

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP

INSTITUTO DE ARTES

José Eduardo Oliva Silveira Campos

A POESIA, A MÚSICA E A PERFORMANCE DA CANÇÃO: “ALMA MINHA GENTIL” – UM ESTUDO DE CASO NA OBRA DE GLAUCO VELÁSQUEZ.

São Paulo 2006

JOSÉ EDUARDO OLIVA SILVEIRA CAMPOS

A POESIA, A MÚSICA E A PERFORMANCE DA CANÇÃO “ALMA MINHA GENTIL”: UM ESTUDO DE CASO NA OBRA DE GLAUCO VELÁSQUEZ.

Dissertação apresentada em cumprimento parcial às exigências para a obtenção do título de Mestre em Música do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP.

José Eduardo Oliva Silveira Campos

Prof^a. Dr^a. Martha Herr
Orientadora

Prof. Dr. André Rangel
Co-orientador

São Paulo – 2006

José Eduardo Oliva Silveira Campos

A POESIA, A MÚSICA E A PERFORMANCE DA CANÇÃO “ALMA MINHA GENTIL”: UM ESTUDO DE CASO NA OBRA DE GLAUCO VELÁSQUEZ.

Dissertação apresentada
como cumprimento parcial das exigências
para a obtenção do título de Mestre em
Música pelo Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista

São Paulo, 05 de junho de 2006.

Prof^a Dr^a Martha Herr
Dept^o de Música do Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni
Dept^o de Música do Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. Ricardo Ballesterio
Dept^o de Música da Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Eduardo Monteiro
Dept^o de Música da Universidade de São Paulo – USP

Prof^a Dr^a Sônia Albano
Dept^o de Música do Instituto de Artes da UNESP

C198a

Campos, José Eduardo Oliva Silveira.

A poesia, a música e a performance da canção "Alma Minha Gentil": um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez / J. Eduardo Oliva. S. Campos. - São Paulo: [s.n.], 2006.

147 f.: il. + 1 CD + Anexo.

Bibliografia.

Orientador: PROF^a.DR^a. Martha Herr

Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Canto - Piano. 2. Voz e Piano – Acompanhamento. 3. Canção brasileira. 4. Velásquez, Glauco, 1884-1914.

CDD – 784.932
784.3
780.981

À memória dos meus pais, José e Maria.

AGRADECIMENTOS

A CAPES, pela concessão de bolsa de mestrado nos anos de 2005 a 2006 e às minhas irmãs, Ana Maria Silveira Campos Grebler, Maria Tereza Silveira Campos e Maria de Fátima Silveira Campos Soares, que em momentos e de formas diferentes me auxiliaram na realização deste mestrado.

À amiga e orientadora, Prof^a Dr^a Martha Herr, pela brilhante inteligência com que acolheu todo o desenvolvimento do meu projeto e, com igual talento, me honrou com sua participação nos recitais realizados em São Paulo e Minas Gerais.

Ao pianista e co-orientador Prof. Dr. André Rangel, pela sabedoria de seus ensinamentos musicais e pianísticos.

À Prof^a Dr^a Dorotéia Kerr pelo apoio em diversos momentos dessa caminhada.

Aos queridos amigos, os cantores Marcos Thadeu de Miranda Gomes e Francisco Meira, cuja participação em minha vida vai muito além da brilhante atuação de suas performances.

À brilhante cantora e amiga, Elisabete Mendonça, pela participação carinhosa nos recitais.

Ao querido amigo e cantor, Eduardo Abumrad, pela brilhante participação neste projeto.

Aos meus grandes amigos e cantores, Caio Ferraz e Francisco Campos, por tantos momentos de grande aprendizado e felicidade na vida.

À família Salas, pelo afeto, pela generosidade e pelo terno reconhecimento do valor desta iniciativa.

Ao amigo e colega, Maestro Roberto Farias pela sua participação ativa na análise harmônica da partitura de “Alma Minha Gentil”.

À amiga e cantora, Melina Menasseh com quem compartilhei muitos momentos da reflexão desta pesquisa.

Ao amigo Gesse Araújo, pela presteza na editoração de várias canções de Glauco Velásquez e pela sua generosa participação na inserção neste trabalho dos exemplos musicais e da partitura de “Alma Minha Gentil”.

À direção do Centro Musical Tom Jobim por todo apoio na realização do recital de defesa desta dissertação e muito especialmente à amiga Aida Machado quem prontamente acolheu o projeto desse evento.

Meu agradecimento especial a toda equipe de atendimento do setor de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro que, por inúmeras vezes, atenderam às minhas solicitações de pesquisas.

Ao meu amigo David Castelo que sempre prestigiou a realização deste projeto.
A todos os amigos que de algum modo estiveram presentes nesta caminhada.

Aos Professores, colegas e funcionários do Instituto de Artes da UNESP, pela inestimável contribuição oferecida ao longo desses anos.

RESUMO

Esta pesquisa tem a finalidade de determinar um modo de pensar a preparação e a performance de canções para voz e piano, conforme a metodologia proposta por Deborah Stein e Robert Spillman em *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*.

A preparação da canção “Alma Minha Gentil” de Glauco Velásquez com dois cantores diferentes teve como base o estudo da poesia, da música e dos aspectos relacionados especificamente à performance. O compositor e sua contextualização histórica são estudados, incluindo um catálogo de suas 32 canções para voz e piano. São estudados a forma e o conteúdo do poema assim como os aspectos musicais, incluindo análise formal, a melodia, a harmonia e o ritmo musical. São discutidos aspectos interpretativos para ambos os intérpretes, incluindo nuances de dinâmica, timbre e estilos vocal e pianístico.

A performance da canção “Alma Minha Gentil” é apresentada, em formato de CD, como resultado dos aspectos discutidos. Mesmo que aplicado especificamente a uma canção, o método desenvolvido pode ser aplicado ao estudo de qualquer outra. Em anexo encontram-se cópias manuscritas e digitalizadas da canção “Alma Minha Gentil” e o CD que apresenta duas versões da canção em performance.

1. Canto 2. Acompanhamento 3. Glauco Velásquez 4. Performance da canção brasileira

ABSTRACT

This study seeks to determine a study method for reflections about the preparation and performance of songs for voice and piano. Following the suggestions proposed by Deborah Stein and Robert Spillman in *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Through study of the poetry, the music and aspects related specifically to performance, the preparation of the song “Alma Minha Gentil” by Glauco Velasquez with two different singers was used as the basis of study. The composer and his historical context are studied, including a catalogue of his 32 songs for voice and piano. The form and content of the poem are studied at length. Musical aspects, including formal analysis, melody, harmony and musical rhythm, are investigated. Interpretative aspects for both performers are discussed, including dynamics and their nuances, vocal timbre, vocal and pianistic style. A performance of the song “Alma Minha Gentil” is presented in CD format as a result of the aspects discussed above. Although applied specifically to one song, the method developed can be applied to the study of any other song. Attached are copies in manuscript and digital form of “Alma Minha Gentil” and the CD which presents the two versions of the song in performance.

1. Singing 2. Accompaniment 3. Glauco Velásquez 4. Performance Brazilian song

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO DO COMPOSITOR, SUA ÉPOCA E MÚSICA	18
1.1 Biografia de Glauco Velásquez	19
1.2 Contextualização histórico-cultural e estético-estilístico de época da música Glauco Velásquez	27
1.2.1 Cenário musical europeu	28
1.2.2 Os protagonistas da <i>belle époque</i> do Instituto Nacional de Música	30
1.3 O conjunto das canções para voz e piano de Glauco Velásquez	32
1.4 O contexto estético das canções no conjunto das obras de Glauco Velásquez	34
Capítulo 2 – A poesia	38
2.1 Fundamentação teórica do estudo da poesia na performance da canção	38
2.1.1 Temas e imagens poéticas na sua relação com a performance da canção	41

2.1.2	Figuras de retórica e a performance de “Alma Minha Gentil”	42
2.1.3	Representação poética	43
2.1.4	Progressão poética	43
2.1.5	Persona e Modos de endereçamento	44
2.2	O poeta e o poema	45
2.3	Forma Poética	47
2.3.1	Esquemas de rima	49
2.3.2	Métrica poética	50
2.4	Análise do poema “Alma Minha Gentil”	52
2.5	Síntese dos elementos contextuais e poéticos para a performance de “Alma Minha Gentil”	64
CAPÍTULO 3 – A MÚSICA		67
3.1	Processo de análise dos elementos musicais para a performance da canção “Alma Minha Gentil”	67
3.1.1	A forma e os elementos musicais de “Alma Minha Gentil”	69
3.1.2	A harmonia e a tonalidade	90
3.1.3	A melodia e o ritmo	94
CAPÍTULO 4 – OS PERFORMERS EM “ALMA MINHA GENTIL”		99
4.1	Os elementos interpretativos da canção	99
4.2	Timbres e Estilos: vocal e pianístico	101
4.3	A diferenciação das personas vocal e do acompanhamento	103
CAPÍTULO 5 – A PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DE “ALMA MINHA GENTIL” COM DOIS CANTORES		111
5.1.	O estudo da declamação	112
5.2.	O estudo interpretativo do texto poético	113
5.3.	O estudo da leitura poético musical da canção	117

CONCLUSÕES	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS	131
ANEXOS	
Anexo A – Cópia do manuscrito de “Alma Minha Gentil” para voz, oboé e orquestra de cordas	133
Anexo B – Cópia do manuscrito de “Alma Minha Gentil” para voz e piano	140
Anexo C – Edição de “Alma Minha Gentil”	143
Anexo D – Gravação digitalizada em CD de “Alma Minha Gentil”.	147

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende apresentar um estudo sobre a preparação da performance da canção com vistas à interpretação de “Alma Minha Gentil”¹(1913) de Glauco Velásquez (1884-1914). Esta canção, originalmente, composta para voz, oboé e orquestra de cordas, foi transcrita no mesmo ano para voz e piano. Parece-nos, através de pesquisa pessoal realizada nos manuscritos do compositor constantes do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro que “Alma Minha Gentil” possa ser a única canção escrita para instrumento que tenha sido transcrita pessoalmente pelo compositor para voz e piano. Por este motivo, nós a incluímos no conjunto de 31 manuscritos de canções escritas originalmente para voz e piano. As demais, “Sete anos de pastor” (1913) e “Quando sento il suo passo per la via” (1913) não foram incluídas nesse conjunto, pois são transcrições feitas por Luciano Gallet (1893-1931) (CARNEIRO & NEVES, 2002, p.79-80).

Ao longo de sua vida, Glauco Velásquez escreveu 123 obras, das quais nós identificamos 31 canções para voz e piano, 15 para voz e outras formações instrumentais que incluíam peças para coro *a capella*, coro com piano e uma única obra coral com acompanhamento de órgão. As obras restantes foram escritas para piano solo, violino e piano, violoncelo e piano, trio de cordas e piano, quarteto de cordas, órgão e o esboço de uma ópera, *Soeur Beatrice*.

¹ Cópia manuscrita para voz, oboé, orquestra de câmara, Anexo A deste trabalho; cópia manuscrita para voz e piano, Anexo B; partitura editada digitalmente, Anexo C deste trabalho.

Escolhemos Velásquez como foco da pesquisa porque ele é um compositor para quem a voz tem uma significativa presença tanto na quantidade quanto em termos da sua presença constante ao longo de seus anos de criação e, ainda, pelo fato de ser um compositor bastante desconhecido pelo público em geral. Neste sentido suas canções merecem serem citadas junto às suas congêneres, compostas por Francisco Braga, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. Acrescente-se que em conceituadas obras musicológicas estrangeiras, o nome de Velásquez encontra-se, também, honrosamente arrolado como um compositor de canções. Velásquez, apesar de ter sido considerado uma grande esperança na renovação e construção da música nacional, foi praticamente esquecido após os anos que se seguiram à instalação do *modernismo* brasileiro e sua obra considerada como europeizada (MARIZ, 2000, p.97).

Com respeito às razões pessoais que animaram a realização deste trabalho, podemos dizer que os anos de atividade camerística, como pianista acompanhador e co-repetidor, trouxeram questões e intuições que necessitavam de um aprofundamento teórico: como pensar a preparação da performance da canção para voz e acompanhamento ao piano? As respostas a essa questão fundamental apresentam-se como justificativa básica de todo esse estudo, ao mesmo tempo em que pretendemos realizá-lo dentro de um contexto bibliográfico ainda carente de literatura especializada. Associada a estas considerações, esta dissertação justifica-se pela oportunidade de restauração e preservação das canções de Velásquez que fazemos representar pela análise interpretativa de “Alma Minha Gentil”.

A organização dos capítulos dessa dissertação obedece à ordem preconizada por Deborah Stein e Robert Spillman em seu livro *Poetry into Song* (1996). Identificamos-nos com o modelo dos autores, o qual se organiza em torno de três aspectos estruturantes da canção, denominados por eles por linguagem da poesia, da música e da linguagem dos

performers². Esta obra estuda separadamente as respectivas linguagens poética, musical e dos performers aplicadas ao *Lied* alemão. Oferece os meios para o conhecimento e aplicação dos procedimentos técnicos de cada etapa e esclarece questões de natureza qualitativa da performance como um todo. Reproduzimos a citação dos musicistas americanos nas suas considerações preliminares:

Três diferentes sujeitos são estudados nesse volume: poesia, performance musical e análise musical. Embora o nosso objetivo seja a combinação das três numa compreensão complexa da arte da performance da canção alemã, nós começamos pela separação dos temas e os examinamos cada um, separadamente, como um tópico a parte. Essa abordagem exemplifica a maneira como acreditamos que os intérpretes devem estudar a preparação da performance do *Lied*: eles devem estudar primeiro a poesia, depois os problemas da performance e, então, cada aspecto da estrutura musical respectivamente. Ao final desse processo, a recombinação dos três tópicos ocorrerá através de uma performance limpa, onde cantor e pianista combinam seus respectivos entendimentos da poesia e da música no ato mágico de expressão musical (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. xiii, tradução nossa)³.

O estudo dessas três linguagens é, ao final, combinado com o estudo de três conjuntos de canções, distribuído pelas produções de Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) e Hugo Wolf (1860-1903) e relacionadas ao *Lieder* de Clara Schumann (1819-1896), Johannes Brahms (1833-1897) e Gustav Mahler (1860-1911). A primeira parte - a linguagem da poesia - é composta pelos capítulos de contextualização dos temas, idéias e influências do romantismo alemão, seguidos pelo estudo dos conteúdos e forma poética. O seu segundo capítulo trata dos elementos de representação e progressão poética, o conceito de persona e modos de expressão. A linguagem dos performers se compõe

² Utilizaremos o termo performer para designar o executante fundamentando-se na obra *Performance musical e suas interfaces* (2005), organizada por Sônia Ray.

³ (...) Three different subjects are studied in this volume: poetry, musical performance, and music analysis. While our ultimate goal is to combine the three into a manifold understanding of German art song performance, we begin by separating the subjects from one another and examining each as a separate topic. This approach models how we believe performers need to study a *Lied* in performance preparation: they must first study the poetry, then the performance problems, and then each aspect of the musical structure in turn. By the end of the process, a recombination of the three topics will occur through polished performance, when singer and pianist

pelo estudo da textura (estilos vocais, de acompanhamento e modelos de texturas), da temporalidade (notações de nuances, determinação de tempo e o estudo do tempo entre os intérpretes) e dos elementos interpretativos (dinâmica, timbres vocal, de acompanhamento e do conjunto, acento vocal) e mais uma vez, Stein e Spillman retomam os conceitos de persona vocal e do acompanhamento nas respectivas dimensões interpretativas e de performance. Referente à linguagem musical, os autores analisam em quatro capítulos, os aspectos diretamente ligados às necessidades da performance da canção: a harmonia e a tonalidade; a melodia e o motivo; o ritmo e a métrica; e a forma do *Lied* alemão. Todas as partes são finalizadas com uma série de exercícios nos quais Stein e Spillman aplicam o material teórico levantado pelas análises em uma série de *Lieder*.

Seguiremos a orientação de Stein e Spillman do estudo separado desses três tópicos, porém aplicados em uma única canção, “Alma Minha Gentil”.

No primeiro capítulo desta dissertação tentaremos esclarecer, em quatro partes, alguns aspectos básicos do contexto interpretativo de “Alma Minha Gentil”: a) os fatos biográficos a respeito do compositor; b) os contextos histórico-cultural e estético-estilístico da música de Glauco Velásquez, ao qual agregaremos a reflexão a respeito do cenário musical europeu de época e dos protagonistas da *belle époque* do Instituto Nacional de Música; c) apresentação das canções para voz e piano de Glauco Velásquez, com uma proposta de uma nova ordenação das mesmas; d) e o seu contexto estético no conjunto da obra do compositor.

O segundo capítulo é dedicado à poesia e apresentará uma contextualização teórica do pensamento de Stein e Spillman, no qual pretendemos justificar o estudo da poesia em termos da performance e fornecer os elementos básicos que fundamentarão as análises dos

convey their understanding of the poetry and the music in the magical act of musical expression (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. xiii, tradução nossa).

capítulos seguintes. O segundo passo a ser dado será examinar cada um dos elementos do modelo analítico apresentado em *Poetry into Song*: a) temas e imagens na sua relação com a performance da canção; b) figuras de retórica; e c) representação poética. Em seguida, trataremos os aspectos estilísticos do poeta e do poema da canção “Alma Minha Gentil”. Antes de encerrarmos esse capítulo, pela síntese dos aspectos poéticos relevantes à performance dessa canção, apresentaremos uma análise do texto poético da canção “Alma Minha Gentil”.

O capítulo três é parte central deste estudo. Nele estudaremos as bases das relações entre texto e música que devem ser conhecidas pelos intérpretes a fim de amparar as decisões interpretativas do processo de preparação da performance. Apresentaremos inicialmente os critérios de estudo aplicados no processo de análise dos elementos musicais para a performance desta canção. Esta reflexão se fundamentará no reconhecimento dos autores da necessidade dos intérpretes de identificar certos fatos básicos de natureza formal, ligados à correspondente estrutura harmônica, tonal, melódica e rítmica da canção “Alma Minha Gentil”.

O capítulo quatro tratará das questões interpretativas pertinentes aos performers. Nele estudaremos alguns elementos interpretativos com o objetivo de formatar e articular a concepção poético/musical na sua relação com a dinâmica, o timbre e as notações de nuances. Estes elementos musicais serão estudados em conformidade com as afirmações de Stein e Spillman que observam que algumas texturas servem ao texto poético em termos do seu conteúdo expressivo e ajudam aos intérpretes nas decisões sobre os elementos interpretativos da performance da canção (STEIN & SPILLMAN, 1996. p. 59).

O quinto capítulo será dedicado à reflexão sobre as etapas anteriores, diretamente aplicadas ao processo de preparação da performance de “Alma Minha Gentil” com dois cantores de vozes diferentes.

Nossa conclusão deverá fornecer nossas considerações finais a respeito da maneira como pensamos a preparação da performance desta canção.

Esta dissertação contém quatro *anexos*: a) a cópia do manuscrito de “Alma Minha Gentil”, de Glauco Velásquez, para voz, oboé e orquestra de câmara, b) a cópia do manuscrito para voz e piano, c) a cópia de sua edição e d) sua gravação em CD com dois cantores.

CAPÍTULO 1

Contextualização do compositor, sua época e música.

O estudo da contextualização na preparação da performance musical da canção tem como finalidade capacitar os performers e enriquecer o seu trabalho técnico-interpretativo. Dois outros autores, igualmente presentes na bibliografia de *Poetry into Song*, Shirlee Emmons e Stanley Sonntag preconizam a favor dessa consideração, com as seguintes palavras:

(...) Para os artistas talentosos, a música significa mais que uma agregação agradável e prazerosa de sons. Os artistas dotados realizam muitos esforços para conhecer algo a respeito de um compositor, sua própria posição na história, a relação de uma composição com o resto de sua obra, as técnicas composicionais que ele emprega e as técnicas de interpretação envolvidas (EMMONS & SONTAG, 1976, p. 171, tradução nossa)⁴.

Sua importância, tanto nas obras de Stein e Spillman como na de Shirlee Emmons e Stanley Sonntag, está fundamentada por uma exaustiva relação bibliográfica. Essas obras reforçam a importância que os autores dão ao conhecimento histórico e técnico-musical (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 337-355; EMMONS & SONNTAG, 1976, p. 175-178).

⁴ To gifted artists, the music means more than an aggregation of enjoyable, pleasure-giving sounds. Gifted artists make effort to know something about a composer, his proper position in history, the relationship of one composition to the rest of his oeuvre, the compositional techniques he employed, and the performance techniques involved.

Esta pesquisa considera o período de 1900 a 1914 por ser esse o espaço de tempo delimitado pelo início e término da atividade composicional de Glauco Velásquez. Esse momento histórico coincide com o apogeu da *belle époque* na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal do Brasil. Nós nos restringiremos, então, ao contexto histórico e cultural dessa época e cidade, pois ele pode nos oferecer subsídios, mesmo que aproximadamente, do cenário musical que, direta ou indiretamente, possa ter influído na composição de “Alma Minha Gentil”.

1.1 Biografia de Glauco Velásquez

Várias são as versões a cerca da origem de Glauco Velásquez e relatá-las todas ultrapassaria o escopo desta monografia. Contudo seria relevante dissiparmos muitas dúvidas e lendas que cercam seu nascimento por desvelarem a presença de questões identificatórias que certamente o confrontaram em toda sua vida. Essas questões, meritórias de atenção, poderiam nos aproximar da sua personalidade artística, mas por outro lado, extrapolariam a natureza desta dissertação. Portanto, nós nos limitaremos à apresentação de um relato bastante curioso, registrado por Sílvio Salema, professor do então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, no qual ele registra uma confissão de João Alfredo Gomes – outro eminente músico da época, professor e amigo do compositor – a respeito da história de Glauco Velásquez. Este artigo, escrito muitos anos antes da edição da obra *Glauco Velásquez* escrita por Maria Cecília Ribas Carneiro, sobrinha-neta do compositor, e José Maria Neves informa o que se segue:

(...) Em 1927, tive ocasião de falar a um dos maiores vultos de nossa música, que era meu amigo, sobre Glauco Velásquez, a quem conheci nos seus últimos anos de vida. Esse grande mestre que era professor do Instituto, João Alfredo, onde eu também lecionava, disse-me: Você quer saber muita coisa, mas, eu posso dizer a você que eu fui seu professor e o amava como a um filho. Glauco sofria angustiosamente por causa desse mistério e você também está sentindo, mas, nem tudo se pode dizer. Só mais tarde vim, a saber, alguma coisa que eu não direi porque é “segredo” (SALEMA, Silvio. **Jornal do Commercio**, 21-07-1961).

Não podemos afirmar o que seria esse segredo, apresentaremos, apenas, os fatos narrados por sua sobrinha-neta, pois até o momento nos parece ser o único documento biográfico confiável que pode nos esclarecer sobre a identidade parental, local de nascimento e condições de vida de Glauco Velásquez. Por outro lado, a obra de Maria Cecília Ribas Carneiro e José Maria Neves introduz, definitivamente, na genealogia do compositor, Adelina Alambary Luz como sua mãe.

Glauco Velásquez nasceu em Nápoles, em 23 de março de 1884. Ele era filho ilegítimo do famoso barítono português Eduardo Medina Ribas com sua aluna Adelina Alambary Luz. Foi registrado no consulado brasileiro daquela cidade italiana, como sendo filho de um espanhol, José Velásquez e de Adélia Velásquez, brasileira; foi declarado que ambos eram falecidos. A criança entregue a um casal de camponeses, viveu sob a tutela de um pastor metodista.

Seu pai, Eduardo Medina Ribas, descendia de uma família de ilustres músicos portugueses. Seus irmãos eram todos músicos, dentre eles, Nicolau Medina Ribas (1831-1900), foi um eminente violinista e professor de Leopoldo Miguez (1850-1905). Eduardo Medina Ribas foi um brilhante barítono na cena musical carioca e um dos responsáveis pela estréia de *Noite do Castelo* de Carlos Gomes (1836-1896), no papel de Conde Orlando. Cantor muito considerado pelo público e pela crítica carioca da época, Medina Ribas era também

trompista e cultivava o gosto pelo desenho e pela pintura. Morreu de ataque cardíaco em 1883, na cidade do Rio de Janeiro (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 6 -10).

Adelina Alambary Luz, sua mãe, era descendente de uma importante família, proprietária, por gerações, de terras na ilha de Paquetá. Tanto seu pai, Dr. José Carlos de Alambary Luz (1833–1915) como seu avô, o Comendador Pedro José Cerqueira (1807-1876), foram ambos personalidades públicas nos dois impérios (AZICOFF, 2005).

Glauco Velásquez estudou na *Scuole Evangeliche Metodista* de Nápoles, teve o italiano como língua materna e o francês como segundo idioma. Recebeu esmerada educação, distinguiu-se como bom aluno, conforme boletim escolar da época. Participou do coro da escola e demonstrou interesse pelo desenho. Praticamente não se sabe muito mais a respeito da sua infância na Itália (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 10).

