

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU

MÁRCIA APARECIDA SOARES

AS CANÇÕES DE FRANCISCO BRAGA:
ANÁLISE ESTILÍSTICA E INTERPRETAÇÃO

UBERLÂNDIA

2015

MÁRCIA APARECIDA SOARES

**AS CANÇÕES DE FRANCISCO BRAGA:
ANÁLISE ESTILÍSTICA E INTERPRETAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes-Mestrado, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Música

Linha de pesquisa: Fundamentos e reflexões em Artes

Orientador: Dr. Flávio Cardoso de Carvalho

UBERLÂNDIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S676c Soares, Márcia Aparecida, 1981-
2015 As canções de Francisco Braga : análise estilística e interpretação /
Márcia Aparecida Soares. - 2015.
116 f. : il.

Orientador: Flávio Carvalho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Braga, Francisco, 1868-1945 - Crítica e
interpretação - Teses. 3. Estilística - Teses. 4. Canção brasileira - Teses.
I. Carvalho, Flávio, 1966-. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 78




UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

As Canções de Francisco Braga: análise e interpretação


Dissertação defendida em 17 de junho de 2015.*



Orientador - Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho
Presidente da banca



Prof.ª Dr.ª Adriana Giarola Kayama
Membro externo



Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi – UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Aos meus queridos pais, Ana e Antônio,

Aos meus queridos marido e enteado, Alan e Ian,

E aos meus queridos professores.

Agradecimentos

Ao meu marido Alan Girardeli, pelo apoio incondicional;

Ao Professor Orientador Flávio Carvalho, pela competência e paciência ao me direcionar nos caminhos tortuosos dessa pesquisa;

À Professora Poliana Alves, pelo grande incentivo e valiosas sugestões interpretativas;

À Professora Sandra Zumpano, pelas palavras inspiradoras da coragem que é preciso ter;

À Professora Miriã Moraes, pela edição das partituras;

À Professora Jeanne Rocha pelo incentivo,

À Raquel, funcionária da Biblioteca da UFMG, pela cessão das partituras das canções;

Aos funcionários da Biblioteca da UFU, especialmente à Ilze Arduini, pelas pesquisas que facilitaram;

Ao amigo e colega de trabalho Stênio Caixeta, pela preciosa ajuda com as análises harmônicas;

Ao amigo e colega de trabalho César Braga, pela inestimável ajuda com as traduções e versões para a Língua Inglesa;

Aos amigos Juraci Alves e Gabriel Henrique, pela hospitalidade e generosidade;

À irmã Geize Marques, pelo apoio que me ofereceu;

À amiga Mara Porto, pela prontidão e altruísmo, como colega de curso;

Agradeço a todos que conscienciosamente contribuíram com a realização deste trabalho, enfim.

Resumo

Apresentamos nesta dissertação a análise estilística das canções “*Prece*”, “*Catita*”, “*Virgens Mortas*”, “*A canção de Romeu*” e “*Desejo*” do compositor Francisco Braga (1868-1945) compostas entre 1901 e 1910, cujos textos são de poetas brasileiros e em língua portuguesa. Para analisar estas canções, utilizamos o método proposto por Jan LaRue (1989). Procuramos relacionar estas obras com aquelas compostas dentro da Sociedade Nacional Francesa – sob o mote *Ars Gallica*, de maneira que daremos ênfase às canções do compositor Massenet (1842-1912). Posteriormente, a partir da análise apontamos uma proposta interpretativa para as canções selecionadas.

Palavras-chave: Francisco Braga. *Ars gallica*. Canção brasileira. *Mélodie*. Massenet. Práticas interpretativas. Análise Estilística.

Abstract

This dissertation presents the stylistic analysis of the art songs “*Prece*”, “*Catita*”, “*Virgens Mortas*”, “*A canção de Romeu*” and “*Desejo*” composed between 1901 and 1910 by Francisco Braga (1868-1945) whose texts are by Brazilian poets in Portuguese language. The analysis of these songs was based on the method proposed by Jan LaRue. We attempted verifying the relationship of these songs to those from the French National Society – under the motto *Ars Gallica*, emphasizing the song from composer Massenet (1842-1912). Based on the results of our analysis we present suggestions for the interpretation of these selected songs.

Keywords: Francisco Braga. *Ars gallica*. Brazilian Art Song. *Mélodie*. Massenet. Performance Practice. Stylistic Analysis.