Por volta de 1896, com a morte de seu tutor na Itália, os descendentes do seu já falecido pai o trouxeram de volta para o Brasil. Glauco Velásquez teria então doze anos de idade. No Brasil, passou a viver com a família Medina Ribas, e tão logo aprendeu o português, Velásquez foi aceito como aluno interno no Instituto Profissional Masculino, em Vila Isabel, Rio de Janeiro. Esse Instituto, dirigido pelo seu proprietário e criador, Dr. Azevedo Pinheiros, oferecia ensino profissionalizante de boa qualidade para crianças órfãs e tinha um de seus ex-alunos como professor de música, o compositor carioca Francisco Braga (1868-1945). Esse encontro foi significativo na vida de Velásquez. O maestro e compositor carioca, além de reconhecer-lhe o talento musical e incentivá-lo a estudar música, estabeleceu com o futuro compositor brasileiro laços recíprocos de amizade e admiração que perduraram bem além da sua vida. Foi a Francisco Braga que, pouco antes da sua morte, Velásquez confiou a conclusão

da sua ópera em um ato, *Soeur Beatrice*, com texto do poeta simbolista francês Maurice Maeterlinck (1862-1949). O maestro realizou o desejo do compositor e parece tê-la encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Maria Cecília Ribas Carneiro nos relata que a reaproximação de Adelina com Glauco Velásquez se deu paulatinamente. Após a matrícula do garoto no Instituto Profissional Masculino em Vila Isabel, Adelina Alambary Luz foi se tornando cada vez mais próxima dele, conquistando-lhe o coração como um ente querido. Levou-o para viver em sua companhia na ilha de Paquetá e mesmo tendo sempre se declarado, publicamente, como sua “mãe adotiva” (ibidem, p. 17), Adelina cuidou dele, pessoalmente, até sua morte. Ainda por seu intermédio, Glauco Velásquez tornou-se professor de música numa escola infantil da ilha. Através do exame de seus autógrafos em partituras, verificamos que o compositor compôs uma parte de sua obra entre a ilha e a cidade do Rio de Janeiro, entre 1900 a 1907, provavelmente o período em que ele viveu na ilha de Paquetá.

A interferência de Francisco Braga, e a presença de Adelina Alambary Luz, parece ter contribuído na escolha feita pelo garoto de estudar música no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (ibidem, p. 12). Esta interferência, conforme relatado por Eurico Nogueira França em seu artigo “Cinqüenta anos da morte de Glauco Velásquez” (FRANÇA, 1964), juntamente com seus antecedentes musicais, são determinantes na formação musical de Velásquez (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 8-9). Apesar da sua provável iniciação musical napolitana, sua formação ocorreu de fato no ambiente educacional, cultural e artístico do Instituto Nacional de Música, onde concluiu o curso de composição, provavelmente, em 1905. Glauco Velásquez esteve sob orientação direta de Francisco Braga e Frederico Nascimento, na proximidade dos olhares de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Henrique Oswald (1852-1931). Estudou contraponto e composição com Braga e harmonia com Nascimento. O

catálogo das obras de Glauco Velásquez realizado em 1964 pela musicóloga Mercedes Reis Pequeno registra, deste período, a existência de alguns cadernos de ponto de teoria, exercícios de harmonia, atualmente pertencentes à coleção do acervo da biblioteca da Escola de Música da UFRJ. Estes documentos poderiam nos informar sobre o caminho inicial do compositor e nos ajudar na identificação das origens de sua formação estética (PEQUENO, 1964, p.36). Quanto à conclusão do curso, ela é citada na coluna de Eurico Nogueira França, que se refere ao compositor como sendo o “mais belo talento do (nosso) Instituto Nacional de Música” (FRANÇA, 1964). Esta citação delimita 1905 como sendo o ano da conclusão do curso de composição de Glauco Velásquez no Instituto Nacional de Música.

O ano de 1905 foi marcado por outros fatos igualmente importantes. Glauco Velásquez reconhece o desabrochar de sua fase de amadurecimento estético e musical. Esse reconhecimento está registrado no único documento conhecido de seu próprio punho - sua célebre carta ao crítico carioca Rodrigues Barbosa⁵ (CARNEIRO & NEVES, 2002, p.51-53). Ele afirma a respeito da sua atividade composicional daquele ano que compunha “romances para canto e piano, devido aos sentimentos que em mim despertavam as palavras de uma poesia” e em seguida confessa ter abandonado resolutamente “a forma comum do romance” (CARNEIRO & NEVES, 2002, p.51). Nesta mesma carta, Glauco Velásquez desconsidera o valor artístico de todas as suas obras compostas nos anos anteriores. Nela o compositor também escreve que no seu encontro, de 1905, com Henrique Oswald, o compositor, pianista e professor enaltece o mérito das suas canções “com palavras que não serão esquecidas nunca” por Velásquez (ibidem, p. 52).

⁵ Neves afirma que esta carta foi provavelmente escrita em 1912.

O período de 1906 a 1910 foi todo marcado por uma produção muito intensa. Fez grandes amizades e relacionou-se com expressivos nomes da cena musical carioca da época: Ernani Braga, Frederico Nascimento Filho, Stella Parodi, Cândida Kendall, Otaviano Gonçalves, Luciano Gallet, Paulina d'Ambrosio, Thilde Aschoff e Rubens Figueiredo. Todos foram divulgadores de sua música, mas deve-se a Luciano Gallet o maior mérito. Gallet foi o mentor e o realizador do concerto de 17.10.1914, cuja finalidade era apresentar ao grande público a idéia de criação da Sociedade Glauco Velásquez. A Sociedade tinha como objetivo divulgar e imprimir a obra do amigo (ibidem, p. 111-115). Também por intermédio de Gallet, o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974), estando no Brasil em 1917, demonstra forte interesse pelas composições de Velásquez. Milhaud as tocou em recitais públicos e proferiu conferências sobre sua música. Rendeu-lhe homenagem com sua resolução de terminar o quarto trio para cordas e piano, deixado inacabado por Velásquez (ibidem p. 36).

O desenrolar da história de Glauco Velásquez, até o seu surgimento no cenário artístico do Rio de Janeiro, por volta de 1910 a 1911, pode ser contado apenas a partir do estudo do conjunto de sua obra. Parece não existir cartas ou documentos que relatem explicitamente os fatos ocorridos, apenas o inventário de cópias de manuscritos de suas obras. Estas últimas quase todas datadas podem informar locais de composição e as suas respectivas dedicatórias nos aproximam de pessoas com maior ou menor notoriedade na vida cultural e artística carioca de época.

A primeira apresentação de suas obras ocorreu no ano de 1911, com crítica muito positiva de Rodrigues Barbosa, no *Jornal do Commercio*. Ele disse de Velásquez:

“esse moço tem a genialidade do criador. A sua obra é absolutamente nova; ele não compõe de acordo com determinados moldes, por mais perfeitos que eles sejam; o seu estilo, a sua forma nada tem de comum com as escolas

conhecidas; é profundamente original, novo, único, por assim dizer, no seu modo de ser original (CARNEIRO & NEVES, p. 29).

O outro testemunho, mas desta vez proferido por um de seus críticos, Oscar Guanabara, por ocasião da morte do compositor relembra, no *Jornal do Commercio*, a apresentação do seu primeiro trio:

(...) Foi em 1910 que nos chegaram aos ouvidos referências a um moço que diziam dotados das mais sólidas qualidades de compositor. Não nos deixamos impressionar, mas sentimo-nos tomados por curiosidade. (...) Pois bem, no fim da audição do Trio para violino, violoncelo e piano estávamos conquistados. A obra de arte maravilhosa vencera a nossa resistência, subjugara uma indiferença, cativara a nossa inteira admiração. (...) dir-se-ia que a música de Glauco, como força estética, atestando as transformações de uma evolução, se emancipa das influências ambientais da humanidade. (...) Conhecido e admirado num pequeno círculo de amigos que lhe aclamavam o talento,urgia que se exhibisse ao grande público com sua obra, já então muito discutida. As composições de Glauco Velásquez extasiaram os que lhe penetravam à finíssima sensibilidade, deliciavam os que lhes compreendia a emotividade íntima”. (ibidem, p. 107).

Sabemos dos três últimos anos de vida de Velásquez que ele obteve fama meteórica no cenário musical carioca, foi considerado como uma esperança para a música brasileira e produziu 26 obras, das quais quatro canções originalmente compostas para voz e piano e “Alma Minha Gentil”⁶. Há uma mensagem dirigida ao Congresso Nacional pela elite de compositores brasileiros datada de 1912. Nesse documento, pleiteava-se um auxílio do governo brasileiro para Glauco Velásquez a fim de criar-lhe a oportunidade para que pudesse apresentar sua obra. Esta carta foi publicada no *Jornal do Commercio* de 4 de junho de 1913. Reproduziremos na íntegra o seu texto, pois é um testemunho público, oficial e assinado por Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Cândida de Nova Kendall, Stela Parodi, Matilde Aschoff, Paulina d’Ambrosio, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento e muitos outros:

⁶ Também foram compostas, nesse período, obras vocais com acompanhamento de quarteto de cordas, orquestra de câmara e uma ópera inacabada (ibidem, p.79-81).

Srs. Membros do Congresso Nacional.

Não fôra extraordinário o fenômeno intelectual que a todos nos impressiona e enche de admiração, e não viríamos por certo ante vós solicitar uma providência legislativa, que aproveitará grandemente ao nome brasileiro, porque permitirá (que) se torne conhecido no mundo civilizado um compositor nacional que pela sua genialidade faz jus a um brilhante renome.

Brasileiro, com idade de 28 anos de idade, ex-aluno do Instituto Nacional de Música, que lhe foi a fonte de saber, o Sr. Glauco Velásquez tem-se revelado um compositor de admirável fecundidade e – o que é mais – de uma originalidade maravilhosa.

Em boa hora apresentada ao público por um dos mais abalizados órgãos da imprensa carioca, o jovem brasileiro tem causado verdadeiro assombro com as suas produções que se realçam na literatura musical pela transcendência da idéia, assim como pela intensidade do sentimento.

Preso até agora no círculo do nosso mundo musical, as composições do Sr. Glauco Velásquez não se ressentem, entretanto, da estreiteza do meio, antes refletem a vida de um grande centro em febril atividade ideológica. Por isso mesmo que não se encontra uma relação íntima entre as condições normais do momento estético nacional e as faculdades criadoras do jovem brasileiro, invadiu-nos a convicção de que urge colocar o espírito do jovem compositor no ambiente propício à sua eclosão para glória do nome brasileiro, para o engrandecimento da arte nacional.

Animados nessa convicção, solidários nessa corrente de sentimentos, vimos ante os representantes da nação trazer-lhes a ciência desse fato extraordinário e solicitar-lhes um auxílio de vinte e cinco contos de réis ao Sr. Glauco Velásquez para que ele possa ir à Europa fazer ouvir as suas composições já em grande número valiosíssimas, e produzir outras com o sossego de espírito que atualmente não tem e sem as preocupações materiais de subsistência.

Não se trata de um candidato a um estudo de aperfeiçoamento, pois ao Sr. Glauco Velásquez são familiares os segredos da composição: trata-se de um artista que merece os recursos que lhe faltam para tornar conhecidas na Europa as suas obras originalíssimas.

Solicitando ao Congresso Nacional aquele auxílio que será uma semente de glória para a arte brasileira, julgamos ter cumprido um dever que a consciência nos ditou, a nós que fomos (uns) seus mestres e outros seus intérpretes, e somos todos grandes admiradores do jovem compositor. (BETTENCOURT, Conferência no Clube Brasileiro de Lisboa, 21-06-1935).

Glauco faleceu na noite de 21 de junho de 1914, rodeado pelos amigos e na companhia de sua mãe Adelina Alambary Luz. Estavam presentes Nepomuceno, Frederico Nascimento, Henrique Oswald, Francisco Braga, Paulina d'Ambrosio, Stella Parodi, Nascimento Filho, Alfredo Gomes, Luciano Gallet e outros (CARNEIRO & NEVES, 2002, p.124-125).

Glauco Velásquez é o patrono da cadeira de número 37 da Academia Brasileira de Música, atualmente ocupada pelo maestro Alceo Bocchino (1918-). (Academia Brasileira de Música). Disponível em: <http://www.abmusica.org.br>

1.2. Contextualização histórico-cultural e estético–estilístico de época da música de Glauco Velásquez

O período que pretendemos contextualizar foi definido pelo historiador americano, Jeffrey D. Needell como “o apogeu de tendências específicas de longa duração, quer como fenômeno inédito, assinalando uma fase única da história cultural brasileira” (NEEDELL, 1987, p. 19). A *belle époque* carioca encontra suas origens na segunda metade do século XIX, finalizando-se na segunda década do século XX. (ibidem, p. 11).

Muitas foram as influências francesas no ideário brasileiro de civilização. Do ponto de vista político e ideológico da cultura do país, nós relembramos apenas alguns fatos que consideramos mais pertinentes: a presença do pensamento *iluminista* francês como formador ideológico e filosófico de movimentos políticos, literários e artísticos; a *Missão Francesa* de 1816 e seu papel instaurador de padrões estéticos e do gosto brasileiro pela literatura francesa; as iniciativas normativas do espírito nacionalistas oriundas desde o Primeiro Império; o nascimento do romantismo brasileiro associado às características nativas da cultura brasileira; sua presença na formação científica e positivista nacional com sua correlata noção de ordem e progresso como uma meta civilizadora que perdurará durante toda a *República Velha* (BENOIT, 2005, p. 47-48). Como também fundamentado por Needell em várias etapas do seu estudo, a fantasia brasileira de civilização alastrou-se por todos os

domínios da vida social, cultural e artística da elite brasileira, associando-se a todas às demais influências européias capazes de manifestá-la (NEEDELL, 1987). Mas de fato, expressaram apenas e tão somente, um aparente apaziguamento entre as tendências conflitantes existentes na identidade cultural brasileira e através de paradigmas civilizatórios, elas representaram uma manutenção de valores do século XIX. Obviamente afetaram o meio cultural e social de forma significativa, num momento de inigualável transformação. São exemplos significativos dessa época importantes obras inspiradas no modelo urbanístico parisiense de Hausmann que tentavam concretizar os anseios civilizatórios brasileiros, como: A Avenida Central (1905) atual Avenida Rio Branco, Escola Nacional de Belas-Artes (1908), Theatro Municipal (1909) e Biblioteca Nacional (1910) (ibidem, p. 49-70). Como veremos, coincidem com todo o período de atividade composicional de Glauco Velásquez.

1.2.1 Cenário musical europeu.

O percurso histórico-cultural das influências européias sobre a cultura brasileira também se manifestou na música erudita, através da complexidade desse período em que se observa a presença concomitante de aspectos de origem tanto francesa quanto alemã⁷.

Carl Dahlhaus (1928 – 1989) nos apresenta uma visão interessante da relação da música francesa com a música alemã nas últimas três décadas do século XIX. O cenário musical francês, segundo ele, é a consequência estética da reação histórica à derrota francesa para o Império alemão no conflito franco-prussiano de 1870-71. Parece muito distante, mas como o próprio Dahlhaus afirmou: (...) “foi também um dos poucos cortes profundos da história

⁷ Não nos referiremos à presença italiana igualmente importante na música erudita brasileira, pois ela se distancia da canção, sendo muito significativa na performance operística.

política os quais tiveram clara repercussão na história da música”⁸. Se, do lado alemão, Richard Wagner implementa seu antigo sonho de um teatro nacional alemão subvencionado pelo governo, por outro, a derrota francesa leva Camille Saint-Saëns (1845-1921) à proclamação da *ars gallica*, tema central da então recém fundada *Société Nationale de Musique*, como uma tentativa de enfrentar à frustração da derrota.

A *ars gallica* tinha como objetivo defender os valores da cultura musical francesa, prestigiar a produção de obras orquestrais e de música de câmara e assim fazer frente à influência alemã. Entretanto, Dahlhaus reconhece uma posição ambígua e complexa nessa reação. Se do ponto de vista musical, eminentes músicos franceses da época continuavam a aceitar as conquistas musicais wagnerianas, do ponto de vista filosófico eles repudiavam o ideário germânico.

Interessa-nos desta informação saber que iminentes músicos franceses, direta ou indiretamente ligados aos protagonistas da música brasileira da *belle époque*, tomaram parte nesse movimento através de suas respectivas participações naquela sociedade musical. A *Société Nationale de Musique*⁹ fundada e presidida por Camille Saint-Saëns (1835-1921), teve como membros César Franck (1822-1890), Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924), Henri Duparc (1848-1933), entre outros. Outro aspecto importante é que as tendências assimilativas da linguagem wagneriana foram, com certeza, reforçadas pelo contato direto de Francisco Braga com seu professor Jules Massenet e mais expressivamente pelo seu contato direto com a cultura alemã durante sua estadia em Dresden.

⁸ (...) It was also one of the few profound breaks in political history which had clear repercussions on the history of music.

⁹ Dahlhaus informa, entretanto, que já existiam naquele momento inúmeras sociedades, porém nenhuma com o conteúdo ideológico de renascimento dos valores culturais franceses. Inclusive a música de Wagner já era prestigiada por nomes da envergadura de César Franck. Veremos mais abaixo que Alberto Nepomuceno e Francisco Braga atuaram nessa sociedade de concertos (GROVE, vol.6, p.721-753).

Nesta perspectiva de ambigüidade cultural, floresceu a *melodie* em Paris, na segunda metade do século XIX, reconhecida como correspondente aos padrões estéticos da criação alemã, o *Lied*. Mesmo que alguns compositores como Hippolyte Monpou (1804-1841), Louis Niedermeyer (1802-1861) e Hector Berlioz (1803-1869) já tivessem composto várias canções e ciclos do gênero, o seu verdadeiro esplendor ocorreu pelas mãos de Gabriel Fauré e Henri Duparc. Inspirados pela necessidade do progresso musical francês, esses compositores reafirmaram o classicismo vienense e absorveram os avanços musicais conseguidos pela música de Richard Wagner (DAHLHAUS, 1989, p. 263-293).

1.2.2 Os protagonistas da *belle époque* do Instituto Nacional de Música.

O cenário acadêmico do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro era enriquecido pela presença de quatro grandes nomes da história da música do período: Francisco Braga - professor de contraponto, Frederico Nascimento - responsável pela cadeira de harmonia, Henrique Oswald - professor de piano, e Alberto Nepomuceno (1864-1920) por duas vezes seu diretor, maestro, professor de composição, órgão, personalidade musical e política nacional. Todos possuíam matriz pedagógica e estética inicialmente brasileira, posteriormente enriquecida pelo contato direto com nomes da mais alta relevância da música francesa, alemã e/ou do cenário composicional do mundo da música do *fin de siècle* e da *belle époque* francesa.

Francisco Braga (1868-1945) foi aluno de Jules Massenet, influente membro do grupo de César Franck. Viveu dez anos entre Dresden e Paris, e manteve visitas regulares à Itália, Suíça e Áustria.

Henrique Oswald (1852-1931) nasceu no Rio de Janeiro, mas com a idade de 16 anos mudou-se com a família para Itália. Era compositor, pianista e conceituado professor deste instrumento no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Apesar da sua formação italiana, Oswald manteve-se muito ligado à música francesa. (ibidem, p. 106).

Alberto Nepomuceno (1864-1920) poliglota, erudito, considerado o pai da canção erudita brasileira, viveu sete anos na Europa, entre Roma, Berlim e Paris. Manteve contato com personalidades do seu tempo como Johannes Brahms (1833-1897), seu amigo Edvard Grieg (1843-1907), Richard Strauss (1864-1949) e Claude Debussy (1862-1918) (ibidem, p. 121). Nepomuceno chegou a presidir a *Sociedade de Concertos Populares* de Paris. Em termos da sua importância estética e formadora de opinião no emaranhado cultural que tentamos esclarecer, é muito importante lembrar os concertos da *Exposição Nacional* do Rio de Janeiro de 1908 no qual Nepomuceno apresentou, pela primeira vez, ao público brasileiro, a música de Claude Debussy, Paul Dukas (1865-1935) e Albert Roussel (1869-1937). Se, por um lado, podemos perceber seu ativo interesse em dinamizar os padrões estéticos daquela instituição, por outro deduzimos que sua iniciativa visava à comunicação de novas fontes de inspiração e pesquisa de elementos musicais certamente inovadores. Não é do interesse imediato desta reflexão determinar quantitativa ou qualitativamente a significação dessas ações no contexto composicional erudito do Instituto Nacional de Música; contudo, consideramos que devem ser mencionadas, pois foi naquele contexto que se inseriu a trajetória composicional de Glauco Velásquez que o levará a compor “Alma Minha Gentil” em 1913.

O Instituto Nacional de Música era o centro formador da opinião musical erudita na capital federal da época e uma das importantes instituições da *belle époque* carioca. Originou-se do antigo Conservatório fundado por Francisco Manuel da Silva (1795-1865),

desempenhando um papel prestigioso como mais uma instituição transmissora dos valores de civilização preconizados pelas políticas governamentais do Rio de Janeiro da *belle époque*.

1.3. O conjunto das canções para voz e piano de Glauco Velásquez

Trabalharemos com a catalogação feita pelo musicólogo mineiro José Maria Neves, no livro *Glauco Velásquez*, que por sua vez organizou a obra do compositor com base nas catalogações preexistentes: catálogo Glauco Velásquez, catálogo Luciano Gallet e o catálogo Mercedes Reis Pequeno. Chamaremos sua relação de catálogo José Maria Neves. Este reconhece a ordem cronológica de composição apresentada no catálogo de Mercedes Reis Pequeno e posteriormente confirmada na catalogação de Silvia Hasselaar (CARNEIRO & NEVES, 2002, p.21). Em seu catálogo, José Maria Neves agrupa obras por seções separadas conforme suas respectivas composições instrumentais. No que diz respeito às canções, nós observamos que as mesmas são catalogadas a partir dos respectivos anos de composição, não sendo considerada a ordem em que foram compostas nos seus respectivos anos (*ibidem*, p. 57-82).

Nossa pesquisa até o momento não encontrou nenhum trabalho a respeito do conjunto das obras vocais de Glauco Velásquez, a não ser algumas citações genéricas sobre o assunto no livro *a Canção Brasileira* de Vasco Mariz que menciona as canções: “Fada Negra”, “A casa do coração”, “Romance: Anália”, “As letras”, “Alma Minha Gentil”, “Spes última dea”, “Mal secreto”, “Soledades” e “Fatalité”. Mariz as considera obra de um “compositor instintivamente revolucionário, avançadíssimo para a época” (MARIZ, 1977, p.43).

Durante nosso trabalho observamos que ocorrem diferenças na ordem de classificação, portanto sugerimos abaixo uma outra classificação organizada conforme o dia, o

mês e o ano de composição de cada canção que correspondem em ordem crescente às indicações de opus grafadas nos manuscritos.

Quanto ao idioma dos poemas são 18 canções em português, 7 canções em francês e 7 em italiano. A seleção de poetas é bem variada e inclui obras de autores de várias épocas e nacionalidades: os portugueses Luís de Camões (1525? – 1580), renascentista (TORRALVO & MINCHILLO, 2001) e Antero de Quental (1842-1891), romântico; os brasileiros Raimundo Corrêa (1860-1911), Olavo Bilac (1865-1918) e Luiz Guimarães Júnior (1845-1898), parnasianos; Gonçalves Dias (1823-1864), João Cardoso de Meneses e Sousa, o Barão de Paranapiacaba (1827-1915), Luiz Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) e o mineiro Eloy Ottoni (1764-1851), românticos.

Disponível em <http://www.academiamineiradeletras.org.br/patronos.htm>

Os poetas franceses estão representados por Alphonse Marie Luis de Lamartine (1790-1869), Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) românticos e pelo parnasiano Sully Prudhomme (1836-1907) e, ainda, por um autor não informado da canção “Chanson d’amour”. Temos também o espanhol Eusébio Blasco (1844-1903), embora seu poema “Soledades” esteja traduzido¹⁰ para o português na canção do compositor. Dois poetas italianos são igualmente musicados por Glauco Velásquez: Lorenzo Stecchetti¹¹, pseudônimo de Olindo Guerrini (1845-1916) e Ada Negri (1870-1945). Não conseguimos identificar o poeta di Milli da canção “Un desiderio”.

Glauco Velásquez deixou uma canção inacabada: “Serenata” com texto de Lorenzo Stechetti (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 81).

¹⁰ Tradução não informada na cópia do manuscrito da canção, tampouco encontramos referências a seu respeito.

¹¹ Consta uma canção inacabada de Glauco Velásquez com poema L. Stechetti. (ibidem, p. 81).

Conjunto de 32 canções para voz e piano de Glauco Velásquez¹²

Nº	Título	Data	Poeta
1	A casa do coração [opus 07]	23.04.1904	Antero de Quental
2	Não sabes? [sem opus]	12.12.1904	Não informado
3	Vita [sem opus]	21.05.1905	S. B. Lan
4	Romance: Anália [sem opus]	02.06.1905	Eloy Ottoni
5	Borboleta [opus 10]	08.06.1905	Adelina Alambary Luz
6	Ouvir estrelas [opus 13]	19.06.1905	Olavo Bilac
7	Segredo [sem opus]	05.07.1905	Autor não informado
8	Le Livre de la vie [opus 16]	16.07.1905	Alphonse de Lamartine
9	La feuille [sem opus]	20.08.1905	Antoine V. Arnault
10	Soledades [opus 21]	17.09.1905	Eusébio Blasco
11	À Berenice [sem opus]	[1905?]	Barão de Paranapiacaba
12	Ici bas [opus 46]	16.02.1906	Sully Prudhomme
13	Chanson d'amour [opus 24]	19.02.1906	Autor não informado
14	J'ai voulu [opus 26]	08.06.1906	Mauricio Tubert
15	Seus olhos [opus 20]	07.07.1906	Gonçalves Dias
16	As letras [opus 31]	29.11.1906	L. Fagundes Varella
17	Mi se spezza la testa-Romanza [opus 33]	28.12.1906	Lorenzo Stecchetti
18	A bella [opus 32]	[1907?]	Luiz Guimarães
19	Spes ultima Dea [opus 43]	30.10.1907	Lorenzo Stecchetti
20	Mal secreto [opus 45]	28.12.1907	Raimundo Corrêa
21	Nell'aria della sera umida e molle [opus 55]	29.08.1908	Lorenzo Stecchetti
22	Un organetto suona per la via [opus 56]	07.09.1908	Lorenzo Stecchetti
23	L'amour naissant [sem opus]	11.05.1910	Autor não informado
24	Mors, amor [opus 73]	12.05.1910	Antero de Quental
25	A fada negra [opus 77]	13.07.1910	Antero de Quental
26	Amor Vivo [opus 79]	28.07.1910	Antero de Quental
27	Na capela [opus 80]	03.08.1910	Antero de Quental
28	À Virgem Santíssima [opus 81]	15.08.1910	Antero de Quental
29	Storia breve [sem opus]	13.01.1912	Ada Negri
30	Un desiderio [sem opus]	12.03.1912	Di Milli
31	Fatalità [opus 96]	26.07.1912	Ada Negri
32	Alma minha gentil [opus 107]	19.01.1913	Luís Vaz de Camões

1.4. O contexto estético das canções no conjunto da obra de Glauco Velásquez.

Num primeiro exame, pode-se observar que no período composicional de dez anos (1903–1913), com uma produção aproximada de 123 obras, Glauco Velásquez

¹² As canções foram ordenadas por nós conforme as datas inscritas nos manuscritos.

demonstrou inquietação pela voz solo, coral ou em outras combinações: são 48 obras vocais se considerarmos mais o projeto de uma ópera. O piano também tem papel de destaque mesmo quando em composições em que aparece junto a outros instrumentos. Sobressaem também: o violoncelo, o violino, o órgão e o harmônio.

Sob o ponto de vista das formações instrumentais preferidas, o gênero de música de câmara é o escolhido por Glauco Velásquez. A sua incidência é superior à música solo, porém não há nenhuma obra orquestral, apenas pequenos conjuntos instrumentais, todos eles acompanhando a voz. Em nossa observação das formas musicais usadas por Glauco Velásquez, constatamos a presença de um grande número de obras designadas por formas e/ou gênero musicais clássicos, românticos e títulos de obras que nos remetem às formas de designadas como “peças características” (SCHOENBERG, 199, p.119-120).

Fizemos um levantamento aproximativo das mesmas, a partir da catalogação de José Maria Neves, e observamos formas originalmente clássicas que foram igualmente utilizadas por compositores românticos, impressionistas e em obras de tendência ao retorno clássico, muito características na música do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Por exemplo: 1 divertimento, 4 serenatas, 4 minuetos, 1 prelúdio e divertimento, 11 gêneros antigos de dança (giga, sarabandas, gavotas etc.), 2 suítes, 1 improviso, 4 prelúdios, 2 sonata, 6 trios, 1 quarteto, 2 fantasias, etc.

Encontram-se duas obras que indubitavelmente não poderiam deixar de nos remeter a César Franck, conclusão comprovada pelas declarações de Glauco Velásquez ao crítico Rodrigues Barbosa e analisada por José Maria Neves. Trata-se do “Prelúdio, Coral e Final” de 1912 e uma outra obra não datada composta por três peças intituladas: “Preludio, Intermezzo, Chorale” ambas para órgão (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 77 e 81).

Retornando às “peças características”, optamos especificá-las separadamente, pois entre outras qualidades sugerem um cunho descritivo e ou programático. Arnold Schönberg fala a esse respeito e parece descrever, a nosso ver, títulos de muitas obras velasqueanas como “Marcia titanica”, “Frammento del sogno d’amore”, “Brutto Sogno”, “Melancolia”. Muitos títulos de obras evocam estados psíquicos, devaneios, emoções, etc., como “Misterio”, “Sogno”, “Delírio” (uma sonata cujos movimentos receberam nomes tais como “tristeza”, “conforto”). Schönberg afirma a este respeito: “a música descritiva (...), sob pressão de contrastes fortes e repentinos, desenvolve suas formas em harmonia com estas emoções, eventos e ações que ela deseja ilustrar” (SCHOENBERG, 1996, p. 121).

No segundo parágrafo de sua carta a Rodrigues Barbosa, Glauco Velásquez nos fala a respeito da maneira como concebe sua atividade composicional e a consideramos bastante próxima da afirmação acima citada de Arnold Schönberg: “(...) sirvo-me da música para expandir os meus sentimentos, as impressões, o ideal que eu sonho, mas cuja forma lógica para dizê-los está subordinada ao meu modo de ser” (CARNEIRO & NEVES, 2002, p.51-53).

Glauco Velásquez diz servir-se da música como um meio de expressão de seus sentimentos, de suas impressões e de um ideal sonhado por ele, cuja forma musical a eles se subordinaria. Ele nos parece apresentar apenas a natureza expressiva da sua atividade composicional, curiosamente testadas pelos títulos das obras. Entretanto, a questão formal em Velásquez percorre toda a extensão da sua atividade criadora e mesmo atestando, por escrito, seu desejo de abandonar os “moldes clássicos”, ele sempre se apresenta retornando a eles. Em virtude das características do nosso trabalho, não temos o compromisso de levar a cabo essa discussão. Nosso dever é concluir algo em relação às nossas questões interpretativas. Nossa delimitação interpretativa e de performance nos impõem a necessidade de nos focarmos

na maneira como a estrutura musical interna da obra se realiza e se acomoda aos limites de sua respectiva organização formal. Essa dimensão estética já está clara nas palavras acima apresentadas na carta de Velásquez e mais uma vez, podemos reencontrá-las em Schönberg: “em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’ (aspas do autor), isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*” (SCHOENBERG, 1996, p. 27).

Do ponto de vista estético da sua linguagem musical, Velásquez reconhece a necessidade do profundo conhecimento dos elementos musicais, dando ênfase ao estudo da harmonia, do contraponto, da fuga e do conhecimento da construção estética da linha da melodia (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 53). José Maria Neves não considera esta afirmação do compositor muito explicativa do ponto de vista dos seus procedimentos criativos (ibidem, p. 28-29). Entretanto, a conclusão do musicólogo em torno do estudo da partitura em si como reveladora da realidade estética e dos processos técnicos utilizados pelo autor é coincidente com a nossa declaração a respeito da importância do conhecimento detalhado dos elementos que estruturam as suas obras, muito especificamente aqui em suas canções.

CAPÍTULO 2

A POESIA

2.1 Fundamentação teórica do estudo da poesia na performance da canção.

Fundamenta-se a necessidade do estudo analítico do texto poético como ponto de partida para todas as demais vinculações com as respectivas linguagens da música, dos intérpretes e do conjunto na realização da canção “Alma Minha Gentil”.

Este pressuposto teórico reside no fato de que a compreensão do significado do texto além de embasar todas as demais etapas da performance desta canção forneceria importantes subsídios técnicos e interpretativos do ponto de vista da dicção, da declamação e da possível maneira como o compositor ouviu os elementos musicais do texto poético (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. xvi).

Compartilhamos, com o método de Stein e Spillman, a divisão desta análise nas vertentes do conteúdo poético e da sua forma. Na primeira consideramos pertinente trabalhar a representação poética (temas e imagens), suas figuras de retórica (metáforas, símbolos e demais figuras possivelmente presentes), persona e modos de endereçamento do poema e os aspectos da progressão poética presentes em “Alma Minha Gentil”. Na forma poética, a segunda vertente, nós delimitaremos esta análise apenas ao conhecimento dos aspectos do

comprimento e terminação de linhas, à articulação dos versos pela pontuação, às divisões formal e métrica da poesia (escansão) e ao esquema de rimas (finais e internas).

A estrutura interna desta análise, intercalada por breve informação a respeito do poeta e do poema “Alma Minha Gentil”, se organizará da seguinte forma:

Conteúdo poético:

Significado do texto;

Análise interpretativa do significado em cada estrofe;

Análise da representação e progressão poética;

Persona e modos de endereçamento;

Forma poética:

Divisão poética (comprimento e terminações de linha; articulação dos versos);

Esquema de rima;

Métrica poética (escansão).

Pensamos que o estudo dos aspectos formais e de conteúdo do texto poético de uma canção nem sempre são convenientemente dimensionados frente à importância do estudo inicial da preparação da performance da canção. Muito frequentemente, o intérprete se limita ao conhecimento superficial e imediato do significado e da dicção das palavras do texto poético, cuja pronuncia oferece alguma dificuldade. Este fato nos leva sugerir que o texto poético, em termos do seu significado, da sua sonoridade e do ritmo de suas palavras seja tratado isoladamente, a despeito da característica musical da nossa atividade. Neste sentido, lido e declamado a fim de que, tanto o cantor como o pianista, possam fazer contato direto com a estrutura poética musicada pelo compositor. Nossa experiência nos leva a confirmar a importância desse trabalho no processo de preparação da performance da canção. O estudo de

alguns recursos de conteúdo e forma da poesia é fundamental para a compreensão dos aspectos musicais nos seus desdobramentos interpretativos e na sua recíproca sujeição às exigências do texto poético. No trabalho básico da performance da canção, o texto poético se estabelece como um centro gravitacional em torno do qual todos os demais elementos (musicais e dos performers) giram e mantêm trocas recíprocas, determinadas pelos significados do poema, bem como dos seus aspectos formais, rítmicos e métricos. Assim, isolaremos neste capítulo alguns elementos básicos da linguagem poética, cujo conhecimento não pode ser negligenciado pelos intérpretes.

Stein e Spillman afirmam que o estudo da poesia não é optativo; muito pelo contrário, ele é a maior parte do trabalho inicial de todo o aprendizado e realização da performance da canção. Ambos encorajam os intérpretes e aqueles que se sentem despreparados ou mesmo incapazes de realizar tal tarefa, a realizá-la com persistência. Fazem críticas aos programas de ensino que não apresentam em seus currículos o estudo da linguagem como uma arte e tentam motivar o cantor e o pianista a incorporar esse estudo na sua prática. Segundo eles, a compreensão dessa necessidade se tornaria gradualmente mais presente e seria assimilada a rotina de trabalho de ambos os músicos (ibidem, p.20).

O barítono francês Pierre Bernac, na sua obra *The Interpretation of French Song* (1970), já sublinha que o texto poético deve ser tratado com o mesmo cuidado, respeito e acuidade com que normalmente se aborda o texto musical. Bernac considera que o respeito se manifesta inicialmente pela consideração cuidadosa da articulação e da pronúncia do texto, obviamente precedida pela sua análise e síntese. Ele também considera que a poesia deve ser completamente inteligível, inclusive como um gesto de respeito ao público e de honestidade com o poeta (ibidem, p. 3). Veremos que tanto Stein e Spillman, como também Bernac relevam a sonoridade e o ritmo das palavras como parte integral da própria música. Ele

acrescenta que muitas vezes a sonoridade, a acentuação e o ritmo das palavras podem inspirar a música bem mais que o significado das emoções que ela expressa. Continua o famoso barítono, “cada som deve ter o seu valor, não apenas em afinação e ritmo, mas também na cor e na ênfase verbal” (ibidem, p. 3, tradução nossa) ¹³.

2.1.1 Temas e imagens poéticas na sua relação com a performance da canção.

O primeiro aspecto, imediato ao nosso interesse, se refere ao conhecimento das idéias, imagens e dos procedimentos poéticos que podem definir a poesia de um determinado período, mesmo sabendo que os poetas e suas escolas são, muitas vezes, maiores que as caracterizações estilísticas. Contudo, elas são úteis no momento analítico da delimitação dos aspectos básicos de um determinado estilo poético, pois podem guiar a análise de seus respectivos temas, imagens e correlatos elementos poéticos de representação, progressão, determinação da persona e caracterização dos modos de comunicação do significado poético do texto.

O modelo analítico de Stein e Spillman é concebido e está aplicado na poesia romântica alemã, mas pode também servir ao estudo de textos poéticos de outros períodos e nacionalidades. Eles sugerem uma pequena série de temas em torno dos quais se formam as imagens mais freqüentes daquele período. Desde o início, parece lhes importar a determinação da questão fundamental do período poético ao qual se pretende referenciar. Os autores levantam duas características do período romântico: 1) o desejo insaciável de ir além daquilo que se conhece e 2) abraçam os aspectos ou fenômenos contraditórios como uma entidade singular. Assim diante de situações semelhantes, eles consideram que os intérpretes devem

¹³ (...) each sound must have its value, not only in pitch and rhythm, but also in colour and verbal stress.

sempre estar muito atentos e procurar conhecer os recursos estilísticos usados pelo poeta (STEIN E SPILLMAN, 1996, p.5). Será realizado a mesma análise no poema soneto de Camões.

“Alma Minha Gentil”, soneto do poeta renascentista português, Luís Vaz de Camões, contém alguns destes temas e como escolha poética, a consideramos pertinente com a postura estética de Glauco Velásquez. Assim, Stein e Spillman classificam cinco temas como: a) evocação da natureza; b) atração pelo mistério; c) individualismo exacerbado; d) salvação espiritual; e) temática e escolha de poetas renascentistas. Destes temas e influências temáticas existe, inicialmente, a própria escolha de Glauco Velásquez por um poeta renascentista português¹⁴.

2.1.2 Figuras de retórica e a performance da canção “Alma Minha Gentil”.

Stein e Spillman examinam o papel das figuras de retórica mais comuns na poesia clássica alemã. Os autores afirmam que se o conhecimento aprofundado desses termos não estiver bem sedimentado, os mesmos “perdem sua capacidade de iluminar as nuances do significado poético” (ibidem, p. 21, tradução nossa)¹⁵.

Outro importante aspecto desse estudo é possibilitar o conhecimento acurado da maneira como os grandes poetas usam as figuras de retóricas¹⁶. A dinâmica poética se estabelece na expressão da significação do texto poético através da combinação e da escolha de palavras que serão realçadas pelas figuras de retóricas usadas pelo poeta. Uma vez

¹⁴ Além de “Alma Minha Gentil”, Glauco Velásquez musicou, de Camões, “Sete Anos de Pastor”, mas para voz e conjunto de câmara.

¹⁵ (...) they lose their capacity to illuminate the nuances of poetic meaning.

¹⁶ Stein e Spillman examinam como Goethe, Eichendorff e Heine usam a linguagem para tratar as figuras de retórica como imagem, símbolos, metáforas e exemplificam examinando como cada um deles trataram as “imagens da natureza” (Eichendorff), a “ironia” (Heine) e a descrição das “emoções” caracterizada por Goethe nos protagonistas de suas poesias (ibidem, p. 21).

determinada esta dinâmica, aparecem os fundamentos básicos do processo de análise dos três aspectos interpretativos da performance da canção.

2.1.3 Representação poética.

Stein e Spillman realçam algumas figuras de retórica em função da sua presença na poesia romântica alemã. Eles isolam as imagens, os símbolos, as personificações e outras figuras a fim de explicar o seu papel no trabalho de preparação da performance da canção. Trata-se de um recurso útil na delimitação dos modos como o poeta realça uma idéia, como ele incrementa o imaginário poético e intensifica-o, podendo dotá-los de características específicas, tal como ocorre com qualquer outra figura de retórica. É exatamente esta possibilidade expressiva das figuras de retórica que deverá ser explorada a fim de orientar os intérpretes na construção do cenário e do imaginário poéticos, além de consubstanciar suas decisões interpretativas.

2.1.4 Progressão poética.

A progressão poética, segundo os autores, envolve traços dos pensamentos, sentimentos, emoções do poeta que podem permear todo o poema e evocam, em um determinado momento ou numa sequência temporal, vários modos de atividade ou de movimento de natureza física, emocional ou psicológica (ibidem, p.26).

Em “Alma Minha Gentil” a progressão é um recurso muito presente. Stein e Spillman não poupam esforços em encorajar os intérpretes a rastreá-la e afirmam que ela pode ser mais bem estudada quando relacionada com os demais aspectos do conteúdo do poema. Os

autores a identificam como um meio de conhecimento da expressão musical do elo existente na canção entre o texto musical e poético. Sua determinação se faz a partir da análise de todos os elementos internos da poesia e ela deve ser traçada ao longo de todo o poema (ibidem, p.27-28).

2.1.5 Persona e Modos de endereçamento.

Outros elementos de significativa importância musical e interpretativa do conteúdo poético são considerados pelos autores em *Poetry into Song*. São os conceitos de persona e dos modos de endereçamento. A persona é quem fala no poema e os modos de endereçamento nos remete à pessoa para quem o poeta se dirige e de que modo. Uma vez compreendidos, eles servem ao entendimento dos procedimentos musicais e interpretativos na medida em que elas são consideradas nas tomadas das decisões interpretativas dos performers: estilo vocal, determinação de nuances entre as linhas vocais e do acompanhamento, e presentes em recursos corporais utilizados pelo cantor, como gesto, atitude corporal e facial.

A persona pode ser uma ou mais pessoas, inclusive um narrador ou a combinação de todos estes. Sua expressão pode ser variada e está condicionada ao tipo do poema. Stein e Spillman exemplificam sua ocorrência através da duplicação da voz da melodia ou pela ocorrência ou não de partes como interlúdios, postlúdios e de outras formas da presença do texto pianístico no conjunto da canção. Esse recurso de retórica é encontrado com frequência em “Alma Minha Gentil” como também nas outras canções de Glauco Velásquez. O termo “modo de endereçamento” é por si só explicativo, contudo de determinação mais sutil. Referindo-se a quem se destina a mensagem, ele pode ser um solilóquio ou a narrativa de uma ou mais personas, determinando a presença ou ausência de um interlocutor; sugere uma

resposta à fala da(s) persona(s) e pode assumir papel expressivo na projeção do significado poético. Os autores citam os temas com sentido duplo que podem ter, muitas vezes, aspectos de ambigüidade distribuídos entre as vozes do canto e do acompanhamento pianístico, por exemplo: um mundo real e outro fantasioso, situações conscientes e subconscientes da narrativa e muitos outros. Deverão de algum modo estar representados pelas decisões musicais do compositor: harmonia e tonalidade, tratamento melódico e textural do contexto musical.

Somos levados a reconhecer o uso freqüente desses recursos retóricos em “Alma Minha Gentil” e concluímos nossas considerações a esse respeito, apresentando as considerações de Stein e Spillman:

(...) a determinação da persona e dos modos de endereçamento apresentam acima de tudo um desafio para os performers, os quais são impelidos a conceder amplo domínio as interpretações tanto da poesia como dos seus papéis no conjunto musical. (ibidem, p.32 - 33, tradução nossa)¹⁷.

2.2 O poeta e o poema.

O contexto de vida de Luís Vaz de Camões (1525? - 1580?) coincide com o esplendor português na Europa mercantilista. Muitas informações sobre sua vida são incertas. Suas datas de nascimento e morte, assim como importantes detalhes a respeito de suas relações afetivas e amorosas podem ser contadas de várias formas. Entretanto fica-lhe um conjunto expressivo de obras e dele *Os Lusíadas* (1572), grande poema épico onde está enaltecido o passado português e com o qual se criou a primeira grande obra literária da língua portuguesa.

¹⁷ The determination of personas and modes of address thus presents a great challenge for performers, who are urged to give free reign to interpretation of both the poetry and their roles within the musical settings.

Camões investiga o ser humano e o amor através da sua poesia lírica que estão representados e valorizados na sua lírica por uma variedade de temas e formas. Alguns deles podem ser brevemente esquematizados em termos da sua aproximação como o soneto “Alma Minha Gentil”. Recortamos apenas os temas concernentes à instabilidade dos sentimentos e da realidade, ao ideal de perfeição física e moral, ao sentido do amor platônico¹⁸, ao desconserto do mundo frente ao sentido ilusório de tudo que diz respeito à vida terrena e à perda da amada (TORRALVO & CORTEZ, 2001, p. 20-31).

Com relação ao uso que Glauco Velásquez faz do texto, nós podemos dizer que Stein e Spillman sublinham semelhante atitude nos poetas românticos e pós-românticos de poder recorrer ao ideário renascentista, como fonte inspiradora de imagens particularmente mais coloridas (STEIN & SPILLMAN, 1996, p.13)¹⁹. Nós encontramos um belo exemplo, entre outros, em Hugo Wolf (1860-1903) no ciclo *Drei Lieder nach Gedichten von Michelangelo* com poemas de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

Do ponto de vista formal, encontra-se em Camões a assimilação do *dolce stil nuovo* trazido da renascença italiana por Sá Miranda (1527). Trata-se da valorização da rítmica poética, através da extensão do verso decassílabo e a introdução formal dos sonetos, sextinas, canção, etc. na lírica da língua portuguesa.

“Alma Minha Gentil” é um decassílabo heróico, pois apresenta acentuação na 6^a e 10^a sílabas dos seus versos (BECHARA, 2001, p.635). Trata-se do soneto 48 no qual Camões se refere à figura de uma legendária mulher, possivelmente sua amante, Dinamene, morta num naufrágio no rio Mekon, Indonésia, em companhia do poeta. Supõe-se que Dinamene seja um nome poético encontrado por Camões para identificar e cantar em vários sonetos as qualidades

¹⁸ A idéia platônica associada à concepção de Paraíso, de onde se emana a perfeição divina, está presente no soneto “Alma Minha Gentil”. Este é um importante tema e ressurgirá em todos os capítulos desta dissertação.

morais de uma mulher doce, paciente e submissa da qual emanam sentimentos de profunda pureza e suavidade. Sua figura tem representado suas qualidades morais em muitos outros sonetos do poeta português. Nele está manifesto de maneira delicada e comovente, o desejo do poeta de se juntar no céu à amada morta e sua disposição de ver sua própria vida abreviada em troca da possibilidade do reencontro (TORRALVO & MINCHILLO, 2001, p. 16-31).

2.3 Forma Poética

Não é a forma pela forma que nos interessa e sim o que ela representa como desafio ao compositor na equalização de dois meios, música e poesia, aparentemente díspares, mas que necessitam serem trabalhados em conjunto. Parece-nos que essa síntese, inicialmente feita pelo compositor, deva também ser entendida a partir de meios específicos de análise formal do poema. Stein e Spillman justificam essa análise e incentivam os intérpretes a incorporar seus procedimentos na sua prática de estudo e preparação da canção, pois dele pode-se também depreender conhecimento acurado a respeito da respiração, da determinação e da articulação do fraseado, da relação entre métrica poética e musical da canção e dos demais aspectos organizacionais do texto musical e dos performers.

O pressuposto teórico do estudo formal da poesia na preparação da canção levanta algumas questões de como compreender a transposição do estudo da forma poética para a forma musical e da significação do texto poético.

¹⁹ Os poetas musicados por Glauco Velásquez são na sua maior românticos, parnasianos e simbolistas.

A articulação poética depende diretamente da pontuação do texto²⁰, a observação da sua variabilidade é encorajada pelos autores no sentido de que as linhas se organizam conforme a maneira como elas terminam (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 33). Assim temos três modos de terminação da linha:

1. terminação natural - refere-se à terminação natural e conclusiva na própria linha do verso;
2. cavalgamento - também considerada uma terminação falsa, ocorre quando duas ou mais palavras de uma linha completam o significado na linha anterior. Este tipo de terminação exige decisões imediatas por parte dos intérpretes com relação à marcação da respiração das frases vocais e do acompanhamento e, ainda, na junção entre ambas. Assim determinam a articulação das frases, das nuances e do tempo;
3. cesura - é considerada por Stein e Spillman como a “mais dramática forma de articulação” dentro do poema. Ela representa um desafio para o compositor e intérpretes que devem equilibrar a construção da frase musical em relação ao texto poético e demandam este conhecimento dos intérpretes a fim de determinar coerentemente a marcação da respiração, sua realização em um tempo adequado às necessidades do texto poético, musical e as características das questões técnicas, tanto para o cantor, como para o pianista e o conjunto.

A seqüência das linhas deve ser examinada a partir das linhas de rima e dos padrões rítmicos dos finais das linhas. Os autores afirmam que normalmente quando encontramos linhas de rima simultaneamente com finais de rimas, estas são fortemente

²⁰ São eles a vírgula, o ponto e o ponto e vírgula e travessão. Cada uma delas deve ser analisada dentro do contexto poético-musical. Bem como do ponto de vista técnico-interpretativo (ibidem, p. 33).

conectadas (ibidem, p.34). Eles destacam também a existência de dois finais de linha básicos: a) a linha que finaliza com uma sílaba tônica, o que é denominado por final forte; b) a linha que termina com uma sílaba átona, final fraco.

A relação entre as características dos finais de linha, bem como sua alternância no poema deve ser examinada em conjunto com as frases musicais. Os intérpretes devem conhecer essa relação e observar o maior número de detalhes desses fatos poéticos.

2.3.1 Esquemas de rima

O esquema de rima é a maneira como as rimas se relacionam no poema. A rima ocorre geralmente no final das linhas do poema, mas podem também se manifestar internamente nas mesmas linhas. Elas são identificadas por pequenas letras que numa ordem sequencial e crescente indicam sua repetição ou a inclusão de uma nova rima. Podem ser duetos: *aa, bb, cc, dd*, etc.; tercetos: *aba, bab, cdc, dcd*, etc.; quartetos: *abba, abab, aaba, bbab*, etc.

Segundo Stein e Spillman, o esquema de rima interfere na fluência do poema, solicitando dos intérpretes decisões a respeito do andamento. Os autores explicam que enquanto o esquema de alternância de rima, *abab*, tende a um tempo moderado, um par de linhas com a mesma rima, *abba*, tende a acelerar o tempo na estrofe (ibidem, p.34).

A rima interna cria um outro critério de conexão. Ela não se atém apenas às terminações das palavras, mas pela presença de sons de vogais e formas internas de rimas comuns a ambas (assonância) ou pela conexão através da repetição inicial do som da consoante. Ambas

conectam as palavras pelo som e demandam atenção especial por parte dos intérpretes (ibidem, p.36).