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Tabela com características gerais da <i>mélodie</i> X Canções selecionadas de Francisco Braga.	82
Tabela 2 - Tabela com características gerais das <i>mélodies</i> de Jules Massenet X Canções selecionadas de Francisco Braga.	89

Lista de Figuras

Figura 1 – Presença de dissonâncias provocadas por segundas sobrepostas (acorde Sol, Ré, Si, Mi, Si, Ré, Mi#) no c. 52 e no c.53 a dissonância do Fá# da linha vocal com o Fá no acompanhamento, na canção “Prece”.	39
Figura 2 – Exemplo de frase longa, na canção “Prece”.	40
Figura 3 – Um inciso que contrasta com frases longas, na canção “Prece”.	40
Figura 4 – Frases musicais com ictus tético, na canção “Prece”.	40
Figura 5 – Diferenciações no tipo de acompanhamento para indicar mudanças melódicas, na canção “Prece”.	41
Figura 6 - Exemplo de sofrimento do eu lírico enfatizado por meio do uso intercalado de notas com durações mais longas: nota Si do c.6, Lá do c.7 e Sol do c.9, na canção “Prece”.	42
Figura 7 - Exemplo de momento em que o desejo carnal acelera o ritmo mais aparente, seguido por notas de durações longas novamente, na canção “Prece”.	42
Figura 8 - Grupos rítmicos representando personagens do poema: da linha vocal identificado em chavões vermelhos e a síncope na parte do piano identificado em chavões em azul.	43
Figura 9 – Pontuação por meio de mudanças de agógica na canção “Prece”.	44
Figura 10 – As vozes do piano e melodia do canto na finalização e entrada das seções, na canção “Catita”.	46
Figura 11 – Dissonâncias utilizadas para expressar os sentimentos de Catita, na canção “Catita”.	47
Figura 12 – Melodia vocal nas inserções de discurso direto e terminações em figuras de longa duração na canção “Catita”.	48
Figura 13 – Início de linha vocal, na seção A da canção “Catita”.	50
Figura 14 - Mudança rítmica no início da seção A’ da canção “Catita”.	51
Figura 15- Mudança rítmica no início da seção A” da canção “Catita”.	51
Figura 16 – Inserção do discurso direto na canção “Catita”.	52
Figura 17 – Inserção da clave de sol explorando uma sonoridade mais aguda do piano, representando algo muito delicado; movimentos melódicos contrários na canção “Virgens Mortas”.	53
Figura 18 – Mudanças de agógica e melodias ondulantes na canção “Virgens Mortas”.	54
Figura 19 - Presença do trítone La - Re#, utilizado como recurso figurativo, com resolução na nota mais aguda Mi.	55
Figura 20 – Mudanças gradativas de <i>parlato</i> para <i>legato</i> na canção “Virgens Mortas”.	55
Figura 21 – Clímax da canção na nota Mi ₄ , que é na verdade a dominante da escala na Canção “Virgens Mortas.	56
Figura 22 – Uso recorrente de quáteras em compasso quaternário simples na Canção “Virgens Mortas”.	56
Figura 23 – Sensações de suspense, de medo, de frio e de morte na canção “Virgens Mortas”.	59
Figura 24 – Exemplo do ciclo morte-vida-morte na canção “Virgens Mortas”.	59
Figura 25 – sonoridade do violão assumida pela parte do piano na canção “A canção de Romeu”.	61
Figura 26 – As indicações de matiz enfatizam a suspensão do fluxo de pensamento e a retomada apressada de lucidez por Romeu.	61

Figura 27 – Relação entre o brilho solicitado para voz e o brilho de estrelas no céu na canção “A canção de Romeu”	63
Figura 28 - O <i>parlato</i> ocorre em momentos de tensão do eu lírico em que é preciso ouvir o silêncio da noite na canção “A canção de Romeu”.	64
Figura 29 - O <i>legato</i> retorna quando o cantor Romeu solta sua voz para que seja ouvido por Julieta, na canção “A canção de Romeu”.	64
Figura 30 – Figuras rítmicas de longa duração para acentos primários com nota anterior mais aguda, na canção “A canção de Romeu”,	65
Figura 31 – Movimentos melódicos amplos em vermelho, mudanças no tipo de acompanhamento em azul, na canção “Desejo”.	70
Figura 32 – Exemplo de distanciamentos da tônica baseados na instabilidade psicológica do eu lírico, apesar de no c. 10 termos uma resolução na tônica Sol, na canção “Desejo”.	72
Figura 33 – O uso da fermata na pontuação das seções e transições com movimentos descendentes na melodia do piano, na canção “Desejo”.	74
Figura 34 – Final com sensação de repouso na Canção “Prece”.	86
Figura 35 – Sensação de repouso ao final da canção “Catita”.	87
Figura 36 – Sensação de repouso ao final da canção “Virgens Mortas”.	88
Figura 37 – Sensação de repouso ao final da canção “A Canção de Romeu”,	88
Figura 38 – Sensação de repouso ao final da canção “Desejo”.	89
Figura 39 – Presença do trítone em “ A canção de Romeu”.	89
Figura 40 - Movimentos descendentes na Canção “Prece”.	92
Figura 41 – Amplos movimentos descendentes na canção “Catita”.	93
Figura 42 – Movimentos descendentes na canção “A canção de Romeu”.	94
Figura 43 - Transições em movimentos descendentes na canção “Virgens Mortas”.	95
Figura 44 - – Amplo movimento descendente na canção “Desejo”.	96
Figura 45 – Amplo movimento descendente na canção “Desejo”.	96
Figura 46 – Grandes saltos na linha da voz na canção “Prece”.	99
Figura 47 - Grandes saltos na linha da voz na canção “Catita”.	99
Figura 48 - Grandes saltos na linha da voz na canção “A canção de Romeu”.	99
Figura 49 - Grandes saltos na linha da voz na canção Virgens Mortas.	100
Figura 50 - Grandes saltos na linha da voz na canção Virgens Mortas.	100
Figura 51 - Grandes saltos na linha da voz da canção “Desejo”.	101