2.3.2 Métrica poética

A métrica poética é o padrão de acentuação silábica na poesia e o número de sua ocorrência é determinado por certas regras e tradições. Uma simples unidade é denominada por pé e os tipos de métrica assim como na métrica musical, são divididos em duplo (binário) e triplo (ternário). As linhas da poesia são formadas por agrupamentos de palavras padrões que organizam a ênfase poética em desenhos únicos (ibidem, p. 38).

Nossa análise a respeito das considerações teóricas de Stein e Spillman nos levou a sintetizá-la da seguinte forma:

1. a escolha de ritmo e métrica poética influencia o tempo da declamação do texto poético. As sílabas tônicas tendem a serem acentuadas e, portanto, tendem a ser mais lentas;
2. as sílabas átonas, sem acentuação, são realizadas mais rapidamente. A determinação da métrica poética se faz a partir da escansão da poesia. Trata-se de um procedimento analítico que verifica aonde a acentuação acontece, por conseguinte, a escansão identifica as sílabas átonas. A escansão não é um procedimento unívoco e desta forma admite mais de uma análise. A sua realização é, contudo, importante especialmente para o cantor, pois pode lhe mostrar como as palavras são pronunciadas e faladas na linha e a partir desse ponto, decidir qual padrão métrico deve ser usado. Outro aspecto merecedor de

atenção é o fato de a escansão poder auxiliar o cantor na sua decisão sobre as nuances do significado poético do texto (ibidem, p. 40).

A escansão tem papel fundamental no refinamento de todos os elementos interpretativos da linha vocal. Ela é um recurso de análise poética que auxilia no trabalho da dicção, além de ser capaz de sugerir elementos para decisões concernentes ao tempo e à expressão da dinâmica do significado do poema.

Após a determinação da métrica, chega-se ao conhecimento dos pés de cada linha. Estes deverão informar a respeito da relação entre cada uma delas no poema. Este procedimento se justifica pelo fato do padrão de comprimento dos pares de linhas se refletir no significado poético do texto, bem como nas decisões interpretativas a serem tomadas. Por exemplo, Stein e Spillman consideram que os intérpretes devem sempre ter em mente que a escolha do ritmo e da métrica influencia no andamento no qual o texto deve ser declamado e obviamente na maneira como ele é musicado pelo compositor (ibidem, p. 39). Desta forma, justifica-se a necessidade da aprendizagem desse recurso analítico-poético logo no início do estudo da poesia da canção.

Não podemos nos esquecer que a métrica poética se determina por regras e, como tal, pode ser deliberadamente alterada pelo compositor. Assim, ela deve ser tratada sem rigidez, pois também representa um poderoso recurso expressivo chamado “substituição”. Stein e Spillman afirmam que “essas substituições são tão importantes quanto a própria métrica” (ibidem, p.39) ²¹.

²¹ (...) these substitutions are as important as the actual meters themselves.

2.4 Análise do poema “Alma Minha Gentil”

Número de linha		Esquema de rima
1	Alma minha gentil, que te partiste	<i>a</i>
2	tão cedo desta vida descontente,	<i>b</i>
3	repousa lá no Céu eternamente,	<i>b</i>
4	e viva eu cá na terra sempre triste.	<i>a</i>
5	Se lá no assento etéreo, onde subiste,	<i>a</i>
6	memória desta vida se consente,	<i>b</i>
7	não te esqueças daquele amor ardente	<i>b</i>
8	que já nos olhos meus tão puro viste.	<i>c</i>
9	E se vires que pode merecer-te	<i>c</i>
10	alguma cousa a dor que me ficou	<i>d</i>
11	da mágoa, sem remédio, de perder-te,	<i>c</i>
12	roga a Deus, que teus anos encurtou,	<i>d</i>
13	que tão cedo de cá me leve a ver-te,	<i>c</i>
14	quão cedo de meus olhos te levou.	<i>d</i>

Representação poética: Temas e Imagens.

1ª quadra:

“Alma Minha Gentil” - significado renascentista para alma nobre, formosa. Caracteriza a maneira como o poeta sente a pessoa amada. A expressão é uma restrição ou especialização do significado, pois realça o sentido positivo da pessoa por ela denominada (BECHARA, 2001, p. 401).

“que te partiste tão cedo desta vida descontente” – uma idéia de abandono, prematuro, da realidade triste na Terra. A imagem expressa a distância da separação dos amantes pela representação do poeta abandonado em um local triste ou em meio à tristeza.

“repousa lá no céu eternamente, e viva eu cá na terra sempre triste”- a imagem da tranqüilidade eterna se contrastando com a tristeza da vida terrena. Ambas as imagens, viver tristemente na Terra e repouso eterno, apresentam uma dicotomia espacial: alto (*lá*) e baixo (*cá*); Céu e Terra. Esta imagem ocorre no final da quadra e deverá ser analisada sua representação musical.

2ª quadra:

“Se lá no assento etéreo onde subiste memória desta vida se consente”, - o tema se refere à possibilidade de se lembrar na vida celestial dos fatos vividos na vida terrena. A imagem é a lembrança possível da vida terrena.

“não te esqueças daquele amor ardente que nos olhos meus tão puro viste”- o poeta suplica à amada para que ela nunca se esqueça do amor ardente que um dia viu nos seus olhos.

1º terceto:

“Se vires que pode merecer-te alguma cousa a dor que me ficou da mágoa, sem remédio, de perder-te”, - o tema é a visão da dor pela perda da pessoa amada e a imagem é o poeta abandonado, imerso na dor e na sua incerteza de ainda ser merecedor do amor da amada morta.

2º terceto:

“roga a Deus, que teus anos encurtou, que tão cedo me leve a ver-te, quão cedo de meus olhos te levou”. - tema é o pedido para que Deus conceda ao poeta a possibilidade de se encontrar com a pessoa amada. A imagem é a do poeta suplicante para que Deus lhe encurte a vida e ele possa o mais breve possível se encontrar com ela. Subentende-se deste verso que o *eu-poético* se complementará apenas no *eu-amado* e assim a morte passa a ser rogada como uma solução para a sua dor.

Figuras de retórica

Encontramos poucas figuras de retórica no texto do poema, no entanto todas cumprem a função expressiva no contexto dos versos. São elas:

1. “Alma Minha Gentil” - figura de retórica com ordem invertida a fim de realçar a subjetividade do seu significado. Podemos apontar a caracterização do sentido de pureza, de delicadeza e da essência da pessoa amada através do deslocamento da palavra através da alteração métrica. Do ponto de vista musical e dos performers deve ser igualmente notada. Os intérpretes devem conhecer a expressividade dessa alteração. Deste conhecimento se depreende importantes elementos de estudo na seqüência

da análise das linguagens poética, musical e dos performers desta canção. Além de sugerir como o compositor utiliza os elementos musicais com os quais tenta reproduzir o modo como ouve e concebe esta figura.²²

2. “Assento etéreo” - é uma figura de retórica que se pode classificar na categoria de “símbolo” nas figuras de construção. Substitui a palavra céu (ibidem, p.28), representando e reforçando a determinação da localização celestial (espacial) da pessoa amada. Com mais esta figura no contexto retórico deste poema, o poeta desenvolve as idéias poéticas implícitas no confronto imediato entre céu/terra, vida/morte e de maneira subliminar, estão presentes as idéias poéticas implícitas na relação passado/presente.

3. “Amor ardente”- figura que atribui grande expressividade em termos da intensidade afetiva da expressão do amor vivido pelo poeta. Serve-se da relação imaginária fogo – paixão, amor – brasa, etc. Esta metáfora (amor = fogo; chama) é empregada na 7ª linha, exatamente naquela onde o clímax do poema se manifesta. Consideramos esta figura como o segundo elemento de retórica mais pungente no texto poético, depois de “Alma Minha Gentil”. Conclui-se, então, a importância do seu conhecimento analítico na preparação da performance desta canção.

4. “Mágoa sem remédio” - esta metáfora associada pela justaposição de dor/remédio, doença/cura, etc., se caracteriza por um quadro psicológico depressivo no qual o poeta vive a dor da perda da amada. É um outro

²² Trata-se de um efeito gramaticalmente conhecido pelo nome de anástrofe (figura de retórica de construção), cuja finalidade é realçar a expressividade da imagem da mensagem poética. Este recurso é ainda empregado em: viva_eu (4ª linha) e olhos meus (8ª linha) (ibidem, p. 582).

momento de confissão de sentimentos próprios e que sinaliza o desalento expresso na conclusão deste soneto.

Persona e modos de endereçamento.

Quem fala neste soneto é o próprio poeta. Ele se dirige à pessoa amada de forma direta, clara e nos faz imaginar a presença da amada distante. Todo o texto lhe é dirigido e no último terceto também está sugerida a presença Divina.

O modo de endereçamento é uma confissão direta que cria imaginariamente a presença da amada na cena poética, mesmo ela estando morta e distante no céu. Inicia-se pela descrição do poeta que evoca a partida da amada nobre e formosa (1^a quadra). Segue-se sua confissão de um amor encandecente (2^a quadra). Nos dois tercetos, o discurso nostálgico e triste é pontuado pelo pedido da persona para que ela rogue a Deus pela sua morte.

Progressão Poética

O soneto “Alma Minha Gentil” apresenta muito claramente o aspecto físico delimitado pelo céu e pela terra. Por meio dessa delimitação, o poeta concebe os aspectos qualitativos de natureza física, emocional e psicológica dos elementos constituintes do cenário poético. A terra está representada como o local de infelicidade e sofrimento presente e futuro. A felicidade nela vivida é, apenas, reconhecida no passado das experiências amorosas dos amantes e na imagem presente e eterna do Céu, como local tranquilo e desejado para o reencontro. O aspecto temporal está determinado pela interferência no presente de fatos ocorridos no passado, fazendo apenas referência ao futuro na última estrofe: “tão cedo de cá

me leve a ver-te”. Os aspectos emocional e psicológico estão expressos pelo poeta através da confissão constante da sua tristeza e dor. Contudo, eles são permeados por um único momento de expressão de um sentimento positivo e muito intenso: “não te esqueças daquele amor ardente”. Esta é uma confissão delicada e pungente, porém manifestada a partir de um estado de profunda depressão e desejo de morte, como solução para a dor da perda pela separação. A ação se desloca entre céu e terra, porém com uma rica dinâmica em cada estrofe.

- 1ª quadra –** O primeiro e terceiro versos já nos remetem à altura celestial como um local tranquilo e repousante, sem, contudo, ter este movimento ascendente interrompido pela referência ao aspecto descontente da vida terrena (segundo verso). Entretanto, o último verso da primeira quadra nos lança numa queda vertiginosa, manifestada pela qualidade de vida do poeta: “e viva eu cá na terra sempre triste”. Pode-se sintetizar esse movimento a partir das seguintes imagens: “Alma Minha Gentil” – “céu” – “repouso eterno” x vida terrena sempre triste.
- 2ª quadra –** A ação dirige-se para o espaço celestial e tenta fazer chegar até lá a confissão do poeta de um sentimento ardente. Nesse momento o poeta se aproxima da figura da amada através da descrição do amor ardente estampado nos seus olhos.
- 1º e 2º tercetos –** a ação permanece de algum modo suspensa e entregue à amada. O soneto se finaliza pelo desejo de ascensão ao céu através da morte: “que tão cedo de cá me leve a ver-te, quão cedo de meus olhos te levou”.

O ambiente de tristeza e dor que perpassa por todo o soneto, está envolto por uma terna, mas apaixonante descrição da delicadeza e da falta sentida pelo poeta.

Forma poética²³

1	Alma / minha gen/ til , que te par/ tiste
2	tão/ cedo desta / vida descon/ tente ,
3	re/ pousa lá no / Céu eterna/ mente ,
4	e / viva eu cá na / terra sempre / triste .
5	Se / lá no assento e/ téreo , onde su/ biste ,
6	Me/ mória desta / vida se con/ sente ,
7	não te es/ queças da/ quele amor ar/ dente
8	que / já nos olhos / meus tão puro / viste .
9	E se / vires que / pode mere/ cer -te
10	alguma / cousa a / dor que me fi/ cou
11	da / mágoa , sem re/ médio , de per/ der -te,
12	roga a / Deus , que teus / anos encur/ tou ,
13	que tão / cedo de / cá me leve a / ver -te,
14	quão / cedo de meus / olhos te le/ vou .

O soneto é composto por catorze versos decassílabos, distribuídos entre duas quadras e dois tercetos.

Todas as linhas do poema são compridas e do mesmo tamanho possuindo quatro pés cada. Conforme Stein e Spillman, confirma-se a presença de linhas ricas em elementos e significação poética. A articulação delas é feita apenas por vírgulas e pontos. As vírgulas de final de linha se encontram entre os seguintes versos: 2º e 3º; 3º e 4º; 5º e 6º; 11º e 12º; 12º e 13º; 13º e 14º. As vírgulas internas estão presentes no 5º, 11º e 12º versos. Os pontos de final de linha acontecem nos finais do 4º, 8º e 14º versos.

Todas as quadras e tercetos de “Alma Minha Gentil” recebem acentuação forte nos 6º e 10º pés. Estas terminações deverão ser comparadas com os finais das frases musicais e então analisadas. Stein e Spillman afirmam que dessa comparação os intérpretes encontrarão os fundamentos para suas respectivas decisões interpretativas.

Esquemas de rima

As rimas dos finais de linha se distribuem em duas quadras nas quais se repetem as rimas *abba* e dois tercetos que têm alternadas as rimas *cdc* e *dcd*.

As rimas internas representadas pela presença de assonância e aliteração são bem mais complexas. Nota-se maior ocorrência de assonância através de um trabalho sutil com as vogais. As aliterações podem ser representadas pelo uso freqüente de determinadas consoantes.

1ª quadra:

1º verso - “Alma minha gentil, que te partiste”,

Assonância: **a**-4, **i**-3 e **e**-3.

Aliteração – utilização principal do fonema **t**.

Obs.: a vogal [**i**] é mais intensa, pois aparece em todas as sílabas tônicas do verso.

2º verso - “tão cedo desta vida descontente”,

Assonância: **a**-3, **e**-5, **i**-1 e **o**-2.

Aliteração: ocorrência freqüente dos fonemas **d** e **t**, inclusive

²³ Apresentamos a escansão proposta por Macambira. As barras marcam os pés poéticos e se localizam antes das sílabas tônicas, em negrito, das respectivas linhas de verso de “Alma Minha Gentil” (MACAMBIRA, 1983. p. 66)

na terminação forte do verso.

Obs.: a vogal [a], apesar de três ocorrências, não é tão sonora quanto as demais. A vogal que nos parece mais expressiva e coincidente com a sílaba tônica do final forte do verso é a vogal [ɛ].

3º verso - “repousa lá no Céu eternamente”,

Assonância: **a**-3, **e**- 6, **o**- 2 e **u**- 2.

Aliteração: nenhuma ocorrência.

Obs.: A vogal **e** é a mais expressiva. Ocorre em: **céu** - eternamente e devemos salientar a relação sonora existente entre as consoantes [p] em re-**p**-ousa , precedendo o ditongo **ou**, a consoante [t] de eternamen-**t**-e, ambas pontuadas pelo [s] de c-éu e pela suavidade sonora da consoante [t] na sílaba átona de e-**ter**-namente.

4º verso - “e viva eu cá na terra sempre triste”.

Assonância: **a**- 4, **e**- 6 e **i**-2.

Aliteração: não encontrada.

Obs.: as vogais [i] e [ɛ] se sobressaem em todo o verso.

5º verso - “Se lá no assento etéreo, onde subiste”,

Assonância: **a**- 1, **e**- 6, **i**-1, **o**-4 e **u**-1.

Aliteração: não encontrada, porém a consoante [s] produz sonoridade especial na declamação deste verso.

Obs.: a vogal [i] exerce uma pontuação expressiva na repetição freqüente da vogal [ɛ] neste verso que contém três elisões.

6º verso - “memória desta vida se consente”,

Assonância: **a**- 3, **e**- 5, **i**- 2, **o**- 2.

Aliteração: não encontrada.

Obs.: a vogal [ɛ] é mais freqüente, porém a maior ênfase se encontra em *vida*, entre os sons abertos e fechados da vogal [o].

7º verso - “não te esqueças daquele amor ardente”

Assonância: a- 5, e- 7, o- 1

Aliteração: não encontrada.

Obs.: a vogal [a] é a mais expressiva entre todas deste verso. Ela é empregada no momento de grande expressividade do texto poético: *amor ardente*. Entretanto, a pronúncia da vogal *e* deve ser observada, pois ela acompanha o desenvolvimento do sentido poético do verso e dirige-se para a terminação forte da linha.

8º verso - “que já nos olhos meus tão puro viste”.

Assonância: *a*-1; *e*-3; *i*-1; *o*- 4; *u*- 1

Aliteração: não encontrada, porém são expressivas as consoantes

j(á), *m*(eus), *p*(uro) e *v*(iste)

Obs.: a vogal [ɛ] se contrabalança com a vogal [i] nos momentos de acentuação (6ª e 10ª sílabas), característico do verso decassílabo heróico.

9º verso - “e se vires que posso merecer-te”

Assonância: *e*-8; *i*-1; *o*- 2

Aliteração: não encontrada.

Obs.: a consoante *p*(osso) se sobressai sobre *v*(ires), pois localiza-se no 6º pé acentuado, característica do verso “heróico”. As respectivas consoantes (mere)*c*(er-) (*t*)e, também devem ser igualmente observadas pelo cantor.

10º verso - “alguma a cousa a dor que me ficou”

Assonância: **a**-5, **e**- 2, **i**- 1 e **o**-1.

Aliteração: ocorre nos ditongos em *cousa* e *ficou*.

Obs.: as vogais [a] e [o] devem ser observadas. Ambas são expressivas sonoramente na linha. Devemos dar mais ênfase à vogal [o] no ditongo em *cousa* e em elisão com as vogais [a]: *cous-a_a* (dor).

11º verso - “da mágoa, sem remédio, de perder-te”,

Assonância: **a**-2, **e**-7, **i**- 1 e **o**-2.

Aliteração: produzida pelo (**m**)ágoa , re(**mê**)dio e per(**der-te**).

Obs.: a vogal [ɛ] se sobressai, apesar da acentuação nos ditongos em *mágoa* e em *remédio*.

12º verso - “roga a Deus, que teus anos encurtou”,

Assonância: **a**-2, **e**-6, **o**-2 e **u**-4.

Aliteração: nos ditongos em *Deus* e *teus*.

Obs.: a vogal [u] cria timbres ao longo do verso e sua ocorrência se torna expressiva, pois foi muito pouco usado ao longo do poema.

13º verso - “que tão cedo de cá me leve a ver-te”,

Assonância: as vogais [a] e [ɛ] se interligam, sendo que a segunda é mais expressiva, visto sua ocorrência na terminação forte do verso.

Aliteração: não há nenhuma ocorrência.

14º verso - “quão cedo de meus olhos te levou”.

Assonância: o aspecto mais significativo neste verso é sua rima interna com o verso anterior pelo *paralelismo* (BECHARA, 2001,

p. 644) entre: “que tão cedo de cá me leve a ver-te, quão cedo de meus olhos te levou”.

Aliteração: abundante na relação apresentada a cima e ainda contundente se considerada no contexto do significado poético e conclusivo.

Métrica poética

A acentuação inicial de cada linha parece ser mais complexa nas duas primeiras quadras do soneto, pois pode ocorrer de dois modos. O primeiro pode ser considerado pela sequência natural das sílabas tônicas: (**Al**)ma na 1ª linha, **tão** na 2ª linha, **não** na 7ª linha, que **tão** na 13ª linha e **quão** na 14ª linha.

A segunda possibilidade de escansão, das primeiras linhas das quadras e tercetos, está proposta por José Rebouças Macambira em *Estrutura Musical do Verso e da Prosa* e se alinharia diferentemente²⁴:

²⁴ Não podemos nos esquecer que a expressão Alma Minha Gentil é um uso retórico que se serve da alteração do lugar das palavras na frase. Assim a acentuação que normalmente poderia se sentir na primeira sílaba de **Al**-ma se desloca para **Mi**-nha (Macambira, 1983.p.66.).

- 1 Alma /**minha** gen/**til**, que te par/**tiste**
 2 tão/ **cedo** desta /**vida** descon/**tente**,
 3 re/**pousa** lá no /**Céu** eterna/**mente**,
 4 e /**viva** eu cá na /**terra** sempre /**triste**.
- 5 Se /**lá** no assento e/**téreo**, onde su/**biste**,
 6 Me/**mória** desta /**vida** se con/**sente**,
 7 não te es/**queças** da/**quele** amor ar/**dente**
 8 que /**já** nos olhos /**meus** tão puro /**viste**.
- 9 E se /**vires** que /**pode** mere/**cer**-te
 10 alguma /**cousa** a /**dor** que me fi/**cou**
 11 da /**mágoa**, sem re/**médio**, de per/**der**-te,
- 12 roga a /**Deus**, que teus /**anos** encur/**tou**,
 13 que tão /**cedo** de /**cá** me leve a /**ver**-te,
 14 quão /**cedo** de meus /**olhos** te le/**vou**.

A acentuação final ocorre obviamente na terminação forte de cada linha, havendo apenas a exceção justificada por Macambira no final da décima linha, onde a acentuação forte parece deslocada para a primeira sílaba da décima-primeira linha.

2.5 Síntese dos elementos poéticos fundamentais à performance de “Alma Minha Gentil”.

Nesta seção, nós nos focamos nos aspectos básicos da análise poética dos temas e imagens encontradas em “Alma Minha Gentil”. Todas representativas do desejo de reencontro com a pessoa amada num cenário celestial, bem afastada da dura realidade terrena de sua vida, mas de onde talvez ainda pudesse ser visto o amor ardente estampado nos seus olhos.

O discurso de Camões, neste poema, apresenta figuras de retóricas muito próximas dos temas e das imagens ligadas à idéia da morte como resolução das dores amorosas e terrenas. O espaço celestial corresponde ao local de salvação de todos os males. São exaltadas as características de delicadeza e pureza da amada que, por si só, já imprimem um caráter muito peculiar às decisões técnico-interpretativa das linhas vocal e do acompanhamento.

Toda esta confissão está declamada em 14 versos decassílabos, “heróicos”, distribuídos por duas quadras e dois tercetos. As linhas dos versos possuem o mesmo tamanho e simplicidade na sua pontuação.

Se por um lado o aspecto formal de “Alma Minha Gentil” se apresenta de forma concisa, notamos, por outro, um rico trabalho em termos do uso de elementos sonoros e de imagem na maneira como a assonância e a aliteração se apresentam no texto desse soneto. Elas podem não se configurar com maior evidência como se esperaria do uso de rimas internas, porém é expressivamente sonoro o manejo interno das vogais, consoantes e nas respectivas combinações entre as sílabas.

Podemos sintetizar a análise anterior da progressão poética de “Alma Minha Gentil” pelo seguinte esquema: nas linhas 1 a 3 a persona se dirige ao céu, desenhando um movimento de retorno à terra na linha 4. A linha 5 remete a fala da persona novamente ao céu e demarca a altura pela possibilidade de ser visto e lembrado na terra. Nos dois últimos tercetos toda a ação se desenvolve na altura, permanecendo na terra apenas a dor e o desejo da persona de se unir à amada o mais rapidamente possível. O modo de endereçamento é direto, narrativo e demanda da performance a recriação de uma atmosfera delicada, mas de profunda tristeza e dor na qual se expressa uma comovente declaração amorosa pela perda da pessoa

amada. Sua existência no contexto poético é fantasmagórica e deve ser também recriada pela performance desta canção.

Decorre do estudo da métrica poética de “Alma Minha Gentil” o conhecimento de questões relativas aos seus aspectos técnico-interpretativos tais como: marcação de respiração, realização adequada da dicção no contexto poético-musical e de vários outros aspectos ligados à compreensão do texto musical, que, associados à perspectiva imaginária do seu texto poético, demandarão aos intérpretes decisões interpretativas.

Capítulo 3

A MÚSICA

3.1 Processo de análise dos elementos musicais para performance de “Alma Minha Gentil”

Utilizaremos neste capítulo a fundamentação teórica da análise estilística de Jan LaRue, expostas no seu livro *Guidelines for Style Analysis* (1992), pois Stein e Spillman se servem da teoria de Heinrich Schenker²⁵ (1868-1935), que não se adequa à linguagem harmônica e tonal de “Alma Minha Gentil”. A teoria schenkeriana parece muito útil à análise da música dos períodos barroco, clássico e romântico, porém se distancia dos avanços decorrentes da linguagem wagneriana, posterior à criação de *Tristão e Isolda*, com os quais o padrão estético-musical da canção de Velásquez, indubitavelmente, se identifica.

Associaremos à visão macro, média e de pequena ou microestrutura do modelo analítico de LaRue, a divisão formal em períodos e frases das análises contidas na obra *Do tempo musical*

²⁵ Heinrich Schenker (1868-1935) concertista, acompanhador, professor de piano, jornalista, editor e teórico musical desenvolveu método próprio de análise musical. A maioria de suas publicações teóricas ocorreu no período de 1904 a 1935, exatamente no período de desenvolvimento e consolidação do gênero de música que ele menos admirava. As mais significantes explorações teórico-musicais de Schenker ocorrem durante a elaboração dos procedimentos atonais, dodecafônicos e neoclássicos os quais destruíam, segundo o teórico austríaco, o princípio primário da arte musical: o sistema diatônico. Schenker, para quem Brahms foi “o último mestre da arte tonal alemã”, não desconsiderava o cromatismo, mas apenas o classificava como um elemento musical secundário (DUNSBY & WHITTHALL, 1988, p. 107).

(2001) de Eduardo Seincman²⁶. Seincman desenvolve uma abordagem analítica na qual os elementos musicais, organizados por esquemas de frases, estão em ressonância imediata com o sentido do texto literário e que se adequa perfeitamente à relação poesia/música do texto poético desse soneto de Camões.