Sumário

Introdução	12
1. Antecedentes – Francisco Braga e sua época	16
1.1 O compositor	16
1.2 Contexto Histórico.....	22
1.3 A Sociedade Musical Francesa - <i>Ars Gallica</i>	24
1.4 Francisco Braga e seu encontro com a <i>Ars Gallica</i>	28
1.5 Os compositores franceses e a <i>mélodie</i>	29
1.6 A Canção Brasileira na <i>belle-époque</i>	33
1.7 As canções de Francisco Braga.....	35
2 A Análise estilística das canções de Francisco Braga	37
2.1 Prece	38
2.2 Catita.....	45
2.3 Virgens mortas	52
2.4 A Canção de Romeu	60
2.5 Desejo	69
3 Avaliação - Influência da <i>Ars Gallica</i> em Francisco Braga	76
3.1 Considerações históricas	76
3.2 Análise comparativa entre Jules Massenet e Francisco Braga.....	78
3.3 Valores objetivos	82
3.4 Similaridades entre a <i>mélodie</i> e as canções selecionadas de Braga.....	83
3.5 Similaridades entre as canções de Massenet e as canções selecionadas de Braga.....	90
3.6 Características inerentes ao estilo de Francisco Braga	91
3.6.1 Movimentos descendentes nas linhas do piano	92
3.6.2 Respeito à tipificação do verso poético na finalização de frases	96
3.6.3 A estrutura do texto determina a forma da canção.....	97
3.6.4 A temática de oposição entre o feminino e o masculino.....	97
3.6.5 Grandes saltos na linha da voz.....	98
3.7 Valores subjetivos	101
3.7.1 Da interpretação de canções	101
3.7.2 Proposta interpretativa para as canções selecionadas de Francisco Braga.....	103

Conclusão	105
Referências Bibliográficas	107
Bibliografia Geral:	110
Anexo A	113
Poemas das canções de Francisco Braga	113
A.1 A Canção de Romeu - Olavo Bilac (1865 - 1918).....	113
A.2 Catita - Ovídio de Mello	114
A.3 Desejo - Gonçalves Dias (1865 - 1918).....	115
A.4 Prece - Floriano Brito	116
A.5 Virgens Mortas - Olavo Bilac -1918)	116

Introdução

As canções do compositor brasileiro Francisco Braga (1868-1945) estão entre as obras mais representativas da Primeira República Brasileira, que corresponde ao período que marcou o fim do Império em 1889 até a Revolução de 1930, porém essas obras continuam sendo pouco conhecidas entre o público brasileiro, até mesmo entre os cantores líricos profissionais da atualidade. Diante desse fato, nossa pesquisa tem como objetivo analisar uma seleção de cinco canções para canto e piano de Antônio Francisco Braga, compostas entre 1901 a 1910, período de maior produção de canções pelo compositor. Procuraremos, ainda, relacionar estas obras com aquelas compostas dentro da Sociedade Nacional Francesa – sob o mote *Ars Gallica*, cujos autores tiveram contato com o compositor brasileiro. Foram selecionadas as canções: “Prece”, “Catita”, “Virgens Mortas”, “A canção de Romeu” e “Desejo”.

Em termos analíticos, utilizaremos a análise estilística como ferramenta para compreender o estilo composicional de Braga, bem como observar os pontos de contato entre ele e os compositores franceses da *Ars Gallica*¹, apresentando, posteriormente, possibilidades de interpretação para as canções selecionadas.

Para fundamentar este estudo estilístico, buscamos fundamentação em Jan LaRue (1998), que nos dará subsídios para a compreensão das obras selecionadas. Os estudos sobre a Sociedade Musical Francesa - *Ars Gallica* serão baseados em Carl Dahlhaus (1989), Strasser (1998), Le Guen (2006) e em Benedetti (2010). Outros autores como Gontijo (2006), Chueke (2011), Fukuda (2009), Pereira (2007), Carvalho (2005), Cardoso (2011) e Guigue (2011) serão consultados para fundamentar questões acerca do estilo de Braga, além de Miller (1999), Bernac (1978) e Ballesterio (2014), que serão consultados para fundamentar sugestões interpretativas.