Uma vez estabelecida a noção da forma musical como uma moldura²⁷ na qual se encerra os conteúdos poético e musical, devemos considerar nosso modo de focar a análise dos elementos musicais para a preparação da performance da canção “Alma Minha Gentil”.

A **macroestrutura** constitui-se na obra como um todo, através de estruturas mais amplas, sendo dividida por seções, períodos, frases e motivos. Nela nós devemos observar todos os aspectos, que também deverão ser relacionados à harmonia, à melodia e ao ritmo no seu conjunto. São considerados seus aspectos a fim de relatar todas as características oriundas dos elementos constitutivos da linguagem musical de “Alma Minha Gentil”. Parafraseando LaRue perguntaremos onde estão os grandes clímaxes sonoros da canção? Quais são e como se organizam os motivos, frases e períodos? Quais as relações tonais existentes? Como essas se relacionam entre si e na representação musical do contexto poético? Como se distribuem a seleção de compassos, tempos e ritmos na canção?

²⁶ O *Noturno opus 15*, no. 3 de Frédéric Chopin (1810-1849), analisado por Seincman, apresenta algumas características as quais também podem ser observadas em “Alma Minha Gentil” de Glauco Velásquez e muito especialmente na transposição pretendida nesta dissertação de unir a realidade poética à obra, para dela obter modos de pensar a preparação da performance desta canção. Seincman nos mostra como Chopin representou formalmente os conflitos e ambigüidades da linguagem musical desse *noturno* (SEINCMAN, 2001, p. 149). Por outro lado, sua análise nos proporciona um modelo estrutural que se adequa às semelhanças entre as características formais das obras.

²⁷ Edward T. Cone em *Musical Form and Musical Performance*, capítulo I, questiona a demarcação do início e do final da obra musical, bem como de sua performance, através da reflexão comparativa entre a pintura delimitada pela sua moldura e o acontecimento musical a partir do seu texto. Avalia essa comparação no contexto espacial e temporal do evento da performance. Utilizaremos, neste capítulo, apenas a imagem da obra na sua organização formal e estrutural interna.

A **estrutura média** deve concentrar esforços na identificação de como as frases e períodos organizam os elementos musicais, da mesma forma que são organizados por eles nas demais dimensões estruturais.

A análise da **pequena ou microestrutura** parte da observação dos elementos musicais nos limites das frases, semi-frases e motivos da obra analisada, para estudar seus componentes estruturais em detalhes ainda mais específicos (LaRue, 1992, p. 8-9). A avaliação desse procedimento analítico, segundo LaRue, entende que o processo de observação deve procurar pelos elementos e atividades particulares que caracterizam o movimento e o corpo da obra (ibidem, p. 21).

3.1.1. A forma e os elementos musicais de “Alma Minha Gentil”.

Macroestrutura

Glauco Velásquez parece optar por uma “forma aberta de grupos de partes ou seções” (SEINCMAN, 2001) na qual não há recorrências às partes anteriores. Sua característica discursiva se assemelha ao fluxo direto da narração do soneto, na qual se delimita o espaço para o estabelecimento da continuidade e coerência musical imaginada pelo compositor do sentido do texto poético.

Encontramos em “Alma Minha Gentil” três seções distribuídas em duas partes. As duas primeiras seções correspondem à 1ª parte, pois têm a mesma linguagem harmônica e contrapontística, enquanto que a segunda, correspondendo à 3ª seção da canção, apresenta trabalho semelhante de vozes, cuja linguagem harmônica é preponderante sobre o trabalho contrapontístico das vozes. Cada uma das seções se compõe por dois períodos com duas

frases, cada uma correspondendo à seqüência de seis pares de antecedentes e conseqüentes que se desenvolve na extensão vocal de si-2 a lá-4. Esquematizando:

Parte I

Período 1: frase 1 – 1 ^o antecedente (comps. 1 -3) 3	
frase 2 – 1 ^o conseqüente (comps. 3 ²⁸ -6) 3	
comps. 6	1 ^a Seção = 1 ^a quadra
Período 2: frase 3 – 2 ^o antecedente (comps. 6 - 9) 3	6 + 5 = 11 compassos
frase 4 - 2 ^o conseqüente (comps. 9 -11) 2	
comps. 5	
Período 3: frase 5 – 3 ^o antecedente (comps.12-14) 3	
frase 6 – 3 ^o conseqüente (comps.15-17) 3	
comps. 6	2 ^a Seção = 2 ^a quadra
Período 4: frase 7 – 4 ^o antecedente (comps. 17 -19) 2	6 + 5 = 11 compassos
frase 8 – 4 ^o conseqüente (comps. 20-22) 3	
comps. 5	

²⁸ Os números em negrito correspondem aos compassos nos quais ocorrem simultaneamente ligações de frases e/ou de linhas de versos.

Parte II

Período 5: frase 9 – 5 ^o antecedente (comps.23-25)	3	
frase 10- 5 ^o conseqüente (comps.26-27)	2	3 ^a seção =
comps.	5	1 ^o e 2 ^o tercetos
Período 6: frase 11- 6 ^o antecedente (comps. 28-31)	4	5 + 7 = 12 compassos
frase12- 6 ^o conseqüente (comps. 31 -34)	3	
comps.	7	

Este esquema se apresenta da seguinte forma na partitura de “Alma Minha Gentil”:

Parte I

1ª Seção

Período I

Canção

con anacrusis

p

cresc.

1º antecedente

1º consequente

Al - ma mi - nha gen - til, que te par - tis - te tão ce - do des - ta

Piano

Poco lento

dolce

p

espres

Elisão

cresc.

Período II

mf

con presenza

allarg.

pp

2º antecedente

vi - da des - con - ten - te, re - pou - sa lá no Céu e - ter - na -

mf

allarg.

pp

dolcissimo

2ª Seção

Período III

molto espres

allarg.

p

2º consequente

men - te, ví - vaeu cá na ter - ra sem - pre tris - te. Se

molto espres

allarg.

p

Cesura

p

con espressione

cresc.

3º antecedente

3º consequente

lá noas - sen - toe - té - reo'n - de su - bis - - te, me - mó - ria des - ta

p

cresc.

con espressione

* Tendo em vista o caráter anacrônico do soneto, nos assinalaremos apenas as elisões e as cesuras que ocorrem simultaneamente entre as partes vocal e do acompanhamento.

Período IV

15 *animando* *con passione* *ff* *allarg.*

vi - da se con - sen - te, não tees - que - ças da - que - lea - mor ar - den - - - te. **4º antecedente**

**Parte II
3ª Seção
Período V**

20 *dolcemente* *allarg.* *con espressivo*

que já nos o - lhos meus tão pu - ro vis - te. **4º consequente** E se vi - res que po - de me - re - cer - te al - **5º antecedente**

dolce *pp* *pp* *Cesura* *p* *cresc.*

25 *piu mosso* *f* *e molto, espressivo*

gu - ma cou - saa dor que me fi - cou da má - goa, sem re - mé - dio, de per - der - te, **5º consequente**

cresc. *Elisão*

Período VI

28 *dolce* *espres.* *morendo*

ro - gaa Deus, que teus a - nos en - cur - tou, que tão ce - do de cá me le - vea ver - te, **6º antecedente** **6º consequente**

p *dolce* *rep.* *cresc.* *molto espres.* *morendo con espressione*

33 *allarg. poco a poco* *p*

-quente ce - do de meus o - - - lhos te le - vou.

allarg. poco a poco *p* *ppp*

Agrupamos as três seções em duas partes em função da mudança no tratamento das vozes de seus respectivos acordes. Notam-se semelhanças entre os motivos e os contracantos das 1ª e 2ª seções que se diferem da estruturação harmônica e contrapontística presente nos encadeamentos da 3ª seção.

A 1ª e 2ª seções se separam entre a primeira e segunda quadra do soneto. Há uma cesura de pausa de mínima, no compasso 12 da parte do acompanhamento, que sustenta uma cesura correspondente na linha vocal, no valor de uma semínima do compasso alterado metricamente para binário. Esta divisão métrica será imediatamente substituída para a divisão ternária do compasso seguinte (compasso 13). A 3ª seção se estende ao longo dos dois tercetos do soneto, pois se evidencia ausência de movimentação das respectivas vozes dos seus acordes como ocorre ao longo das 1ª e 2ª seções. Nota-se, na 3ª seção, um encadeamento de acordes que dá sustentação expressiva à declamação da linha vocal, porém sem apresentar o trabalho melódico evidenciado nas seções anteriores. Outro aspecto curiosamente expressivo é a súbita e única intervenção de um acorde em Dó M em posição de 8ª “espaçada” (HINDEMITH, 1998, p.2). Este acorde nos surpreende pela sua sonoridade até então inaudita. Seu efeito expressivo reforça a progressão poética existente entre “terra” (acorde grave de sol sustenido menor, compasso 11) e nos remete à altura do assento eterno celestial: “se lá no assento etéreo (onde subiste)”; acompanhado em uníssono pela linha de soprano do acompanhamento (compasso 13).

Na análise do início e final da canção relevamos a presença de um dó sustenido, como sensível do 5º grau do 1º acorde da canção: Sol M com 7ª M.



Esta nota está presente no final da canção, sendo igualmente entoada pelo cantor e inserida ao acorde final do acompanhamento.

Nota-se, nas duas primeiras seções de “Alma Minha Gentil”, o tratamento harmônico e contrapontístico que desenvolve um contracanto entre a voz e a mão direita do acompanhamento (compassos 2-5; 8-11; 12-21). Esse trabalho melódico reproduz na versão para voz e piano o contracanto existente na partitura para voz, oboé e orquestra de câmara. A linha do soprano do acompanhamento corresponde ao solo do oboé nos 2º. ao 6º. compassos. O oboé se configura como uma persona coadjuvante da cena poética construída pela linha vocal (ANEXO A, p.133).

Ouve-se no piano, ao final da 1ª seção, um soturno acorde de sol sustenido menor com apoiatura em retardo de 3 tempos sobre o seu 5º grau. Trata-se de um acabamento de expressivo efeito sonoro. Esta finalização marca a palavra “triste” da linha vocal, ainda mais realçada pelos encadeamentos de notas estranhas ao acorde (ibidem, p. 40-49).

A presença desses elementos harmônicos e contrapontísticos se repete nos compassos 13 e 16. São incrementados por um novo tratamento das vozes e da estrutura rítmica do acompanhamento que atingirá o ápice da canção no 19º compasso. Os 3 últimos compassos da 2ª seção da canção (20º e 22º compassos) não têm abreviada a intensidade textural. Pode-se notar seu desenrolar numa atmosfera timbrada pelas nuances *dolce* e em *pp*, com um breve e suave *crescendo* sobre a palavra “olhos”, no contexto do verso: “que já nos olhos meus tão puro viste”.

O início de sua 3ª seção manterá a marcha harmônica de um coral que apoiará a linha vocal através do tratamento especificamente harmônico do acompanhamento. O compositor a concebe em um número reduzido de compassos – terá 12 compassos contra os 22 compassos da primeira parte-nos quais se desenvolvem duas grandes linhas melódicas na parte vocal ao longo de dois períodos, estes formados por duas frases de tamanho irregular (5-7) e totalmente diferentes das frases anteriores. Devemos salientar a estrutura métrica alargada do compasso 26, “dor que me ficou da mágoa sem remédio de perde-te”, no qual a linha vocal realiza sinuosa melodia em saltos acentuados nas sílabas “má-go, sem”, apoiada desde o compasso anterior por acordes de seis e cinco notas com indicação *f* e *molto expressivo*. Assim encontramos, em toda a 3ª sessão, uma constante variação métrica entre os compassos.

Estrutura média

A análise da estrutura média nos remete à organização dos períodos, alinhando-os aos versos do soneto. Observamos seis períodos, compostos cada um por duas frases musicais, cujos números de compassos se totalizam e se distribuem em grupos de 6+5; 6+5; e 5+7 compassos. Cada um dos quatro primeiros períodos da canção musica dois versos das duas quadras, enquanto que os dois últimos períodos, 5^o e 6^o, encampam, respectivamente, os três versos dos dois tercetos de “Alma Minha Gentil”.

O 1^o período se liga ao 2^o período por um prolongamento harmônico ao piano e uma pausa de colcheia na linha vocal (compasso 6). O início do 3^o período ocorre após a maior cesura da canção (compasso 12). Sua ligação com o 4^o período se dá por encadeamento ao piano, mas apresenta uma cesura de pausa de semínima na linha vocal. Ouve-se nele o clímax da obra (compasso 17). O 5^o período se inicia após uma cesura de pausa de semínima em ambas as partes. É um período no qual os três versos do primeiro terceto estão comprimidos em cinco compassos (compasso 23 a 27). Ele se finaliza por cesura na linha vocal, mas seu acompanhamento prepara e se encadeia ao 6^o e último período. Neste, o caráter agitado do período anterior, dá lugar a um apaziguamento introduzido pela cesura em duas pausas de semínimas na linha vocal com mudança do compasso de 5/4 para 3/4. A alternância métrica nos compassos 32 a 33, de ternária para quaternária, reforça o tratamento dado às linhas dos versos do 2^o terceto. Seus valores rítmicos igualmente alterados, por inversão, estenderão o seu 1^o verso (compassos 28-31) que se contrasta com o retorno da “compressão” do 2^o verso (compassos 31 a 32). Após brevíssima cesura em pausa de semicolcheia dentro de uma quiáltera, inicia-se o 3^o verso desse terceto, alongado por dois compassos quaternários (compassos 33 a 34).

Pequena estrutura ou micro estrutura

Consideraremos aqui a estrutura das frases na sua organização em “antecedentes” e “conseqüentes”. LaRue nos orienta a levantar as seguintes perguntas:

O compositor se serve de contrastes na dinâmica a fim de definir e individualizar as sub-frases assim como as frases? Quais os tipos predominantes de movimento melódico: graus conjuntos, saltos, e pulos? A linha rítmica é gerada pelo tratamento motivico ou por um perfil de maior dimensão? As semi-frases se relacionam estaticamente ou criam um senso de progressão nas frases? (LARUE, 1992, p. 9, tradução nossa)²⁹.

A seguir o autor pondera a respeito do caráter e objetivos da análise da pequena ou microestrutura:

(...) o objetivo principal da análise detalhada, assim como de toda análise estilística, não é tanto admirar o caráter de um detalhe singular, mas descobrir sua contribuição com as funções e estruturas maiores (ibidem, p.9)³⁰.

Desta forma, a nossa tarefa neste momento passa a ser a consubstanciação de uma compreensão mais detalhada e enriquecida da obra como um todo a partir dos elementos da pequena ou microestrutura. Nossa canção é composta por seis pares de antecedentes e conseqüentes (pares de períodos) que correspondem a 12 frases. Elas se compõem por um número de 3 compassos, exceto para a 4^a, 7^a e 10^a frases com dois compassos cada e a 11^a frase

²⁹ Does the composer use dynamic contrasts to define and individualize the sub phrase as well as the phrase? Which types of melodic movement predominate-steps, skips, or leaps? Does the rhythm generate flow by motivic treatment or larger contouring/ Do the subphrases balance statically or create a sense of progression within the phrase?

³⁰ ...the main goal of detailed analysis, as of all style analysis, is not so much to admire the character of any single detail as to discover its contribution to higher structures and functions.

com quatro compassos. Todas as nuances, as dinâmicas e os andamentos estão, ao longo da canção, subordinados à indicação inicial: *Poco lento*.

Frase 1 – 1º antecedente

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 3/4 time, and starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment is in bass clef, 3/4 time, and starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The lyrics are "Al - ma mi-nha gen - til, que te par - tis - te". The piano part has a "dolce" marking and a "p" dynamic. The vocal part has a "p" dynamic and a "portato" marking.

A 1ª frase se estrutura sobre a linha cromática do baixo, sol - sol sustenido - lá - si bemol, no acompanhamento, dos quatro primeiros compassos da canção. A linha vocal se inicia em ritmo sincopado seguido por quátera, com indicação de *con sentimento – crescendo – p* e se desenvolve sobre o acompanhamento em *dolce – crescendo – p*. Ao final do 1º compasso ocorre um contraste brusco na palavra “gentil”, cuja sílaba tônica é acentuada por um súbito *p* em ambas as partes. A 2ª semi-frase tem na voz o *crescendo* sobre as palavras “que te partiste”, cuja sílaba tônica de par-tis-te está sinalizada, tanto na linha vocal como pianística, por acentuação de *portato*³¹.

A linha rítmica parece ser gerada pela inflexão rítmica do verso. Este fato se evidencia pela maneira correta como o compositor resolve a acentuação de “Al-ma – **mi**-nha”. A tonicidade da 1ª sílaba da palavra “alma” nos parece expressivamente preservada pelo apoio

³¹ O *portato* é indicado por uma pequena linha horizontal sobre a nota ou pela notação do termo. Sua realização solicita dos intérpretes a execução da nota ou do trecho salientado com duração intermediária entre o *staccato* e o *legato*. Disponível em: <http://www.concertinaconnection.com>

harmônico, ao acompanhamento, que faz soar a apogiatura, dó sustenido - ré, pela síncope na linha vocal, iniciada por pausa de colcheia na qual a voz entoa dó sustenido, na parte fraca do ritmo, porém em *portato*.

A linha melódica apresenta movimento descendente na 1ª semi-frase, ligando-se ao movimento ascendente na 2ª semi-frase. Sua extensão é do sustenido-4 a ré-3. Desta forma são compostas em movimento ondulatório, por graus conjuntos iniciais, saltos, pulos e antecipação seguida por apogiatura, entre o final do 3º tempo do compasso 2 até o 2º tempo do compasso 3.

Frase 2 – 1º conseqüente

The musical score is written in 3/4 time. The vocal line (treble clef) begins with a crescendo, followed by a mezzo-forte (mf) section marked 'con prestezza allarg.'. The piano accompaniment (grand staff) also features a crescendo and a mezzo-forte section with an 'allarg.' marking. The lyrics are: 'tão ce - do des - ta vi - da des - con - ten - te,'.

A 2ª frase apresenta, no acompanhamento, o acorde de Si M em posição espaçada, cuja linha de soprano está ornamentada por uma apogiatura seguida por retardo da 5ª do acorde. Essa apogiatura é alcançada por um salto de 7ª M que ultrapassa por um intervalo de 10ª a nota da linha vocal.

A dinâmica indicada constrói um contraste no momento da entoação da palavra “descontente”, quando se nota as indicações *con prestezza*, na linha vocal, regida pela indicação de *allargando* em *decrecendo* para ambas as linhas. Sua organização interna se estrutura a partir do *crescendo* até *mf*.

O movimento por graus conjuntos, cromatismo e saltos rege as duas semi-frases.

Frase 3 – 2º antecedente

The musical score for 'Frase 3 – 2º antecedente' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, starting with a 6/8 time signature and changing to 3/4. It features a melodic line with lyrics 're - pou - sa lá no Céu e - ter - na - men - te,'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs), starting with a 6/8 time signature and changing to 3/4. It includes dynamic markings *pp* and *dolcissimo*, and a triplet of eighth notes in the right hand. The key signature has one sharp (F#).

A 3ª frase inicia-se com o acorde de Fá sustenido M. Nela está musicalmente representada a imagem poética do verso “repousa lá no céu eternamente”. A progressão poética em direção ao céu, na sua temporalidade eterna, parece se manifestar pelo salto de 7ª M, na parte vocal, mi-ré sustenido-4, e pela quiáltera precedida pelo ritmo pontuado que prolonga ainda mais a palavra “eternamente”.

A dinâmica toda em *pp* e *dolcissimo* precede, na linha vocal, um *crescendo* em direção a “Céu”. A frase se encadeia, tanto no seu início quanto na sua finalização, por progressão harmônica³² nos compassos 6-7 e 9-10, no acompanhamento.

Frase 4 - 2º conseqüente

The musical score for 'Frase 4 - 2º conseqüente' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment is in 2/4 time, starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, and G4. The score includes dynamic markings like 'molto espres', 'allarg.', and 'p'.

O compositor concebe o início da 4ª frase através de um cavalcamento da linha melódica de parte do acompanhamento que nasce no compasso anterior. O seu último acorde de sol sustenido menor com retardo prolongado da sua 5ª sobre a tônica, parece reproduzir a sonoridade e significado sombria da palavra “triste”. Toda essa passagem, bem como toda a relação poesia e música da canção³³, deve ser bem elaborada pelos intérpretes. A conexão entre os dois últimos versos da 1ª quadra do soneto apresenta uma variedade de imagens poéticas, temas, idéias, progressões poéticas, traços psicológicos e modo de endereçamento que justificam, neste momento, seu detalhamento.

Como imagem poética temos dois ambientes opostos delimitados pelo espaço celestial e terreno, representados por Velásquez na orientação da melodia e no movimento

³² O termo não implica apenas em um acorde ser seguido por outro, mas pelo fato de que essa sucessão é controlada e ordenada (PISTON, 1987, p.22. tradução nossa). The term implies not just that one chord is followed by another, but that the succession is controlled and orderly.

sinuoso e descendente do acompanhamento. O poeta narra, no primeiro ambiente, a idéia de repouso que irá se contrapor ao espaço terreno onde desenrola a sua vida. A progressão reside no deslocamento espacial céu e terra vividos com tristeza. O modo de expressão triste e consternado da sua revelação deverá ser igualmente considerado pelos intérpretes no momento da decisão interpretativa da maneira da condução de ambas as partes, em termos de suas breves cesuras e indicações de nuances delicadas e expressivas, e de alargamento do tempo no final dessa frase.

A linha vocal se inicia pelo movimento em graus conjuntos descendente do 3^o para o 1^o grau de Si M, sobre o movimento cadencial descendente da linha do acompanhamento, que se finaliza em sol sustenido menor.

Frase 5 - 3^o antecedente

Se lá noas-sen-toe - té - reo'on-de su-bis - te,

A 5^a frase está precedida por uma cesura em ambas as partes, porém grafada, apenas, com um tempo a menos na linha vocal, devido o levário. Seu início nos reenvia à imagem celestial sobre um acorde em posição expandida de Dó M. A sua sequência ao

³³ Fazemos essa observação em função da compreensão da estrutura poesia/música dessa passagem que representa uma cesura poética importante na construção do significado poético do poema.

acompanhamento retoma, num trabalho imitativo, as figuras com desenho harmônico, contrapontísticos e polirítmicas anteriormente analisadas.

Frase 6 - 3º conseqüente

con espressione
cresc.

15

me - mó - ria des - ta vi - da se con - sen - te,

cresc. con espressione

animando

animando

A ligação entre a 5ª e a 6ª frase apresenta a repetição do mesmo trabalho imitativo anterior, porém a linha melódica permanece na região média, sustentando a imagem celestial associada à memória incertamente consentida da vida do poeta.

As indicações de *crescendo*, *con espressione* e *animando* preparam a chegada ao clímax da canção na próxima frase.

A linha vocal se desenvolve em movimento cromático, iniciado por notas enarmônicas (ré bemol – dó sustenido), cuja extensão cerrada em torno do dó sustenido, se estabelece entre lá sustenido-3 e ré bequadro-4.

Frase 7 – 4º antecedente

17 *animando* *con passione* *fff* *allarg.*

não tees-que-ças da-que-lea-mor ar - den - - - te.

animando *con passione* *fff* *allarg.*

A 7ª frase é o momento mais contundente e de maior intensidade sonora em ambas as partes da “Alma Minha Gentil”. Ela se desenvolve por bordaduras acentuadas com indicação de aceleração do tempo, numa atmosfera de muita expressividade *con passione*. Esta passagem musica o verso “não te esqueças daquele amor ardente”. Nota-se, ao acompanhamento, sinuosa linha melódica nas vozes de soprano e contralto. Em ambas, se desenvolve em torno da nota dó sustenido, pedais sincopados ou em quiálteras, sobre as notas lá e ré em quiálteras, respectivamente. Todo o trecho apresenta *animando con passione* e *portato*, para as bordaduras e demais notas estranhas ao acorde, que caminham para sua finalização num salto de dó-4 a lá-4 na parte vocal.

A dinâmica solicitada é o *fff* com *allarg.*, durante todo o 19º compasso, com trêmulo duplo em acordes de fá e sol superpostos³⁴.

A parte vocal termina com uma queda da nota lá-4, nota mais aguda de toda a canção, sobre a nota ré-4.

Frase 8 – 4º conseqüente

³⁴ Analisaremos esta superposição no item de harmonia.

20 *dolcemente* *allarg.*
que já nos o-lhos meus tão pu-ro vis-te.

20 *dolce* *pp* *pp*

Inicia-se pela curta cesura em pausa de colcheia na linha vocal, cujo movimento sinuoso e descendente chega até o mi-3. O compositor oferece duas possibilidades de execução para a linha vocal: um salto ascendente para o dó sustenido-4 e outra descendente por grau conjunto – ambos em súbito *pp*. Em seguida solicita da linha vocal um *crescendo* para “olhos meus tão puro viste” que finaliza com uma escapada, entre mi e si, transformado este último em apogiatura superior sobre a nota lá.

Frase 9 – 5º antecedente

22 *allarg.* *con espressione* *piu mosso* *f e molto . espressivo*
E se vi-res que po-demere-certe al - gu-ma cousa adorque me fi - cou

22 *pp* *p* *cresc.* *piu mosso* *cresc.* *f*

Precedida por uma cesura com pausa de semínima em ambas as partes, a 9ª frase se origina por encadeamento de pequenos acordes de pouca intensidade sonora, mas que

sustenta uma linha melódica de intensa expressividade vocal na canção. Os versos desse terceto estão cerradamente interligados. Há uma cesura, em colcheia, entre o primeiro e segundo versos (compasso 24).