Com os resultados desta pesquisa pretendemos estabelecer uma aproximação da obra com o intérprete dada a necessidade de estabelecer e manter níveis de excelência em execução vocal e instrumental e, ao mesmo tempo, oferecer fundamentos teóricos, técnicos e interpretativos para o desenvolvimento de produções artísticas.

Várias publicações trazem estudos que apoiam o pressuposto de que a abordagem analítica pode oferecer ferramentas e alternativas para solucionar questões interpretativas.

¹ Sociedade Musical Francesa do século XIX.

Segundo Aquino (2003), o incremento da produção bibliográfica na área de práticas interpretativas ajudou a derrubar o mito de que o intérprete, enquanto pesquisador, não consegue refletir nem articular seus problemas de pesquisa a não ser por meio de estudos que envolvam Análise Musical ou Musicologia, e que seus trabalhos em práticas interpretativas ou performance transformam-se em trabalhos pertencentes, principalmente, a essas citadas áreas do conhecimento. A partir disso,

Hoje, no entanto, há um consenso sobre a relevância da abordagem analítica voltada para interpretação, ou seja, a importância da aplicação de ferramentas analíticas capazes de subsidiar e oferecer soluções práticas para os problemas interpretativos. (...) O crescimento da produção bibliográfica na subárea de práticas interpretativas segue, na verdade, o que já vem a ser uma tendência internacional. (AQUINO, 2003, p.105)

Logo, esta é uma pesquisa que pretende colaborar com o intérprete da canção de câmara brasileira e sugerir propostas interpretativas, sem, no entanto, pretender esgotar as possibilidades de novas abordagens para o tema.

Para expor nossa proposta interpretativa, objetivo geral deste trabalho, apresentaremos primeiramente o método analítico que será utilizado e que será a guia mestra de nossas pesquisas e discussões acerca das canções de Francisco Braga. Utilizaremos o modelo de análise estilística sugerido por Jan LaRue (1998), cujo enfoque analítico é baseado no que podemos chamar de sonoridade. De acordo Guigue (2011), a sonoridade é um múltiplo, um elemento neutro que adquire sentido quando está inserido em um contexto. Vejamos nas palavras deste autor:

Formada da combinação e interação de um número variável de componentes, a sonoridade é um momento que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira. Sempre será um múltiplo, que se coloca, no entanto, como unidade potencialmente morfológica. (GUIGUE 2011, p. 47)

Guigue adiciona que “a escrita é o lugar de invenção da sonoridade”. Assim, utilizaremos um método que procura compreender a frequência das funções utilizadas pelo compositor e inter-relações destes elementos para que se possa identificar aspectos importantes de cada peça e também dessas peças com o compositor. Além disso, procura observar o estilo do compositor em relação a sua época.

Vários termos que aparecem no esquema de análise estilística proposto por Jan LaRue são pouco usados ou apresentam dubiedade em sua subdivisão de tópicos, mas serão devidamente clarificados no decorrer deste estudo. Apresentaremos abaixo o esquema de análise, que é dividido em três grandes tópicos:

I - Antecedentes

- Contexto histórico
- Marcos de referência
- Observação significativa: prioridade da seleção sobre a multiplicação de evidências (pontos em comum)

II – Observação²

- As três dimensões principais da análise: grandes, médias e pequenas
- Os quatro elementos contribuintes: som, harmonia, melodia, ritmo
- O quinto elemento, “crescimento”, é o resultado dos quatro elementos anteriores e, o que os combina e mescla.

1 - Fontes de movimento: graus de variação e frequência de mudanças.

- a. Estados gerais de mudança: estabilidade, atividade local, movimento direcional,
- b. Tipos específicos de mudanças: estruturais, ornamentais (secundário)

2 - Fontes geradoras de forma:

- a. Articulação
- b. As quatro opções de continuação:
 - Recorrência: repetição, retorno depois da mudança
 - Desenvolvimento (interrelação): variação, mudança
 - Resposta (interdependência):
 - a. Som: forte/piano, tutti/solo, etc.
 - b. Harmonia: tônica/dominante, maior/menor, etc.
 - c. Melodia: ascendente/descendente, graus conjuntos/graus disjuntos, etc.
 - d. Ritmo: estabilidade/atividade ou direção, proporção entre módulos

² O foco principal da observação será relacionado à melodia da linha do canto.

- Contraste:
 - a. Graus de controle: conexão, correlação
 - b. Formas convencionais
- Aspectos básicos na análise do estilo: tipologia, movimento e forma

II – Avaliação

- Considerações históricas
- Valores objetivos
- Valores subjetivos

1. Antecedentes – Francisco Braga e sua época

Neste capítulo falaremos dos antecedentes históricos, marcos históricos de referência e movimentos artístico-culturais, buscando uma contextualização para a vida de Francisco Braga, principalmente no que se refere a sua formação musical para, posteriormente, relacioná-los a seu estilo de composição musical dentro das canções.

1.1 O compositor

Francisco Braga é considerado um compositor do Romantismo-tardio e foi uma figura importante na luta pela estética de uma música erudita verdadeiramente nacional. Ele foi contemporâneo de grandes compositores brasileiros como Carlos Gomes³ (1836-1896), Leopoldo Miguez⁴ (1850-1902), Alberto Nepomuceno⁵ (1864-1920) e Henrique Oswald⁶ (1852-1931).

Braga, compositor de grande talento criador, nasceu no Largo da Glória, na cidade do Rio de Janeiro – RJ, no dia 15 de abril de 1868. Filho de uma maranhense, Evarinta Rita da Silva Braga, que muito religiosa, fez do filho um homem com valores religiosos. Segundo Pereira (1989), tornou-se órfão de pai aos seis anos de idade. Antes da morte do pai, o pequeno Francisco estudava em uma escola particular na Rua Riachuelo, situado no famoso bairro Santa Teresa.

Braga, depois de órfão, mudou-se com a mãe para a Vila de São Francisco de Xavier de Itaguaí, no palacete dos Cardoso, onde ela trabalhava. Nessa época, frequentava as missas cantadas na Matriz de São Francisco de Itaguaí e, ainda menino, já sentia grande paixão pela música. Segundo Pereira (1989), o próprio Francisco Braga teria falado desse fato e o confirmado, no decorrer de sua vida, pois aquele seu contato na igreja, com a música sacra, foi o que realmente despertou o seu amor à arte dos sons.

Seus estudos musicais se iniciaram no Asilo dos Meninos Desvalidos, em 1876, uma escola recém-fundada, que tinha como objetivo oferecer aos meninos uma formação artística e de ofícios. Foi uma instituição que formou vários artistas que desempenharam importante papel no

³ Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi o primeiro compositor e regente brasileiro que conquistou reconhecimento internacional por suas óperas, sendo uma das mais famosas. *Il Guarany*.

⁴ Leopoldo Américo Miguez (1850-1902) foi compositor, violinista e regente brasileiro, que ajudou a criar o Instituto Nacional de Música, o qual dirigiu até sua morte.

⁵ Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi compositor, organista, pianista e regente brasileiro. Foi considerado um músico ousado da historiografia brasileira, pois defendia o estudo do folclore brasileiro como meio de conhecer nossas raízes musicais e fundar nossa própria escola musical.

⁶ Henrique Oswald (1852-1931) foi compositor e pianista brasileiro de talento reconhecido internacionalmente pela elegância de suas melodias e por suas excelentes execuções ao piano.

cenário musical carioca: um deles foi Raul Villa-Lobos (1862- 1899), músico, pai de Heitor Villa-Lobos (1887- 1949). Segundo Pereira (1989), cada um deles se tornou exemplo vivo de que os verdadeiros talentos não precisam nascer em berço de ouro.

No início da estadia de Braga naquela instituição, já era perceptível a sua vocação para a música, pois ouvia a Banda do Colégio executar várias músicas e as reproduzia em flautas de bambu, construídas por ele mesmo, com mestria. Ao observar tanto entusiasmo no jovem, o Mestre Martins – regente da banda – convidou-o para fazer parte da banda e lhe ensinou saxofone e requinta.

Logo depois, ainda incentivado pelo Mestre Martins, estudou clarineta no Imperial Conservatório de Música, onde também estudou harmonia e contraponto com o compositor Carlos de Mesquita⁷. Em 1886, concluiu o curso de clarineta com o professor Antônio Luís de Moura⁸ (1820 – 1889) e recebeu medalha de ouro. Nesse período, Braga já iniciava suas primeiras obras e compôs uma valsa-concerto chamada *Meiga*, dedicada a Martins em agradecimento ao incentivo tão valioso em sua vida.

No ano seguinte, estreou sua obra *Fantasia-Abertura*, no primeiro dos concertos da Sociedade de Concertos Populares, que foi organizado por Mesquita e, de certa maneira, foi quem o impulsionou a se tornar compositor. Em 1888, Braga foi nomeado professor de música do Asilo, onde ensinava e compunha, tornando-se cada vez mais conhecido. Até mesmo a Princesa Isabel, reconhecendo seu talento, promete enviá-lo à Europa para que possa se aperfeiçoar. Mas logo foi proclamada a República, em 15 de novembro de 1889, e o sonho se foi com o fim da Monarquia no Brasil.