A sua dinâmica é variada: *p*, *crescendo* em ambas as vozes, *con expressione* na linha vocal e *crescendo* ao piano. Estas indicações se encadeiam ao *piu mosso* que cresce até o *f*, acentuado da nota sol-4 na parte vocal, que musica a palavra “dor”. O movimento melódico é ascendente, sinuoso e apresenta saltos. Suas breves cesuras em pausa de colcheia determinam a inflexão vocal e seu local de respiração.

Nota-se uma compressão do número de compassos que musicam o primeiro terceto do soneto. Encontra-se no 3º tempo do 25º compasso o segundo ponto culminante da canção. A progressão dá início à marcha de acordes de 6 e 5 notas, em posição espaçada, com indicação de dinâmica *f*.

Frase 10 - 5º conseqüente

The musical score for 'Frase 10 - 5º conseqüente' consists of two systems. The first system is for the vocal part, starting at measure 26. It is written in 4/4 time and features a melodic line with lyrics: 'da má - goa, sem re-mé - dio, de per - der - te,'. The second system is for the piano accompaniment, also starting at measure 26. It is written in 4/4 time and features a harmonic line with chords and single notes. The piano part includes a crescendo hairpin and a key signature change to one sharp (F#) in the final measure.

A 10ª frase é composta por dois compassos, dos quais o primeiro engloba praticamente toda a última linha do primeiro terceto: “da mágoa sem remédio de perder-te”.

Nota-se neste compasso (26) a alteração métrica para 5/4, nele se observa a elisão entre os dois últimos versos do 1º terceto (1º tempo do 26º compasso) e o encadeamento de acordes em posição espaçada que sustenta e ampara a descida sinuosa e acentuada da linha vocal.

Está indicada a dinâmica ***f***, para toda a frase em *molto espressivo* e saltos sobre as notas acentuadas em **da má** (goa), **sem** e em **de per-der** (te).

Frase 11 – 6º antecedente

28 *dolce espress*
ro - gaa Deus, que teus a-nos en - cur - tou,
28 *p dolce mp*

A 11ª frase se inicia em ***p***, *dolce espressivo* que se segue por ***mp*** e *crescendo* até sua conclusão. Esta sucessão de dinâmicas estabelece um contraste com a frase anterior, ainda mais realçada pelo encadeamento de acordes invertidos com valores alargados, sob o texto: “roga a Deus”. Inicia-se o derradeiro pedido do poeta à sua amada.

A linha melódica parte do fá-4, desce uma 8ª e por salto atinge o ré bemol-4, para em seguida prosseguir por intervalos descendentes em graus conjuntos até o ré-3.

Sua estrutura rítmica modifica-se em função do significado de seu respectivo texto. A 1ª semi-frase (compassos 28 – 2º tempo do compasso 29), em clima de oração, serve-

se de valores maiores, enquanto que a 2ª frase expressa a brevidade da vida através de uma seqüência de valores mais curtos.

Frase 12 – 6º conseqüente

The musical score for 'Frase 12 – 6º conseqüente' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 31 with the lyrics 'que tão ce-do de cá me le-vea ver-te, quão ce-do de meus o-lhoste le - vou.' It features a triplet of eighth notes and is marked with 'movendo' and 'allarg. poco a poco'. The piano accompaniment also starts at measure 31, marked with 'cresc. molto espres' and 'movendo con expressione'. It includes a triplet of eighth notes and is marked with 'allarg. poco a poco'. The piano part ends with a double bar line and a 'Rea.' marking. The vocal part ends with a double bar line and a 'p' marking.

A 12ª frase corresponde ao final do soneto. O verso “quão cedo de cá me leve a ver-te” está musicado de forma cerrada, comprimida. Inicia-se no tempo fraco do compasso anterior e, desde o primeiro tempo do 32º compasso, desenvolve-se guiada pelas indicações *movendo*, na linha vocal, e *movendo con expressione* e *crescendo, molto espressivo* ao acompanhamento. Parece-nos sugerir a maneira como o compositor representa a ansiedade do poeta em rever a amada. Por sua vez, sua seqüência pela 2ª semi-frase, expressará a brevidade do tempo contida na palavra recorrente “cedo”, mas esta, dessa vez, inscrita no contexto temporal da morte prematura de um amor, entoada pelo dó sustenido-4, sendo também a última nota da canção.

3.1.2. A harmonia e a tonalidade

A análise dos elementos estruturais e de embelezamento da presente análise se fundamenta na distinção apregoada por Stein e Spillman de que existe uma hierarquia entre notas, melodias, harmonias e tonalidade na partitura. Basicamente, os autores consideram que os elementos estruturais são aqueles que permitem a sensação de estabilidade e segurança e ainda, são ouvidos como significantes autônomos no contexto da obra. Os autores não desconsideram aqueles contextos musicais nos quais esses elementos não são facilmente reconhecidos. Nesses casos sugerem que os intérpretes sejam capazes de se guiar pelas normas métricas e de fraseado que regem a sintaxe musical. Sabemos que os elementos estruturais ocorrem, normalmente, nos tempos fortes dos compassos. Do mesmo modo que certas normas estruturais melódicas e de fraseado podem ser sustentadas por harmonias localizadas em posição rítmica e metricamente fortes da melodia. Contudo, é interessante lembrar que essas regras também podem ser e são alteradas pelos compositores (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 106-107).

Os elementos de embelezamento se apresentam, classicamente, nos tempos fracos dos compassos. Por outro lado, devemos considerar as suspensões e apogiaturas que, nas palavras dos autores, “criam algumas das mais belas e expressivas dissonâncias na música tonal” (ibidem, p. 107, tradução nossa) ³⁵. Nós encontramos 12 acordes “estruturais”. Eles se

³⁵ They create the some the most beautiful and expressive dissonances in tonal music.

localizam no primeiro tempo dos seguintes compassos: 1°, 4°, 5°, 7°, 8°, 11°, 13°, 16°, 17°, 18°, 19°, 20° e 22° compassos.

Como acordes de embelezamento temos: terceiro tempo do 5° compasso; terceiro tempo do 13°; e os acordes do 14° e 15° compassos.

Os elementos harmônicos de progressão e de prolongamento são igualmente importantes, pois segundo Stein e Spillman, elas expressam a progressão poética. O prolongamento se efetiva quando um elemento estrutural se mantém presente ao longo de uma frase ou período, apesar de notas ou harmonias ornamentais. A progressão ocorre quando a atividade musical muda de um acorde para outro (ibidem, p. 109). Desta forma, temos a progressão expressando mudança e movimento, enquanto que o prolongamento traduz exatamente seu contrário, ou seja, a imobilidade ou a suspensão da atividade no contexto poético.

Observa-se, do 1° ao 9° compasso, que a cada novo acorde, o prolongamento parece se renovar. Essa seqüência parece pertinente à significação dos três primeiros versos que descrevem, em quase sua totalidade, uma cena eterna, de ausência e morte. Mesmo a falsa cadência, na passagem do 5° para o 6° compasso, onde está musicada a palavra “descontente”, não interrompe o fluxo da sensação de prolongamento.

Segue-se uma progressão a partir do terceiro tempo do 9° compasso até o 11°, exatamente quando o poeta se refere à ação pela vida triste na terra.

Após a grande cesura entre as duas quadras, notamos o retorno do prolongamento que se inicia no 13° compasso até o segundo tempo, por enarmonia, do 15° compasso.

O retorno da progressão se evidencia a partir do segundo tempo do 15° compasso e se estende até o primeiro tempo do 22° compasso. Os versos correspondentes se

referem à memória celestial da vida descontente na Terra e ao clamor do poeta de que a amada não se esqueça do amor ardente já visto no seu olhar.

A progressão cromática descendente dos compassos 14 – 16 é substituída pelas síncope e quiáleras do acompanhamento as quais ordenam a cadência, cujo clímax da canção se encontra no 19^o compasso. Nesse compasso a nota lá 4 é entoada em *fff* pela voz e sustentada ao piano por poderoso trêmulo de tonalidades superpostas.

Os dois próximos elementos que passaremos examinar dizem respeito a tonização e modulação; ambas devendo ser vistas dentro da ambigüidade tonal de “Alma Minha Gentil”. Stein e Spillman afirmam que a mudança tonal através da tonalização e da modulação representa o “mais dramático elemento do desenho tonal da macroestrutura capaz de expressar o conteúdo poético” ³⁶ (ibidem, p. 112). Tanto a tonalização quanto a modulação são dois elementos harmônicos que requerem, para ambas, o referencial tonal indicada por uma armadura específica ou estabelecida internamente ao longo do desenvolvimento das frases e períodos da obra (ibidem, p. 112).

Do ponto de vista da performance, a tonização envolve uma mudança na orientação da progressão poética que, segundo os autores, deve levar os intérpretes a se deslocar para uma diferente posição dramática e musical³⁷. Este conhecimento ajuda na compreensão do modo como o desenho tonal expressa as mudanças poéticas e psicológicas e podem conduzir o cantor e o pianista à percepção de como podem ser diferentemente sentidas por eles: “na garganta e nos dedos” ³⁸ (ibidem, 112, tradução nossa). Certamente os autores se referem à dimensão psíquica, física e teórico-musical dos intérpretes do conhecimento da

³⁶ Tonal shift is the most dramatic element of large-scale tonal design to convey poetic progression in *Lieder*.

³⁷ Consideramos fundamental esta afirmação de Stein e Spillman, principalmente, quando nos deparamos com o ambíguo panorama harmônico e tonal de “Alma Minha Gentil”, cuja análise, até aqui realizada, já nos permite inquirir mais detidamente.

³⁸ (...) *feel* differently, in the throat or the fingers...

performance da canção. Segundo eles, os performers mais sensíveis sabem traduzir, instintivamente, através da progressão tonal, a variedade de possibilidades de interpretação de uma canção e determinar procedimentos técnicos necessários à sua interpretação, como rubato, toque pianístico, variedades de timbres, decisões de tempo, estilo vocal e tantos outros elementos da técnica vocal e pianística. Entretanto, a questão fundamental desta dissertação nos leva diretamente a considerar alguns fundamentos que devem desenvolver todas essas habilidades, independentemente de categorizações tais como talento, sensibilidade, aptidão, etc. Todas fundamentais, mas passíveis de desenvolvimento.

Stein e Spillman relembra a ocorrência do emprego de recursos de invocação harmônica e tonal considerados por eles da seguinte maneira:

Construindo sobre a base harmônica e tonal denominada prática tonal, os compositores do século XIX expandiram e desenvolveram, constantemente, a linguagem tonal em vários sentidos, incluindo o incremento de cromatismo, progressões harmônicas e desenhos tonais mais complexos e maior exploração de relações inerentes dentro do sistema tonal (STEIN & SPILLMAN, 1996, p.125, tradução nossa) ³⁹.

Ainda, segundo os autores, essas inovações apesar de ocorrerem em todos os gêneros musicais foram particularmente importantes para os compositores de ópera e do *Lied* que se serviram desses recursos com a finalidade de “criar descrições mais elaboradas e vivas do texto e do drama” ⁴⁰ (ibidem, p.125). As inovações mais importantes apresentadas por eles, são: relações cromáticas de terças, tonalidade direcional e tonalidade implícita (ibidem, 126). Descartamos a tonalidade direcional, pois “Alma Minha Gentil” não possui armadura de clave e tampouco sua apresentação ao longo da canção.

³⁹ Building upon the harmonic and tonal foundation called common – practice tonality, nineteenth – century composers constantly expanded and developed the tonal language in a variety of ways, including increased chromaticism, more complex harmonic progressions and tonal designs, and greater exploitation of the ambiguous relationships inherent within the tonal system.

⁴⁰ (...) to create more elaborate and vivid text and drama depictions.

Se examinarmos esse aspecto do ponto de vista da análise da macroestrutura de, “Alma Minha Gentil”, constatamos:

A canção está escrita sem armadura o que nos leva a considerar apenas a relação entre o 1º e último acorde da canção: Sol M com 7ª Maior e mi m com 6ª. Todas as tonalidades internas se encadeiam a partir de recursos que alteram as relações tonais tradicionais, mas muito comuns na música européia do final do século XIX.

A canção apresenta, no seu conjunto, grande variedade tonal e harmônica, cujos encadeamentos obrigam os intérpretes a considerarem as tonalidades, praticamente, no limite da estruturação das frases e períodos. Num maior contexto formal, o centro tonal se apresenta de tal forma alterado que mesmo o seu conhecimento não contribuiria no estabelecimento global do sentido auditivo da execução da canção.

As exigências interpretativas e de performance desta dissertação, nos afasta, assim, da necessidade de nos adentrarmos nos detalhes mais específicos da análise harmônica. Interessa-nos a determinação dos fatos harmônicos e musicais capazes de suprir às necessidades imediatas da leitura e da realização da performance de “Alma Minha Gentil”.

3.1.3. Melodia e o ritmo

Em termos gerais, a melodia diz respeito ao perfil de um agrupamento de sons que se sucedem desde que seus intervalos não sejam grandes demais e nem que estejam separados por longos períodos em silêncio (KIEFER, 1987, p. 49). Do ponto de LaRue, esse agrupamento se organiza num determinado perfil que apresentará novos elementos de análise à medida que o estudamos nas três estruturas analíticas.

A análise da sua **macroestrutura** decorre de duas funções: “perfil” e “densidade” (LaRue, 1992, p.71-73). Ambas podem oferecer informações a respeito das características do significado poesia/música, acompanhadas pelo incremento ou não da densidade da ação melódica (ibidem, p.79).

O perfil determina a extensão, a tessitura, os pontos altos e baixos da melodia, a impressão melódica (cantabile, instrumental, etc.), o movimento da linha melódica no contexto geral da obra (modal, contrapontístico, cromático, etc.).

O perfil se apresenta da seguinte maneira nas seções de “Alma Minha Gentil”:

Extensão da linha vocal: si 2 – lá 4

Tessitura:

1ª seção (compassos 1-11) fá sustenido-4 – si-2.

Esta seção apresenta a nota mais grave da canção (si-2), porém sua nota inicial (dó sustenido-4) é a nota mais aguda dentre as notas iniciais das três seções. A extensão da linha vocal desta seção, assim como nas demais, nos parece reproduzir alguns aspectos do conteúdo poético de suas respectivas quadras: o dó sustenido 4 inicial que musica a sílaba “**Al-**ma” (compasso 1); o ponto mais agudo está delimitado pelo fá sustenido 4 em “no Céu e-**ter-**na-**men-te**”; e o local donde é proferida a confissão do poeta está representado pela nota mais grave de toda a canção, o si 2, quando se escuta “e viva eu **cá** na Terra”; a última nota da 1ª. seção é o sol sustenido 3 para a palavra “**tris-te**”. Assim, podemos notar que nesta seção se esboça, praticamente, toda a extensão da canção, bem como da linha vocal.

2ª seção: (compassos 12 – 22) lá-4 – mi-3

Na 2ª seção se encontra o clímax da canção, na nota lá-4. A seção se inicia pela nota sol-3 e seu ponto “baixo”, mi-3, é o ponto menos grave dentre as demais seções. Sua

finalização se mantém em região mediana. Concluimos que o deslocamento ascendente desta seção corresponde à “progressão poética” da 2ª quadra, cuja ação se desloca e se desenvolve no espaço celestial. Seu modo de endereçamento contido no pedido que deve ser ouvido pela amada, está representado pela nota mais aguda de toda a canção. A pureza do olhar do poeta é sonoramente delimitada, através do lá-3 do final desta seção.

3ª seção: (compassos 23- 34) sol-4 – dó-3

A seção se inicia na região mediana (mi-3), subindo ao seu ponto “alto”, sol-4. Seu ponto “baixo”, dó sustenido-3, preparará a conclusão da canção na nota dó sustenido-4. A 3ª seção apresenta poucos momentos nos registros mais graves da sua tessitura. Sua rica e variada movimentação melódica se confirma como intermediária, dentre as tessituras da 1ª e 2ª seção.

A impressão melódica é constantemente ondulante, mas apresenta no 26º compasso, seu único momento de contorno “serrado”. Está determinada, na sua **macroestrutura**, pelas seguintes indicações: *cantabile, poco lento, dolce e con sentimento*. Solicitam-se, para a maioria das progressões cadenciais *molto espressivo, con espressione, molto espressivo*; estando a cadência final determinada por *allargando poco a poco*. O clímax da canção se constrói por *animando, con passione e allargando*. O movimento da linha melódica se desenvolve por alterações de modo - Maior e menor -, e acentuado colorido cromático.

A **estrutura média** deve abranger os períodos, no contexto da tipologia temática da composição de suas linhas, podendo ser confrontada com sua estrutura rítmica. Suas subcategorias analíticas também podem ser sugeridas pelas: recorrência (repetição ou simples forma de continuação); desenvolvimento (inclui todas as formas de desenvolvimento derivadas de material musical precedente, tais como variação, mutação ou trabalho imitativo

por aumento, diminuição, inversão e movimento retrógrado); resposta (efeito antecedente - conseqüente); e contrastes (mudança completa que esta geralmente na articulação em direção à cadência ou a uma pausa de cesura).

Encontramos na estrutura média de “Alma Minha Gentil” o que se segue abaixo. A tipologia temática nos parece diretamente ligada a eloqüência discursiva do soneto “Alma Minha Gentil”, pois a movimentação da linha melódica e sua estruturação rítmica, sobre o acompanhamento, se integram ao encadeamento métrico e ao elementos do conteúdo poético do soneto. Neste sentido, nota-se que a colocação música/texto obedece à composição nota contra sílaba das palavras dos versos do poema, cujo tratamento métrico nos sugere a maneira como o compositor ouve as linhas dos versos do poema e sua correspondência musical.

Os 1º e 2º períodos se integram pelo desenvolvimento do material temático dos seus pares de antecedentes – conseqüentes. As respostas implícitas na seqüência destes pares são ilustradas e comentadas pelas elisões existentes entre os compassos.

Os 3º e 4º períodos com sua movimentação suspendida nos levam identificar os procedimentos de recorrência, pois seu desenvolvimento se processa numa contínua e ondulante recorrência à nota dó sustenido que nos parece selar toda a abstração do significado poético/musical ouvido pelo compositor, neste soneto. Paralelamente, os períodos apresentam contrastes com os períodos anteriores através da sua harmonização, deslocamento ascendente da linha melódica e o grito que deve ser ouvido pela execução vocal e pianística do 19º compasso.

Os 5º e 6º períodos fazem ouvir uma variada série de encadeamentos de contrastes, desde seu início no 23º compasso. Precedido por cesura em ambas as partes, o 5º antecedente se liga ao 5º conseqüente, sustentado pela harmonização pesada do início da

marcha cadencial do 25º compasso. A ligação entre estes períodos apresenta, mais uma vez, o contraste, tanto em termos da seqüência de acordes invertidos dos 27º e 28º compassos, quanto pela mudança brusca em termos do plano sonoro entre ambos. Entretanto, a partir do 6º conseqüente, podemos notar a recorrência ao contorno ondulatório em volta da nota dó sustenido, com a qual se encerra “Alma Minha Gentil”.

A densidade, vista por LaRue, como os graus da atividade melódica (ibidem. p.73) é mais tangível na análise da **microestrutura**, pois sua categorização é melhor determinada em função da organização dos períodos, frases e sub-frases (ibidem, p.75).

A **microestrutura** de uma melodia, através de seus intervalos e padrões motivicos, se assemelha às palavras e frases (ibidem, p.83). Deve sugerir os seus afetos e as suas funções no seu respectivo contexto funcional. LaRue sugere que sejam examinados três tipos de grupos de ação (graus conjuntos, pulos e saltos) e cinco tipos de contornos (ascendente, descendente, plano, serrado e ondulado) (ibidem, p.85).

A composição de todos antecedentes e conseqüentes da canção apresenta todos os tipos de grupos de ação e de contornos. Eles se encadeiam de modo variado, interligados aos demais elementos musicais que desempenham expressiva função na representação do significado do texto poético.

CAPÍTULO 4

OS PERFORMERS EM “ALMA MINHA GENTIL”

O objetivo deste capítulo é refletir sobre como a análise de alguns elementos interpretativa pode ajudar a formatar e articular a concepção poético/musical estudada nos capítulos anteriores. Nele são tratados, apenas, os elementos interpretativos pertinentes ao estudo e à performance de “Alma Minha Gentil”: dinâmica e nuances, timbre e estilos e a diferenciação das personas vocal e do acompanhamento. Este último aspecto está relacionado com a compreensão do texto poético e na maneira como o compositor ouve e traduz a poesia em música.

Desde já afirmamos que trataremos de questões de ordem subjetiva, pois os presentes tópicos dizem respeito à tradução que os intérpretes devem fazer das indicações grafadas pelo compositor, a fim de estabelecer sua decisão interpretativa e elaborar a performance dessa canção.

4.1. Os elementos interpretativos da canção

Dinâmica e nuances

A escolha da dinâmica está determinada por muitas variáveis que dependem de uma série de texturas e se remetem às habilidades técnicas dos intérpretes; não só em termos

da execução, mas principalmente, na habilidade de ambos de se guiarem diligentemente por tudo aquilo que foi grafado na partitura pelo compositor.

1º período:

1º compasso: *dolce* (piano) / *con crescendo* (voz); notar sucessão de crescendos entre voz e piano. Acontece na voz nos 1º e 2º tempos e ao piano inicia-se no 2º tempo. Ambos finalizam abruptamente em **p**, no 2º compasso;

5º a 6º compassos: *allargando*, *decrescendo*, sob indicação de *con prestezza*.

Essa sequência de indicações une o **mf** inicial ao **pp** do início do 6º compasso;

2º período:

10º e 11º compassos: *molto espressivo*, *allargando* e **p**.

3º período:

12º compasso: **p**, *crescendo*. Tanto dinâmica, nuances e linha melódica de ambas as partes se encontram em uníssono.

15º a 16º compassos: *con espressione* em *crescendo*.

4º período:

17º ao 19º compassos: *animando*, *con passione*, **fff** e *allargando*.

5º período:

23º ao 25º compassos: **p**, *crescendo*, *con espressione*, *piu mosso*, *crescendo* e **f**.

6º período:

31º ao 34º compassos: *movendo con espressione*, *crescendo*, *allargando poco a poco*, **p** e **pp**. Toda a estrutura sequencial de tempo, dinâmica e nuances sugerem a finalização da canção pelo desaparecimento natural do som em ambas as partes.

4.2. Timbres e Estilos: vocal e pianístico

Estas duas questões interpretativas são as que mais se aproximam do contexto abstrato e subjetivo da interpretação musical. Stein e Spillman se referem ao timbre como um aspecto sonoro que recebe poucas instruções específicas por parte dos compositores. Indicações tais como *expressivo* e *dolce* implicam em decisões interpretativas pessoais diretamente ligadas à qualidade sonora, a uma maior liberdade rítmica e à possibilidade de uma maior ênfase e intensidade timbrística vocal, pianística e do conjunto (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 84) ⁴¹.

Sua contrapartida, os respectivos estilos vocal, pianístico e do conjunto nos parece mais compreensível, pois representam alguns aspectos composicionais da textura da obra. Segundo os autores, tanto o estudo dos timbres quanto o conhecimento e determinação dos estilos “ajudam o intérprete a expressar as nuances da poesia” (ibidem, p.59) ⁴².

O estilo vocal e pianístico enquanto parte da textura de uma obra musical deve ser, portanto, examinado em termos da densidade horizontal e vertical da partitura. Stein e Spillman enumeram alguns estilos de linhas vocais:

- 1) uma nota contra uma sílaba $\neq$ várias notas por sílaba - notamos a predominância em toda a canção do padrão de sílaba contra nota, exceto nos casos de elisão.

⁴¹ Os autores observam que os intérpretes podem obter grandes *insights* através do estudo de partituras de canções acompanhadas por orquestra. Nelas o variado timbre instrumental pode lhes proporcionar idéias interpretativas de grande valor expressivo (ibidem, 84).

⁴² (...) the textural concerns help the performer to convey the nuances of the poetry.

- 2) várias sílabas entoadas na repetição de uma mesma nota que se contrastam com o movimento ascendente e descendente da linha vocal. Este tratamento ocorre em vários lugares da canção.
- 3) pequenos intervalos $\neq$ grandes intervalos: constata-se que toda a linha vocal da canção segue o padrão de movimento ondulado por graus conjuntos, mas permeados por uma menor ocorrência de intervalos de 4^a, 5^a, 6^a e 7^a, mesmo no 3^o período quando, na sua maior extensão, a linha melódica gira em torno da relação enarmônica entre ré bemol-3 e dó sustenido-3. Esses intervalos sugerem seu emprego com função expressiva de significação e/ou representação do sentido poético do seu respectivo verso.
- 4) estilo *legato* $\neq$ estilo *parlato*: nota-se, então, preponderância do estilo *legato* característico das linhas em graus conjuntos. Contudo, das sete ocorrências de uma mesma nota repetida para mais de uma sílaba, sugerimos muita atenção ao caráter *parlato* em “não-tees-que-**ças- da-que-lea**-mor- ar-dente (18^o compasso).
- 5) Indicações de articulação (*staccato*, *portato* ou acentos) $\neq$ uma ou mais notas em *legato* (ibidem, p. 59-60) - as indicações de *portato* são mais abundantes ao acompanhamento. Na linha vocal aparecem nos seguintes lugares:

1^o compasso – dó sustenido-3 na palavra **Al**-ma;

3^o compasso – dó bequadro-3 na palavra par-**tis**-te.

Não há nenhuma ocorrência de *staccato*, nota-se apenas o encadeamento de notas fortemente acentuadas no 25^o compasso.