Posteriormente, em 1890, Marechal Deodoro da Fonseca, o primeiro presidente brasileiro, realizou o concurso para a escolha do novo Hino Nacional Brasileiro, já que Henrique Oswald e Carlos Gomes se recusaram a compor o novo hino da república, por serem leais ao imperador, principal mecenas da formação desses dois compositores. Francisco Braga, entre vinte e nove concorrentes, obteve o segundo lugar, sendo que o primeiro foi alcançado pelo compositor

⁷ Carlos de Mesquita (1864 - 1953) foi um compositor, pianista, organista, professor e regente brasileiro. Estudou no Conservatório de Paris graças a uma bolsa concedida pelo Imperador. Teve como professor de piano Antoine-François Marmontel, de órgão Cesar Franck, de harmonia Émile Durand e em Contraponto, Fuga e Composição foi aluno de Jules Massenet. Segundo Chueke (2011), o contato de Mesquita com Massenet foi primordial para que Braga fosse estudar também em sua na classe de composição no Conservatório de Paris.

⁸ Um dos primeiros professores de clarineta no Brasil.

e diretor do Instituto Nacional de Música, Leopoldo Miguez. O segundo lugar foi contemplado, pelo governo brasileiro, com uma bolsa para estudar música na Europa.

Em 1890, já estabelecido na França, Braga fez um curso preparatório para ingressar no Conservatório de Música de Paris e foi o primeiro classificado no concurso de admissão para esta instituição de ensino, onde estudou composição na classe de Jules Massenet⁹ (1842-1912). Dentre seus colegas de classe estavam Paul Vidal (1863-1931) e Gustave Charpentier (1860-1956), ambos vencedores do Grande Prêmio de Roma – importante concurso de composição, respectivamente em 1883 e 1887.

Massenet – um admirador do talento de Francisco Braga –, decorridos os dois anos previstos para a vigência da bolsa de estudos, enviou uma carta ao Ministério do Interior do Brasil, na qual solicita a prorrogação da bolsa por um prazo igual. O pedido do mestre foi atendido, o que foi muito importante para a sólida formação do compositor brasileiro. Em vista da importância desse documento, vejamos o conteúdo da carta de Massenet:

Acabo de saber que o aluno de minha classe de Composição Musical no Conservatório Nacional, Senhor Francisco Braga, está prestes a terminar a pensão que lhe concede o governo de seu país e sei que, privado deste auxílio, este moço seria forçado a interromper seus estudos no Conservatório. Venho, pois, pedir-vos, Exmo Sr. Ministro, o apoio de vossa poderosa influência em favor de Francisco Braga. Ele merece absolutamente a proteção de sua pátria por sua perseverança ao trabalho e pelo resultado de seus progressos. Perdoai Sr. Ministro, este meu pedido de grande simplicidade e aceitai a expressão de minha respeitosa homenagem. Jules Massenet, membro do Instituto de França (SANTOS apud GONTIJO, 1951, p.21).

Na França, compôs algumas de suas mais importantes obras como os poemas sinfônicos *Paysage* e *Cauchemar* e várias outras obras no estilo romântico como romances, serenatas e gavotas. Lá conheceu o paraense Corbiniano Vilaça, pintor, que também estava na Europa para se aperfeiçoar em sua arte. Mas o encontro com Braga o deixava deslumbrado pelo mundo da música, já que o pintor tinha aptidão para o canto lírico. Vilaça, barítono, estudou canto paralelamente aos estudos de pintura no *Maitre Julien*, para poder cantar as novas composições do amigo.

A partir de 1894, Braga viajou por diversas cidades na Suíça, Itália e Alemanha. Em 1895, apresentou em Paris, na Sala *d'Harcourt* e em 1896 na *Galérie des Champs-Élysées*,

⁹ Massenet foi um prolífico compositor francês, mundialmente conhecido por suas óperas.

concertos com obras suas e de outros compositores brasileiros como Carlos Gomes, Carlos de Mesquita, Alberto Nepomuceno e Francisco Valle (1869 – 1906).

Em 1896, estabeleceu-se em Dresden e, de passagem por Bayreuth, assistiu récita das óperas da tetralogia *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal* de Richard Wagner (1813–1883). Ficou profundamente comovido pela grandiosidade daquela música em um lugar que, segundo Braga, era Wagner e respirava-se Wagner (Pereira, 1989).