Dentre as possibilidades estilísticas apresentadas por Stein e Spillman, observamos na canção a presença constante de texturas contrapontísticas de várias linhas. Os momentos de maior densidade textural se encontram nos compassos 8-10, 15-19 e 25-27. A menor densidade textural, com simples acordes, pode ser naturalmente ouvida do 23º ao segundo tempo do 25º compasso. Logo após, o encadeamento prossegue por acordes de cinco a seis notas com dinâmica *f* que criam um forte contraste com os compassos anteriores.

Os agrupamentos variados de sinais de articulação que indicam agrupamento ou separação de notas (ibidem, p. 62)⁴³, tal como indicados pelos autores, aparecem na relação entre linha vocal e do acompanhamento de toda a canção. A canção se constitui pelo acompanhamento em contracanto que constrói grandes linhas, tal como se pode notar nos quatro períodos iniciais e no período final, entre o 30º ao 34º compasso.

4.3. A diferenciação das personas vocal e do acompanhamento

Aqui será reconsiderado o estudo das personas vocal e do acompanhamento, pois os intérpretes também devem analisá-la na perspectiva da sua correspondência texto/música, que, por sua vez, implicará em novas decisões interpretativas. Stein e Spillman ampliam esse sentido da análise da persona, pois consideram que:

(...) a linha vocal projeta uma persona que está se comunicando com alguém ou algo, e o acompanhamento do piano incorpora uma ou mais vozes, ou personas, projetando-as para fora também (ibidem, p. 93, tradução nossa)⁴⁴.

⁴³ 1) simple chords; 2) simple chords broken into repeated rhythmic figures; 3) contrapuntal textures with various lines moving along with or against each other; 4) a consistent texture throughout or shifts in texture; 5) various markings of articulation that indicate the grouping or separation of notes, and their relative lengths.

Deriva dessa análise o conhecimento da persona em termos de sua identidade, seus traços psicológicos e atitudes que deverão ser concomitantemente questionadas com as correspondentes características dos intérpretes e traduzidas pela interpretação do conjunto. Os autores são enfáticos em dizer que a identificação e a percepção psicológica da persona têm grandes conseqüências para o cantor, pois dela decorre a realização de nuances que podem traduzir o conteúdo sensível e emocional contido no texto poético.

Sua realização é um desafio para a performance, pois se determina pelo grau de clareza com o qual se apresenta a persona, bem como pelo grau de evidência ou ambigüidade de suas características psicológicas e de caráter. Assim o trabalho do cantor se vê intensificado quando a persona poética não é tão óbvia ou seus traços psicológicos “são complexos e repletos de dicotomias ou ironias ambíguas” (ibidem, p. 94)⁴⁵.

O modo de endereçamento uma vez determinado “pode afetar significativamente a projeção do cantor”⁴⁶ (ibidem, 94) que deverá saber para quem ele canta. Os autores se referem à comunicação existente no ato da performance entre o texto poético/musical e sua recepção por um ouvinte específico, que entendemos como aquela pessoa capaz de captar a qualidade e o conteúdo expressivo de uma performance da canção.

O desafio apregoado pelos autores é a construção de um personagem que deverá ter interpretado o universo interior de seus traços psicológicos e emocionais na dimensão simbólica de todo o contexto físico da ação poética. No momento do estudo da canção, esse conhecimento deve fornecer subsídios ao trabalho de análise musical e interpretativo com a finalidade de juntos guiar os intérpretes durante a realização da performance.

⁴⁴ (...) the vocal line projects a persona who is communicating to someone or something, and the piano accompaniment embodies one or more voices or personas that project outward as well.

⁴⁵ (...) are complex and full of ambiguous dichotomies or ironies.

⁴⁶ (...) can affect the singer's projection significantly.

Stein e Spillman propõem algumas questões básicas no sentido de orientar os intérpretes no traçado do caráter da persona e do correlato modo de endereçamento que devem se evidenciar nas respectivas caracterizações da performance vocal:

- o poeta é o protagonista de um solilóquio, cuja pungência chega a criar a presença de um fantasma e a extrapolar o universo alienado e de súplica daqueles que sofrem o luto da separação do ente amado;
- o estado psicológico geral é depressivo, pois se expressa pelo sentimento de desejo de morte, separação, desespero, abandono pelo distanciamento, constrição e humildade religiosa, insegurança afetiva e pelo sentimento contrastante de uma paixão ardente.

Vimos que as respectivas alturas e extensão das linhas vocais estão interligadas à expressão do significado poético de cada verso. No seu conjunto, desenvolvem-se através de nuances delicadas entre **p** ao **ppp** final da canção, permeadas por apenas alguns momentos de maior intensidade sonora em **mf** (compasso 5), **fff** (compasso 19) e com última aparição em **f**, acentuado (compasso 25).

A determinação da persona e do modo de endereçamento do acompanhamento é, nas palavras de Stein e Spillman, muito mais desafiante do que a da linha vocal. Os autores sublinham três diferentes tipos de persona do acompanhamento o que pode resultar numa variedade ainda maior de seus respectivos modos de endereçamento. Assim temos:

- o acompanhamento compartilha a persona e o modo de endereçamento da linha vocal e embeleza a projeção do cantor;
- além de compartilhar a persona vocal e o seu modo de endereçamento, o acompanhamento acrescenta novos elementos a esta persona. Nesse caso, através do diálogo entre voz e piano, podem-se representar “dois

diferentes lados da consciência do poeta” ou “dois diferentes aspectos do conflito do poeta”;

- o acompanhamento expressa diferentes personas, compartilhando-as com a persona vocal ou adicionando novas vozes (ibidem, p.96).

Em “Alma Minha Gentil” o acompanhamento participa ativamente do discurso poético através da série de contracantos, principalmente concebidos nas três seções da canção, assumindo papéis representativos de novos contextos poéticos, tal como se observa nos compassos 2-6, 8-11; 14-19; e no melancólico canto final que se estende do 30º à cadência final do último compasso. Sua participação em uníssono com a linha vocal se evidencia em “partiste” (2º e 3º compasso) quando parece cantar a nostalgia da partida da amada. A finalização da palavra “descontente” apresenta uma apogiatura em uníssono, cuja instabilidade tonal pode nos sugerir o sentimento de estranheza da vida terrena. Um novo registro surge na descrição do distanciamento do poeta com o “assento eterno” (13º compasso). O amor ardente do poeta é sublinhado pelas personas vocal e pianística (19º compasso), por meio da intensidade sonora já analisada e precedida pelas indicações de *animando con passione*.

Os autores fazem observação importante no sentido de esclarecer a correta determinação da persona do acompanhamento:

(...) é importante esclarecer que a projeção de uma persona do acompanhamento não pode ser confundida com alguns efeitos especiais de textura, ritmo e outros elementos que expressam temas poéticos especiais que são ouvidos, mas não necessariamente “articulados” (ibidem, p. 96, tradução nossa.)⁴⁷.

⁴⁷ (...)it is important to clarify that the projection of an accompanimental persona is not to be confused with those special accompanimental effects of texture, rhythm, and other elements that convey specific poetic issues that are heard but not necessarily “spoken”.

Esses efeitos musicais na verdade manifestam apenas os elementos poéticos do texto não representando especificamente “vozes” ou personas que falam. Entretanto, Stein e Spillman continuam considerando que algumas vezes os efeitos musicais dos elementos do ambiente poético adquirem tal independência que eles passam a ser considerados personas. Nesse caso, o poeta se torna o destinatário. Ele passa a ser um ouvinte que recebe a mensagem de uma outra pessoa que pode estar presente como um fantasma ou em sonho, em pensamento ou qualquer outra forma na qual sua fala não esteja presente no texto poético (ibidem, p. 97).

Analisando estes quatro modos de expressão, fica evidente a presença do primeiro recurso, cuja característica maior é o embelezamento da fala do poeta. O piano acompanha, pontual e expressivamente, os momentos de maior significância expressiva dos versos. Entretanto, o compositor recria a dimensão fantasmagórica da presença da amada no seu ambiente celestial, tão bem caracterizado no soneto. Este fato poderia nos levar à aproximação de outras modalidades de caracterização da persona e dos modos de endereçamento, mas como afirmado pelos autores, esses recursos expressivos são apenas ouvidos e não falados com a mesma eloquência da fala da persona. Desta forma, é importante a reflexão sobre as decisões interpretativas da persona do acompanhamento, nos seguintes momentos:

- compassos de 1 a 6: a linha vocal do vocativo⁴⁸ “Alma minha gentil”, seguida pela intervenção expressiva em *portato* do contracanto da linha superior do acompanhamento. O trabalho melódico se inicia com a mesma célula rítmica do motivo da linha vocal, sugerindo uma nova

⁴⁸ Bechara afirma que o vocativo cumpre a função apelativa de 2ª pessoa, pondo-a em evidência. Esse chamamento se caracteriza como uma unidade à parte, “que pelo desligamento da estrutura argumental da oração, constitui, por si só, a rigor, uma frase exclamativa à parte ou um fragmento de oração” (BECHARA, 2001, p. 460-461).

“voz”, mas após a reprodução da mesma síncope de “alma”, ele prossegue em uníssono com a voz do poeta. O uníssono reforça a decisão pela participação da persona do acompanhamento como um embelezamento que tende de algum modo nos aproximar ou manter presente a figura da amada morta.

A seqüência de notas em *portato* se interrompe ao primeiro tempo do 4º compasso. A estrutura rítmica e harmônica no acompanhamento relembra, mais uma vez, o vocativo inicial. Sua linha superior ultrapassa em uma 10ª a linha vocal, realiza movimento descendente em contratempos cromáticos e ascende ao fá sustenido 3 em **mf**. Observa-se, de fato, que nada de novo é introduzido, apenas uma pontuação para as três palavras “cedo”, “vida” (**mf**) e “descontente”. O modo de endereçamento do descontentamento final se faz representar pelo encadeamento harmônico sob “descontente”.

- compassos 7 – 11: as palavras “repousa”, “céu”, “eternamente” e “triste” recebem novo embelezamento da persona do acompanhamento. A descrição de repouso da amada está sustentada pelo deslocamento da estrutura rítmica da linha de baixo do acompanhamento do 1º compasso da canção para a linha de soprano do acompanhamento desse compasso. A nuance indicada é **pp**, o resultado sonoro da tonalidade de Fá sustenido M soa com função de repouso na tônica.

O espaço celestial tornando-se a dominante da tônica precedente prepara a intervenção da persona do acompanhamento que descende do agudo dó sustenido-4, numa linha melódica rica em contraponto e momentos de poliritmia. Seu caráter suspensivo enriquece a estrutura rítmica e alargada em torno do fá sustenido-4 da linha vocal, por figura pontuada e quiáltera de três colcheias, igualmente estendida pela semínima.

A persona do acompanhamento finaliza sua linha melódica descendente, através da grave 5ª justa no 1º tempo do 11º compasso sobre “triste”, cuja 5ª do acorde apresenta retardo de três tempos.

- compassos 12 – 22: a persona do acompanhamento se inicia em uníssono para “se lá no assento etéreo” e ouve-se Dó M. A linha melódica descendente retorna, mas o elemento novo de embelezamento da persona do acompanhamento se ouve, *con passione*, em direção ao poderoso trêmulo do acompanhamento. O pedal em síncope na linha de tenor do acompanhamento seguido pelo pedal em quiálteras da sua linha de contralto embeleza e energiza a fala do poeta pela sua fantasmagórica amada. Inicialmente o pedal soa na nota lá-3 sincopada, mas a solicitação de *animando*, em quiálteras, na tônica de Ré M nos sugere uma crescente pulsação orgânica que caminha em direção à *ar-den-te*.
- compassos 23-34: o modo de endereçamento da persona do acompanhamento pode-se distinguir em quatro momentos de texturas bem distintas. O primeiro, dos compassos 23 ao 25, sem movimentação de vozes, apenas colore a incerteza reinante no coração do poeta. A sua expressão de humildade frente a impossibilidade da amada ainda se lembrar do seu amor por ela é atropelada pela segunda mudança textural. Esta marca com acordes muito mais espaçados, os sentimentos de “dor” e “mágoa, sem remédio”. Na terceira mudança, compassos 27-28, o acompanhamento apresenta uma diminuição na sua intensidade sonora. Seu clima é de oração e de confissão direta diante da presença de uma pessoa. A última mudança textural nos sugere um grave murmúrio inicial

que vai aos poucos se dissipando, por longo *allargando*, até o desaparecimento total de sua fala. Esta quarta mudança é a última fala da persona do acompanhamento.

CAPÍTULO 5

A PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE DE “ALMA MINHA GENTIL” COM DOIS CANTORES.

“Alma Minha Gentil” foi incluída em quatro recitais, cujos programas apresentaram ciclo completo das 32 canções de Glauco Velásquez. Participaram vários cantores, mas apenas dois deles foram responsáveis pela execução desta canção.

O trabalho de preparação e realização da performance de “Alma Minha Gentil” com os dois cantores ocorreu separadamente; não havendo nenhuma troca de impressão ou discussão de qualquer natureza entre eles. Comunicamos, apenas, o objetivo da pesquisa, a identidade de ambos e a natureza anônima do relato nesta dissertação⁴⁹.

Nossa tarefa inicial com cada um deles foi a apresentação da vida de Glauco Velásquez, sua formação musical, o conjunto de sua obra vocal e os diferentes poetas musicados pelo compositor. O desconhecimento da linguagem musical e do estilo do compositor, ambos associados à indisponibilidade de registros fonográficos ou de qualquer outra natureza, nos levou às premissas básicas da fundamentação teórica e metodológica de Stein e Spillman aplicadas a esta pesquisa. Evidenciaram-se a necessidade do estudo

⁴⁹ Por esse motivo, não categorizaremos de nenhum modo cada um deles. Todas as nossas observações são registradas aqui de modo a preservar-lhes suas respectivas identidades profissionais.

aprofundado de “Alma Minha Gentil” e o papel do duo como recriador do universo poético/musical da canção, onde o cantor se destaca como o interlocutor entre o compositor e o seu ouvinte. Sua atuação mediadora entre os dois extremos da performance me remetia ao trabalho detalhado dos aspectos interpretativos do poema da canção ao qual se vinculam suas respectivas dimensões musical e interpretativa.

O pianista-pesquisador dividiu a preparação do texto em duas partes: estudo dos elementos básicos da declamação e o estudo de interpretação do texto poético. A preparação do texto poético serviu como uma introdução ao estudo da leitura poético-musical da canção.

5.1. Estudo da declamação.

Cada cantor fez repetidas leituras em tempo lento, sem declamação, apenas realçando a sonoridade das vogais, consoantes e nas suas diferentes combinações dentro das sílabas. O objetivo era aperfeiçoar a dicção, treinar a audição da sonoridade das palavras e progressivamente nos sensibilizar com o ritmo e a métrica das linhas dos versos. À medida que essas leituras aconteciam, além de antecipar a interpretação do texto, cada cantor apresentou uma resposta diferente a essa etapa do trabalho preparatório da canção. Ambos os cantores desempenharam essa etapa com desenvoltura à altura de suas respectivas experiências profissionais e artísticas.

A necessidade da escansão da poesia foi exigência naturalmente reconhecida pelos cantores. Copiamos o soneto, dando um espaço maior entre as linhas para possibilitar alguma anotação necessária e grafamos as sílabas átonas e tônicas de cada linha. Na tentativa de treinarmos a articulação das palavras com sua acentuação correta, surgiu uma nova possibilidade de se realizar esse estudo. Declamaríamos o soneto, ainda lentamente, mas

dando sonoridade mais forte às sílabas tônicas e reservando as sonoridades mais suaves para as sílabas átonas. Manteríamos a atenção à correta articulação das sílabas, mas nos ateríamos ao reconhecimento auditivo da composição sonora resultante da combinação das sílabas tônicas de cada linha. Por exemplo:

- - **mi** - - **til**, - - **tis** -
 - **ce** - - - **vi** - - - **te** -, etc.

Ao final de algumas dessas repetições, nossos ouvidos já registravam a seqüência sonora e rítmica das frases que se compunham pela combinação das sílabas tônicas. Passamos a perceber, então, que quando retornávamos à leitura, com sonoridade normal em todas as sílabas do poema, a nossa declamação era mais fluente, clara e mais segura.

Como músico, o desejo solicitava a partitura. Mas como pesquisador daquele momento, solicitava que persistíssemos naquela linha. Tudo poderia nos parecer muito distante da nossa realidade musical, mas prevalecia a idéia de que no universo da canção, o centro gravitacional é a poesia. A música e a interpretação giram ao seu redor.

5.2. Estudo interpretativo do texto poético.

As repetidas leituras da fase anterior começavam por si só a levantar informações a respeito do conteúdo poético.

Nessa etapa foi considerado importante apresentar aos cantores algumas perguntas sobre o texto, capazes de nos guiar por algumas informações básicas, contudo fundamentais, ao conhecimento musical e interpretativo da canção. As respostas às essas perguntas tiveram um papel significativo na análise dos conteúdos poéticos (temas, imagens, representação poética, progressão poética, etc.) do capítulo sobre a poesia, desta dissertação.

Correspondem não apenas à nossa visão do contexto poético, mas muito expressivamente à visão de cada um dos cantores.

O que você conhece a respeito do poeta e do poema?
 Como se constitui o soneto?
 O que diz o soneto?
 Qual é para você o significado de cada estrofe separadamente?
 Como o sentido geral se constrói a partir do conjunto das suas quadras e dos seus tercetos?⁵⁰
 Onde se encontra o clímax do soneto?
 Em quais linhas se encontram os clímaxes de cada estrofe?
 Como é a pontuação das linhas dos versos?
 Qual é o andamento que você considera mais adequado para sua declamação?⁵¹
 Quais são as rimas de final de linha?
 Há ocorrências de rimas internas ou você percebe outros recursos poéticos no interior de cada linha?⁵²

Estas questões suscitaram imediatamente o nosso interesse pela sua correspondência com a linguagem musical e interpretativa do poema, como já apresentada nos capítulos anteriores. Contudo, reforçava-se nosso interesse pelo aperfeiçoamento da declamação das linhas dos versos que, a partir daquele momento, receberiam um trabalho enriquecido pelo significado do poema.

Foi-lhes apresentadas as seguintes questões de interpretação de texto:

Como você descreve a cena poética?
 Onde ela se passa?
 Seus cinco sentidos poderiam dar alguma contribuição à construção da cena poética? Como?
 Quem fala no poema?
 E para quem fala?

⁵⁰ Foi-lhes solicitado o aprofundamento desse estudo em cada quadra e terceto, bem como no sentido geral do poema. O objetivo era adquirir um conjunto cada vez maior de impressões, imagens e de quaisquer outras informações que pudessem ser utilizadas nas etapas posteriores, principalmente na interpretação e na realização da performance. Já se determinava aos cantores que grande parte da estrutura da concentração, durante a performance, aprofundaria suas raízes nessas informações, pois elas nos guiariam também em termos do que deveríamos pensar.

⁵¹ Não se trata de especificar, por exemplo, metronomicamente o tempo, mas apenas estabelece-lo, para si mesmo, o andamento para a sua declamação, obviamente em conformidade com a correta dicção das palavras e de suas respectivas correspondências com a pontuação determinada pelo poeta.

⁵² Relembrei-lhes o papel da “aliteração” e da “assonância” na composição da sonoridade dos versos. Tive aqui importante contribuição dos cantores em termos da determinação do número de vogais ou consoantes na sua relação com a sua altura na linha melódica.

A pessoa endereçada está presente no cenário poético?
 Como e onde você a percebe?
 Onde está a persona?
 Ele se movimenta? Caso contrário descreva a situação física.
 Qual é a relação entre o narrador e a pessoa destinatária da mensagem poética?
 Há qualquer outro deslocamento físico, temporal ou de qualquer outra natureza no cenário poético? Quais são? Como são?
 Por qual motivo o poeta fala?
 A pessoa para quem o poeta fala permanece a mesma ao longo da canção?
 Havendo mudanças, quais são?
 Qual é a condição física e mental da persona ao final da canção?
 Como você imagina a cena poética antes do início da canção?
 Que acontece após o término do texto da canção?
 Que acontece após o término da música da canção?
 Como você percebe a cena final?

Surgiu, então, um fato novo: reconhecemos que o papel da representação verbal e posteriormente musical se associaria à sua contrapartida não-verbal, desde o momento da preparação da performance e, muito especialmente, no momento da realização da sua performance. O olhar, a face, os gestos e o corpo tinham papel singular na comunicação da mensagem poético-musical. O cantor deveria construir uma cena poética, não dramática, na qual o pianista contracenaria no mesmo microcosmo. Sua personalidade evidentemente influiria muito na construção e na interpretação do seu papel como ator de uma identidade determinada pelo texto poético. Isto não implicaria na tentativa de eliminação de traços psicológicos próprios dos intérpretes, muito pelo contrário, os cantores deveriam se reconhecer nelas e interpretá-las em conformidade com sua maneira de entender a análise feita de toda a situação poética. Assim, as nossas questões nos delimitavam o antes, o agora e o depois da performance da canção.

Há uma breve descrição desses três momentos nas seguintes palavras de Shirlee Emmons e Stanley Sonntag:

No recital da canção, quando você entra ou sai de cena ou quando recebe aplausos, você é você mesmo(a), mas, enquanto está cantando, seja quem for, a canção exige de você o que ela quiser que você seja (EMMONS & SONNTAG, 1979, p.116, tradução nossa)⁵³.

Nesse posicionamento inicial com os futuros intérpretes de “Alma Minha Gentil” estava implícita a questão primordial desta dissertação, pois refletíamos tanto sobre o modo de pensar a preparação da performance, como também nos questionávamos sobre sua realização. Estávamos, portanto, diante de um cenário poético que nos solicitava a comunicação das peculiaridades de uma determinada situação humana retratada pela canção, que exigia do cantor a construção de um personagem.

Emmons e Sonntag detalham os aspectos técnicos de recursos corporais do cantor que incluem o estudo do papel do olhar e da face, o questionamento dos gestos e da movimentação corporal. Afirmam que estes últimos “devem ser usados muito discretamente” (ibidem, p.116)⁵⁴. É preciso lembrar que o estudo desses recursos associado aos aspectos poético-musicais observados pela análise interpretativa da partitura da canção é o meio de aproximar os intérpretes das intenções do poeta e do compositor, assim como o de transmiti-los aos seus ouvintes. Os autores também lembram que os intérpretes, muito especialmente o cantor, preenchem o papel da fala do poeta, enquanto que a música é a sua comunicação do significado da vida das palavras. Portanto, a atividade corporal e os gestos são os veículos de comunicação subliminar das palavras, mesmo que devendo ser usados com muita discrição e adequação à atividade interpretativa, própria à performance da canção.

Os olhos e a face têm participação mais intensa na expressão do conteúdo poético-musical. Emmons e Sonntag relatam inúmeras situações nos *Lieder* em que ambos

⁵³ In a song recital, when entering and departing the stage, and while accepting applause you are yourself, but while you are singing you are whoever the song calls upon you to be.

⁵⁴ (...) which should be used very discreetly...

revelam a posição física daquilo que o poeta/cantor está descrevendo, traduzem corporalmente sentimentos, afetos, pensamentos ligados à significação poética e estabelecem, na performance, a ligação entre a obra musical e o ouvinte (ibidem, p. 118 – 119).

5.3. Estudo da leitura poético-musical da canção.

Postas essas considerações analítico-interpretativas da preparação para a execução da performance de “Alma Minha Gentil”, avançamos em direção à compreensão do texto poético. Levantaram-se o significado geral e por estrofe do soneto. O intuito era aproximar cada cantor da sua própria concepção do significado poético do poema. Paralelamente a essa leitura, realizou-se a escansão das linhas dos versos, marcando todas as suas sílabas tônicas e desde já, nos atendo à pontuação indicada pelo poeta⁵⁵.

Uma vez delimitados esses aspectos, partimos para a leitura do poema, dando ênfase à pronúncia das vogais e consoantes na sílabas dos versos. Solicitamos a sua realização em andamento lento, com dicção perfeita e total atenção à combinação sonora das sílabas ao longo de cada estrofe. Gradativamente, tentamos leituras mais fluentes com andamento mais rápido a fim de conhecermos um modo mais satisfatório de declamarmos o seu texto com expressividade.

O próximo passo foi trabalhar a declamação do soneto. Objetivamos nesse momento a concepção de cada cantor da realização declamatória do texto da canção, que obviamente seria alterada pela presença dos elementos musicais e interpretativos grafados pelo

⁵⁵ Vimos em vários outros sonetos de Camões que a pontuação das estrofes pode ser rica e variada. Assim, eu tentei sensibilizá-los para a importância desse conhecimento em todas as etapas da performance da canção.

compositor na partitura da canção. Seria exatamente essa diferença ou semelhança que nos levaria a uma reflexão mais acurada em torno da música e da interpretação da canção.

Consideramos a seguir, a leitura rítmica em andamento lento sem indicações de alterações de tempo, dinâmicas e expressão, bem como o texto poético e linha vocal. O objetivo era o conhecimento e a condução perfeita da estrutura rítmica ao longo da variação métrica dos compassos, cuja acentuação se modifica à medida que os compassos se alteram. Uma vez estudada a estrutura do ritmo, acrescentamos as indicações de andamento, dinâmicas e expressividade e buscamos conhecer a maneira como elas estruturam toda a concepção poético/musical da canção. Nesta direção, buscando sua interiorização, comentando e tentando combinações entre as métricas do texto poético, e a estrutura rítmica da linha vocal, e sua relação com as respectivas indicações de dinâmica e expressão. Por exemplo, vimos como o compositor estabelece a métrica da canção para os dois últimos tercetos, na qual por mudanças sucessivas de compassos, inclusive o compasso ampliado de 5/4 (26° compasso), ele condensa em cinco compassos apenas todo o 1° terceto do poema, restabelecendo musicalmente, mas com fidelidade, a pontuação determinada pelo poeta nesse terceto. Em sentido contrário, o compositor musica todo o 2° terceto com o número ampliado de 7 compassos, inicialmente ternário e finalmente quaternário .