Sob o impacto da obra wagneriana, começou a compor sua ópera *Jupyra*, com libreto adaptado pelo carioca Escragnolle Dória¹⁰, baseado em um poema escrito pelo romancista e poeta mineiro Bernardo Guimarães (1824-1884)¹¹, que conta uma história que se passa no interior de Minas Gerais e que fala do amor trágico da índia Jupira por Carlito. Pereira narra em seu artigo publicado em 1989, que o libreto de *Jupyra* foi enviado primeiramente a Carlos Gomes, mas este, no final de sua vida, enviou-o a Francisco Braga. Para começar a executar o seu grande projeto, Braga precisava de uma versão em língua francesa. A versão foi feita em prosa por uma alta quantia. Depois disso, foi preciso ainda colocá-la em verso.

Posteriormente, muda-se para Capri, na Itália, e apaixona-se por uma jovem chamada Carmela. Cheio de inspiração, começa a compor sem mesmo ter o poema em mãos, pois as versões se delongaram e o compositor precisava começar seu trabalho o mais rápido possível. Quando tudo já estava terminado, Braga e Vilaça não conseguiram empreender a apresentação de *Jupyra* na Europa. Pereira (1989) descreve, a seguir, o tamanho desapontamento do compositor brasileiro e expõe motivos indicados por ele mesmo, numa carta a Corbiniano Vilaça.

A frustração de Francisco Braga foi tanta, que, numa das cartas ao Vilaça até se refere ao suicídio; é que o sofrimento atingia ao mesmo tempo o compositor e o homem apaixonado, pois estava separado de Carmela e não se conformava com este fato. Aliás, seus próprios amigos haviam conspirado para o rompimento do jovem casal, pois sabiam que a moça tão leviana quanto bela, acabaria por arruiná-lo material e moralmente. (PEREIRA, 1989, p. 27)

Nesse momento de tristeza, Braga compôs as canções “Oh! Se te ame!” e “Dá-me as pétalas de rosa”. Do mesmo período são o poema sinfônico *Marabá* - inspirado na poesia

¹⁰ Luís Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948) foi professor, arquivista, compositor, libretista, tradutor e escritor brasileiro.

¹¹ Famoso por sua obra *A Escrava Isaura*.

homônima de Gonçalves Dias (1823-1864)¹² - sua obra orquestral de maior envergadura, e o *Episódio Sinfônico* - sua obra mais executada até os dias atuais.

Retornou ao Brasil em 1900 e, um tempo depois, dirigiu a primeira récita de sua ópera *Jupyra* no Rio de Janeiro, muito elogiada pela crítica. Como reconhecimento foi homenageado pelo Governo Brasileiro, recebendo uma batuta de ébano e ouro. Em meio a tantas alegrias, Braga envia a seu amigo Vilaça uma cópia manuscrita da segunda cena da ópera para que fosse apresentada em Paris. No dia 30 de dezembro de 1900, foi apresentada no Teatro Bodimére em uma *soirée*, em que o próprio Vilaça foi intérprete do personagem Quirino.

Braga firmou-se como uma personalidade marcante em seu tempo e ocupou diversas funções importantes no cenário musical brasileiro. Foi nomeado, em 1902, professor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música, que atualmente é a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e assim iniciou sua carreira de regente. Suas principais obras desse período são: “A Visitação”, uma das partes do oratório natalino *Pastoral* com libreto do escritor brasileiro, Coelho Netto¹³ (1864 – 1934), o *Te Deum Alternado*, a música incidental para *O contratador dos diamantes* sob o texto do escritor mineiro Afonso Arinos¹⁴ (1868-1916) e o *Hino à Bandeira*, cujo texto é de Olavo Bilac¹⁵ (1865-1918), escrito em 1905.

Durante cerca de 20 anos, foi diretor e regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos e professor do Instituto Nacional de Música. Por suas classes passou uma geração de músicos e, por esse motivo, muitos estudiosos, tais como José Maria Neves e Vasco Mariz, consideram Braga uma espécie de patriarca da música brasileira. Foi também professor de música do Instituto Profissional Masculino e professor e instrutor das bandas de música do Corpo de Marinheiros e Regimento Naval.

¹² Poeta brasileiro, pertencente à primeira fase do Romantismo no Brasil, que com seus ideais nacionalistas produziu uma obra marcadamente indianista e de exaltação à natureza

¹³ Escritor e político brasileiro que integrou o Parnasianismo – movimento essencialmente poético que reagiu contra os abusos sentimentais dos românticos. Usou em sua obra um vocabulário cheio de artifícios retóricos.

¹⁴ Literato mineiro nascido em Paracatu, que desempenhou papel de pioneiro no estabelecimento de tendências regionalistas na literatura brasileira, decorrentes de vivências em contato com o meio.