Na próxima etapa, demos início à leitura rítmica com texto e com as indicações de tempo *poco lento*, dinâmica e de expressão. Foi muito interessante notar, nesse momento, a estrutura rítmica da canção sendo entendida e sentida de maneira muito especial, pois estávamos diante de uma estrutura em torno da qual girariam todos os demais elementos musicais, declamatórios e poéticos. Continuamos a confrontar, então, todos os aspectos estudados da forma e conteúdo poético. Determinamos os locais mais adequados para a respiração das linhas da voz e do acompanhamento e enquanto aperfeiçoávamos a dicção,

começava-se a surgir uma concepção da condução do andamento *Poco lento* indicado pelo compositor.

Talvez essa tenha sido a etapa mais trabalhada com ambos os cantores, pois solicitava -se deles atenção acurada, tanto da declamação do texto como do detalhamento dos aspectos rítmicos e interpretativos da linha vocal. Vimos que a dicção fluente e expressiva desse contexto assim determinado exigia cuidado especial. O que aparentemente nos parecia algo intuitivamente conhecido pela nossa prática profissional e artística, passava a nos solicitar maior conhecimento e atenção pelas exigências grafadas do compositor da canção. Este fato conduziu à rotina deste trabalho, visando a naturalidade da declamação, e a inclusão constante de todos os aspectos analíticos levantados anteriormente na análise preliminar do poema. A imagem que lhes passava era de uma “bola de neve”, cujo movimento uma vez iniciado traria cada vez mais elementos das etapas anteriores. Essa era a característica do trabalho. Deveríamos dominá-la, a fim de prosseguirmos no nosso intento de agrupar os três aspectos interpretativos da canção com o intuito de realizarmos a sua performance. Naquela altura, tínhamos todo o texto do poema adequado à estrutura rítmica e expressiva determinada pela partitura de “Alma Minha Gentil”.

A leitura musical da canção solicitou esclarecimentos com relação à sua forma, linguagem harmônica e tonal. A proposta inicial era dividir esse trabalho em quatro partes: 1) explicação formal, harmônica e tonal da canção; 2) realização da leitura de notas isoladamente; 3) realização da leitura de notas com ritmo sem texto; 4) e leitura de notas com ritmo e texto. Ocorreram algumas alterações no curso desse planejamento, muito em função do grau de experiência e destreza musical para leitura a primeira vista de cada cantor, que abreviaram ou ampliaram algumas etapas.

Apresentamos-lhes as considerações a respeito da forma de “Alma Minha Gentil”. A canção em três seções estava distribuída em duas partes, correspondentes às quadras e aos tercetos do soneto, organizadas por uma linguagem harmônica ambígua e relações tonais incrementadas por vários recursos inovadores da música de concerto do final do século XIX. Do ponto de vista prático, imediato da leitura, os cantores necessitavam do sentido tonal do desenvolvimento da linha vocal e do sentido harmônico introduzido pela parte do acompanhamento, cuja independência aumentava ainda mais o sentimento de ambigüidade constante do solfejo de “Alma Minha Gentil”.

A partir da análise harmônica desta dissertação, apresentamos inicialmente as tonalidades conforme elas se sucediam ao longo da partitura explicando-lhes os procedimentos empregados pelo compositor na linguagem harmônica e tonal da canção. O intuito era tornar audível a coerência tonal de uma partitura, cuja primeira impressão poderia nos levar a percebê-la distante de referências tonais.

Outro aspecto facilitador nessa etapa da leitura de “Alma Minha Gentil” - característico da música do final do século XIX e início do século XX - era relembrar-lhes que a ambigüidade tonal, através da expansão das relações internas dos encadeamentos harmônicos, tinha uma função expressiva diretamente ligada à maneira como o compositor ouvia e entendia o significado do texto poético⁵⁶; além de ser, obviamente, um estilo composicional muito próximo da escola francesa do *fin de siècle*. A fim de ilustrar esse procedimento, sugeri aos cantores a observação da ausência de armadura de clave que nesta canção não significava a tonalidade de Dó M⁵⁷. Havia uma seqüência de tonalidades que se

⁵⁶ Recorríamos, mais uma vez à interpretação da forma e do conteúdo poético com o intuito de produzirmos o sentido de como o colorido de suas tonalidades, através do ritmo cambiante de suas harmonias, poderia ilustrá-los.

⁵⁷ Um exemplo de ausência de armadura de clave é as canções de Claude Debussy.

sucedida praticamente por compassos e que se incrementava à medida que se aproximava dos finais das seções e de seus respectivos períodos internos.

Realizamos a leitura sem o ritmo, apenas as notas da linha vocal sustentadas pelos acordes estruturais do acompanhamento. Esse modelo de leitura da linha melódica foi aplicado, inicialmente em pequenos trechos e progressivamente em trechos maiores, em toda a canção. Uma vez assimilado pelos cantores, introduzimos as seqüências completas dos acordes que sustentavam a melodia. O objetivo era a memorização pelos cantores do sentido tonal de cada momento das frases e a exata afinação de suas respectivas notas. Devo observar, também, que em alguns momentos os cantores se serviram também do recurso da leitura da melodia por entonação de determinados intervalos entre as suas notas. Contudo, sabíamos que a segurança exigida para performance desta canção se obteria através da compreensão do sentido harmônico e tonal do conjunto. Nessa etapa inicial da leitura da linha melódica, abrimos mão não apenas do texto, mas de todos os outros elementos musicais e poéticos. Após o seu aprendizado, nós a exercitamos, ainda sem ritmo, apenas em *staccato*, mas sempre sustentadas pelas respectivas harmonias.

Uma vez seguros do aprendizado e da entoação correta das notas, realizamos a leitura da linha vocal com o seu ritmo, sempre em andamento lento, sem o texto e suas respectivas indicações de alteração de tempo e com o acompanhamento de seus respectivos acordes estruturais. Nosso objetivo nesse momento era o de obter a execução afinada da melodia com o seu ritmo preciso.

A junção do texto com a música recebeu um tratamento igualmente especial. Ao contrário do procedimento habitual de se cantar a linha melódica com o texto e o acompanhamento completo, ativemo-nos por alguns momentos ao estudo detalhado das partes da melodia com suas respectivas indicações de dinâmica e tempo. O objetivo era o

conhecimento dessa estrutura cujo acompanhamento era acrescido, pouco a pouco, à medida que sentíamos-nos seguros quanto à realização correta da dicção do texto, entoação das notas, ritmo perfeito, e solicitações de dinâmica e nuances. Foram consideradas todas as indicações grafadas em cada linha do poema e iniciamos o seu estudo uma a uma.

Apresentamos aos cantores o esquema abaixo com a superposição dos versos com a dinâmica assinalada para as linhas da voz e do acompanhamento⁵⁸. Pode-se observar nesse momento que as indicações surgiam com certa lógica interna e que nos aproximávamos de uma outra realidade sonora da declamação dos versos do poema, que naquele momento passava a ser cantada. Sabíamos que a nossa leitura inicial do poema estava sendo confrontada com algo que certamente poderia se aproximar ao modo como o compositor ouvia a música do poema e, assim, grafava sua própria concepção. Contudo, também sabíamos que jamais poderíamos ter certeza se a nossa interpretação corresponderia à criação imaginada por ele. Tentávamos apenas sermos fiéis às solicitações da partitura, cuja interpretação traria as nossas impressões pessoais:

Indicação de tempo da canção: *Poco lento, con sentimento*

1ª seção (1ª quadra)			
1º antecedente	Alma minha gen	til,	que te partiste
voz:	crescendo	p (súbito)	crescendo
piano:	<i>dolce</i> crescendo	p (súbito)	<i>expressivo</i>
1º conseqüente	tão cedo desta	vida	descontente,
voz:	crescendo	mf	<i>allargando, con prestezza</i>
piano:	crescendo	mf	<i>allargando, decrescendo</i>

⁵⁸ Acrescentei o esquema da parte do acompanhamento, pois será tratado logo a seguir. Separei algumas palavras no intuito de representar graficamente a realização da sua declamação com a dinâmica solicitada pelo compositor.

1ª seção (1ª quadra)			
2º antecedente	repousa lá no Céu		eternamente,
voz:	<i>pp</i> - .crescendo		<i>dolcissimo</i>
Piano:			
2º conseqüente	e viva eu cá na terra	sempre	triste.
voz:	<i>molto espressivo</i>	<i>allargando</i>	<i>p</i>
piano:			

2ª seção (2ª quadra)		
3º antecedente	Se lá no assento etéreo onde subiste,	
voz:	<i>p</i> crescendo	
Piano:		
3º conseqüente	memória desta vida	se consente,
voz:	<i>crescendo con espressione</i>	<i>animando</i>
piano:		

2ª seção (2ª quadra)		
4º antecedente	não te esqueças daquele amor	Ardente
voz:	<i>con passione</i>	<i>fff</i> allargando
Piano:		
4º conseqüente	que já nos olhos	meus , tão puto viste.
voz:	<i>dolce crescendo</i>	<i>pp</i> allargando
piano:		

3 ^a seção (1 ^a e 2 ^o tercetos)			
5 ^o antecedente	E se vires que pode merecer-te		alguma cousa a dor que me ficou
voz:	<i>p crescendo</i>		<i>Piu mosso f e molto espressivo</i>
Piano:			
5 ^o conseqüente	da mágoa, sem remédio,		de perder-te,
voz:	<i>(molto expresivo)</i>		<i>decrescendo</i>
piano:			
6 ^o antecedente	Roga	a Deus	que teus anos encurtou
voz:	<i>p crescendo</i>	dolce	<i>mp, crescendo</i>
Piano:			
6 ^o conseqüente	que tão cedo de cá me leve a ver-te		Quão cedo dos meus olhos te levou
voz:	<i>allargando poco a poco</i>		<i>p decrescendo ppp</i>
piano:			

Apresentamos a estrutura do acompanhamento a partir do estudo comparado do esquema acima, da execução em separado da linha vocal e de seus respectivos contracantos no acompanhamento. Acreditamos que esse conhecimento além de aumentar a segurança da performance do cantor, deve proporcionar-lhe o entendimento daquilo que o compositor pretende expressar. Nesse sentido, solicitamos o trabalho constante também deste momento da preparação da leitura da canção.

Iniciamos pela comparação das superposições de dinâmica e nuances entre a voz e o acompanhamento. À medida que realizávamos esse estudo, não só começávamos a assimilar a sua correspondência com a nossa leitura do conteúdo e da forma do texto poético, bem como buscávamos entender o sentido estético do tratamento harmônico e contrapontístico, dado pelo compositor para aquele trecho. Observamos que, contrariamente ao tratamento reservado às

melodias da linha vocal e do acompanhamento, a estrutura de dinâmica, indicações de nuances e de tempo, entre ambas, são correspondentes, apesar de pequenas alterações que parecem ser um incremento da expressividade na execução desses trechos.

Finalmente, encerramos a etapa da leitura de “Alma Minha Gentil” pela apresentação do acompanhamento no seu todo. Fizemos nossa primeira leitura e prosseguimos na sedimentação do conhecimento até aqui levantado. Ao longo de todas as oportunidades de trabalho desta obra nunca deixamos de recorrer ao estudo das etapas iniciais da sua leitura, principalmente do contato direto com o texto do soneto. “Alma Minha Gentil” apresenta dificuldades e sutilezas expressivas que solicitam trabalho constante e exige do seu cantor grande acuidade auditiva musical.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa demonstra que o estudo detalhado de todas as partes componentes ao universo musical e poético de uma canção é um modo satisfatório de responder à questão inicial de como pensar a preparação e a realização da performance de “Alma Minha Gentil”.

A contextualização histórica do compositor forneceu subsídios para a compreensão estético-musical da interpretação desta canção. A postura estética do compositor em declarar que sua obra era a expansão de seus próprios sentimentos, impressões e do ideal de um sonho, confirmou a necessidade dos intérpretes de analisar o poema em profundidade e a subordinar o universo poético às demais questões musicais e interpretativas. Desta forma, encontrar em si mesmos a maneira mais pessoal de reproduzir e transmitir com fidedignidade a partitura aos ouvintes.

O estudo musical desta canção nos ajudou a entender a linguagem musical do compositor, reproduzindo a evolução composicional do mesmo, sendo que esta seja uma de suas últimas obras.

Ficou clara a validação da fundamentação do modelo analítico de Stein e Spillman, que se apóia na observação constante e profunda de todos os elementos constituintes das linguagens poética, musical e dos performers. Dessa constatação, devemos reconhecer que o trabalho interpretativo da preparação da performance da canção gira em torno do

questionamento constante das razões pelas quais se estruturam todos os elementos envolvidos na concepção da canção.

Os elementos interpretativos não se apresentaram de outra maneira. Apesar de sua ligação intrínseca com os aspectos musicais estudados, eles nos parecem também diretamente ligados à morfologia e ao significado poético. Muitos são os exemplos de um mesmo poema musicado por vários compositores. Todos esses exemplos comprovam que há uma maneira particular de reproduzir musicalmente uma determinada concepção poética e o intérprete tem a obrigação de se aproximar das intenções de cada compositor. O intérprete deve abordar os aspectos interpretativos da performance da canção através do exercício constante da aproximação do seu texto, na sua dimensão formal e de significação poética, com todos os detalhes da sua notação musical redimensionados pelos demais elementos musicais. Assim ocorre a realização de uma performance consciente e espontânea na qual o universo composicional é traduzido pela personalidade artística dos intérpretes aos seus ouvintes.

Ao longo do desenvolvimento deste estudo, ficou evidente a diferenciação entre interpretação e dramatização. Percebemos que o contexto poético-musical da performance da canção determinava, implicitamente, sua realização dentro de uma cena poética muito peculiar e diferenciada dos aspectos exteriores de um drama musical. A cena poética da canção está totalmente voltada para o seu universo interior, mediado pela ação de seus intérpretes na relação com a audiência. O acompanhamento pianístico deve também comunicar a maneira como o compositor ouviu o contexto poético aos ouvintes, transmitindo-lhes, interpretativamente, os seus diversos matizes musicais e poéticos.

Aqui percebemos a natureza multidisciplinar da estrutura da canção. Vimos quão amplo é o universo de conhecimento exigido aos intérpretes pela sua performance e de

que maneira poderíamos sugerir seu estudo e sua realização. Neste sentido, ficou claro que todas as etapas estudadas se interligam e não se excluem, pelo contrário, são recorrentes.

Concluimos que o detalhamento realizado de cada um dos três aspectos interpretativos de “Alma Minha Gentil” não só criam um meio de abordar o estudo desta como de qualquer outra canção para voz e piano, bem como oferece a todos os demais interessados, por esse gênero musical, os instrumentos que se demonstram úteis ao enriquecimento do conhecimento dessa elaborada estrutura poético-musical que é a canção de câmara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA BRASILEIRA de MÚSICA. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br>
Acesso em 5 de out.2005.
- ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. **Patronos & Fundadores & Sucessores**. Disponível em: <http://www.academiamineiradeletras.org.br/patronos.htm> AZICOFF, Jacques. org. Projeto Pró-Memória da Ilha de Paquetá. Disponível em: <http://www.memoriapaquetaense.hpg.ig.com.br/index.html>
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BENOIT, Lelita Oliveira. Progresso dentro da ordem: a filosofia positivista no Brasil. **História Viva**. São Paulo: Duetto, 2005. p. 48-49.
- BERNAC, Pierre. **The Interpretation of French Song**. Londres: Cassel, 1970.
- BETTENCOURT, Gastão de. **Glauco Velásquez**. Conferência no Clube Brasileira de Lisboa, 21-06-1935.
- CARNEIRO, Maria Cecília Ribas & José Maria Neves. **Glauco Velásquez**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.
- CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: Norton & Company, Inc, 1968.
- DAHLHAUS, Carl. **Nineteenth-Century Music**. Tradução da versão inglesa: J.Bradford Robinson. California University Press, 1989.
- DUNSBY, Johanattan & WHITTHALL, Arnold. **Music analysis in theorie and practice**. London: Faber Music & Faber,1988.
- EMMONS, Shirlee & Stanley Sonntag. **The Art of the Song Recital**. Simon & Schuster Macmillan, 1979.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. **Cinqüenta anos de Glauco Velásquez**. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 set.1964. *Música*.
- HINDEMITH, Paul. **Harmonia Tradicional**. Tradução de Souza Lima. 13ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

- KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. 5. ed., Porto Alegre: Movimento, 1987.
- LaRUE, Jan. **Guidelines for style analysis**. Michigan: Harmonie Park Press, 1992.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- **A canção Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, MEC, 1977.
- MACAMBIRA, José Rebouças. **Estrutura Musical do Verso e da Prosa**. Fortaleza, Secretaria da Cultura, 1983.
- NEEDELL, Jeffrey D. **A belle époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PEQUENO, Mercedes Reis. Catálogo de exposição comemorativa do cinquentenário de morte de Gaspar Vianna e Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1964.
- PISTON, Walter. **HARMONY**. New York: W.W.Norton & Company, 1987.
- RAY, Sônia, org. **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Vieira, 2005.
- SALEMA, Sílvio. **Jornal do Commercio**. 21.07.1961.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: Eduardo Seincman. 3. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SEINCMAN, Eduardo. **Do Tempo Musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- STEIN, Deborah & Robert Spillman. **Poetry into Song**. Oxford University Press. New York, 1996.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Oxford University Press, 1980.
- TORRALVO FRAGATA, Izeti e Carlos Cortez Minchillo. **Sonetos de Camões**. 2.ed., São Paulo: Ateliê Editora, 2001.

REFERÊNCIA MUSICOGRÁFICA

VELÁSQUEZ, Glauco. “A casa do coração”, opus 7. Obra em manuscrito, 1904. Canto e piano.

_____ “Não sabes?”, sem opus. Obra em manuscrito, 1904. Canto e piano.

_____ “Vita”, sem opus. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “Romance: Anália”, sem opus. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “Borboleta”, opus 10. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “Ouvir estrelas”, opus 13. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “Segredo”, sem opus. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “Le livre de la vie”, opus 16. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “La feuille”, sem opus. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “Soledades”, opus 21. Obra em manuscrito, 1905. Canto e piano.

_____ “À Berenice”, sem opus. Obra em manuscrito, 1905?. Canto e piano.

_____ “Ici bas”, opus 46. Obra em manuscrito, 1906. Canto e piano.

_____ “Chanson d’amour”, opus 24. Obra em manuscrito, 1906. Canto e piano.

_____ “J’ai voulu”, opus 26. Obra em manuscrito, 1906. Canto e piano.

_____ “Seus olhos”, opus 20. Obra em manuscrito, 1906. Canto e piano.

_____ “As Letras”, opus 31. Obra em manuscrito, 1906. Canto e piano.

_____ “Mi se spezza la testa”, opus 33. Obra em manuscrito, 1906. Canto e piano.

_____ “A bella”, opus 32. Obra em manuscrito, 1907?. Canto e piano.

_____ “Spes ultima Dea”, opus 43. Obra em manuscrito, 1907. Canto e piano.

- _____ “Mal secreto”, opus 45. Obra em manuscrito, 1907. Canto e piano.
- _____ “Nell’aria della sera umida e molle”, opus 55. Obra em manuscrito, 1908. Canto e piano.
- _____ “Un organetto suona per la via”, opus 56. Obra em manuscrito, 1908. Canto e piano.
- _____ “L’amour naissant”, sem opus. Obra em manuscrito, 1910. Canto e piano.
- _____ “Mors amor”, opus 73. Obra em manuscrito, 1910. Canto e piano.
- _____ “A fada negra”, opus 77. Obra em manuscrito, 1910. Canto e piano.
- _____ “Amor vivo”, opus 79. Obra em manuscrito, 1910. Canto e piano.
- _____ “Na capela”, opus 80. Obra em manuscrito, 1910. Canto e piano.
- _____ “À Virgem Santíssima”, opus 81. Obra em manuscrito, 1910. Canto e piano.
- _____ “Storia Breve”, sem opus. Obra em manuscrito, 1912. Canto e piano.
- _____ “Un desiderio”, sem opus. Obra em manuscrito, 1912. Canto e piano.
- _____ “Fatalité”, opus 88. Obra em manuscrito, 1912. Canto e piano.
- _____ “Alma Minha Gentil”, opus 107. Obra em manuscrito, 1913. Canto e piano.
- _____ “Alma Minha Gentil”, opus 107. Obra em manuscrito, 1913. Canto, oboé e orquestra de câmara.

ANEXO A

Cópia do manuscrito de “Alma Minha Gentil”, para voz, oboé e orquestra de câmara, de Glauco Velásquez.

Lento *Alma minha gentil*

Con sentimento

4.

BIBLIOTECA NACIONAL
Rio de Janeiro

Canto *Alma minha gentil que te pas-ti-de* *tão*

Flaut. *p espress:*

1^o Viol. *adula* *p* *2^a corda espres*

2^o Viol. *p*

Viola *p*

Cello *adula* *p*

Ba.

em *mf* *allarg* *A*

Al-de des-ta vi-da des-con-ten-to *Ge-nu-no* *ta no*

em *mf* *allarg*

em *mf* *allarg* *pp*

em *mf* *allarg* *pp*

em *mf* *allarg* *pp*

BIBLIOTECA NACIONAL
Rio de Janeiro 482.604 a.a. *A*

[illegible]

Handwritten musical score for a piece titled "Memoria des-ta vida de con-sen-te Não te es". The score is written on five staves. The first staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The second staff is for the piano accompaniment, with the word "Cure" written below it. The third staff is for the second piano part, with the word "Cure" written below it. The fourth staff is for the third piano part, with the word "Cure" written below it. The fifth staff is for the fourth piano part, with the word "Cure" written below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Cure", "Cure con expression", and "animando". The tempo is marked "2º 5'".

Molto con espressione passionata

que pas d'auquel-le a-mor-ten-te Que je m'o-bli-vi-sai

avec tempo

con passione

legato...

con passione

allarg. dim.

allarg. dolce

allarg: dolce

allarg: dolce

pp

p *Allarg.* **(G)** *Con espressione*

meus tão quão vis-te e de vi-res que

pp *allarg.* **(2º)**

p *Allarg. pp* *p*

And. mosso *molto esquis.*

po de mere-cor-te al-guma coou-da dor que me fi-

f *deliriosamente*

And. mosso

And. *And.*

f

And. mosso

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal line and the last five for the piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese: "Ave Maria sem me dio de fer-der-te. Po-ga a Deus que tou au mor sen-cu-r-tou. Que tão". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "allarg", "Lentam", and "ad lib". The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

ANEXO B

Cópia do manuscrito de “Alma Minha Gentil” para voz e piano, de Glauco Velásquez.

Ólivia minha gentil

Con sùl timbuto

cel-ma minha gen-ti-l que te par-ti-ti-lão te de-l-tã

Piano

vi-da des-con-tin-te Re-ten-ta-te no Con-ter-na-men-te

molto espres *allarg*

vi-men de na-ti-ra sem-pre tris-te ... la nouten-to e de-rom-de-in-bi-te

cresc en espres *animando* *con passione*

Me-mo-ria des-da vi-da te con-ten-te. Não te esque-çal da-quel-la amor in-

animando *con passione*

h82-689
1976

[illegible]

ANEXO C

Cópia da partitura editada de “Alma Minha Gentil” para voz e piano, de Glauco Velásquez.

Alma minha gentil

Poema LUÍS VAZ DE CAMÕES

GLAUCO VELÁSQUEZ
(1884 - 1914)

con sentimento

Canto

p *cresc.*

Al - ma mi-nha gen - til, que te par - tis - te tão ce - do des - ta

Piano

Poco lento *dolce* *p* *espres* *cresc.*

con prestezza *allarg.* *mf* *pp*

vi - da des - con - ten - te, re - pou - sa lá no Céu e - ter - na -

mf *allarg.* *pp* *dolcissimo*

molto espres *allarg.* *p*

men - te, *3e* vi - vaeu cá na ter - ra sem-pre tris - te. Se

3 *molto espres* *allarg.* *p*

Alma minha gentil

con espressione
cresc.

lá noas-sen - toe - té - reo'on-de su-bis - te, me - mó - ria des - ta

p

cresc. con espressione

animando *con passione* *fff* *allarg.*

vi-da se con - sen - te, não tees-que-ças da-que-lea-mor ar-den - - - te.

animando *con passione* *fff* *allarg.*

dolcemente *allarg.* *con espressione*

que já nos o-lhos meus tão pu-ro vis-te. E se vi-res que po-de-me-re-certe al-

dolce *pp* *pp* *p* *cresc.*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 13-15) is in 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic and a crescendo. The second system (measures 16-19) features a key change to 3/4 time, with dynamics including animando, con passione, and fortissimo (fff) with allargando. The third system (measures 20-23) returns to 3/4 time, marked dolce and allargando, with dynamics including piano (p) and crescendo. The piano accompaniment includes triplets and expressive phrasing throughout.

Alma minha gentil

25 *piu mosso* ***f*** *e molto . espressivo*

gu-ma cou-saa dor que me fi - cou da má-goa, sem remé-dio, de per - der-te,

25 *piu mosso*
cresc. ***f***

28 *dolce espres* *movendo*

ro - gaa Deus, que teus a-nos en - cur - tou, que tão ce-do de cá me le-vea ver-te, quão

28 *p* *dolce* *mp* *cresc. molto espres* *movendo con espressione*

33 *allarg. poco a poco* ***p***

ce - do de meus o - lhos te le - vou.

33 *allarg. poco a poco* ***p*** ***ppp***

Rea. Rea. Rea. Rea.

ANEXO D

Gravação digitalizada em CD da canção “Alma Minha Gentil” para voz e piano, de Glauco Velásquez com dois cantores.