¹⁵ Braga musicou vários textos de Bilac, inclusive a sua canção mais conhecida, “Virgens Mortas”. Portanto, vale citar Gontijo: “O seu refinamento no trato musical do idioma acabou por levar a uma frutífera associação com a poesia de Olavo Bilac, a qual revela semelhante apuro quando trata da sonoridade das palavras.” (GONTIJO, 2008, p. 14)

Seu poema sinfônico *Insônia* foi apresentado em primeira audição na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909. Foi regente do concerto de inauguração da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em 1912, da qual também foi diretor artístico. Ganhou do governo francês, em 25 de julho de 1931, a comenda da Legião de Honra, no grau de cavaleiro. Neste mesmo ano várias organizações e sociedades musicais do Rio de Janeiro organizaram um grande festival em homenagem a Francisco Braga, que se destacou como um dos mais ativos regentes de seu tempo. Por ocasião dessas comemorações foi organizado um catálogo com suas obras pela Biblioteca Nacional, no qual encontramos também obras sacras, canções, peças para piano solo, música de câmara – com destaque para seu *Trio para violino, violoncelo e piano* – além de muitos hinos.

Braga também foi regente da Orquestra do Teatro Municipal e da Orquestra do Instituto Nacional de Música e vários concertos foram realizados com grande sucesso de público. Em 1933, dirigindo o Festival Wagner no Rio de Janeiro, sofreu um ataque cardíaco e abandonou o palco em meio à execução de “Encantamento da Sexta-feira Santa”, da obra *Parsifal*. A partir desse acontecimento, o compositor não retornou mais às suas atividades de regente.

Em 1937, foi criada a Sociedade Propagadora da Música Sinfônica (Sociedade Pró-Música), da qual foi Presidente Perpétuo. Ademais, foi fundador e primeiro presidente do Sindicato dos Músicos e escolhido como Patrono da Cadeira número 32 da Academia Brasileira de Música. Francisco Braga aposentou-se no cargo de professor do Instituto Nacional de Música em 1943 (Pereira, 1989, p. 29).

No ano seguinte ao da sua aposentadoria, doou sua produção artística à Sociedade de Concertos Sinfônicos, sendo o acervo, mais tarde, transferido para a Biblioteca da Escola Nacional de Música. Sem o cargo de professor do Instituto, as dificuldades financeiras se agravaram. O poeta Olegário Mariano (1889-1958) era um dos amigos que o visitavam com frequência e, ao ver a situação do maestro, solicitou ao presidente Getúlio Vargas uma quantia em dinheiro 60\$000 (sessenta mil réis) que deveria ser paga a Francisco Braga “em sinal de reconhecimento do governo ao trabalho de composição do Hino à Bandeira” (Pereira, 1989, p. 30).

Braga faleceu no Rio de Janeiro, em 14 de março de 1945, deixando a ópera *Anita Garibaldi* inacabada. “Seu corpo foi trasladado para o Instituto Nacional de Música, onde foi velado por amigos, alunos e admiradores. À saída do féretro para o Cemitério do Catumbi, ouviu-

se o Pranto da Bandeira, executado pela Banda dos Fuzileiros Navais.” (PEQUENO, 1968, p. 19).

A trajetória de vida de Braga acena para um homem talentoso, simples, muito discreto, capaz de conservar boas amizades e, mesmo tendo tido uma carreira musical em tempos difíceis, dado que o mesmo percebeu em vários momentos o preterimento de sua obra, em virtude de novas correntes musicais. Ainda assim, mantinha uma faceta alegre e descontraída. Braga, mesmo sem ter sido inovador, foi um compositor muito importante por apresentar uma obra com grande refinamento e, enquanto professor, ofereceu uma formação sólida para que os compositores brasileiros das próximas gerações pudessem ousar criando novas formas em novos processos de composição.

1.2 Contexto Histórico

Para compreender e situar as canções de Francisco Braga dentro do chamado Romantismo Brasileiro, serão necessários alguns apontamentos acerca do contexto histórico-musical do final do século XIX e início do século XX.

O Romantismo foi um movimento artístico-cultural, e até mesmo político, que dominou as artes no Ocidente durante o século XIX. De origem marcadamente europeia, estabeleceu-se como uma afirmação da liberdade do indivíduo no que se refere à criação artística, baseada no subjetivismo. De acordo com os românticos, a arte era o espaço de expressão da máxima liberdade individual, na qual não poderia haver regras impostas ao talento criador. Por não estar presa a um suporte material ou a uma linguagem arbitrária, a música foi uma das artes mais representativas do movimento romântico, pois ela era vista como a mais adequada para a expressão da subjetividade.

Foram vários os temas valorizados pelo movimento romântico nas artes, como por exemplo, sentimentalismo, subjetivismo, eurocentrismo, hedonismo, pessimismo, escapismo, medievalismo, confessionalismo, regionalismo, individualismo e o nacionalismo. Segundo Hall (1953, p. 135), é da natureza dos românticos se rebelar contra a autoridade e esse comportamento, na evolução da arte, de acordo com a filosofia de Hegel, fez com que o Romantismo se tornasse um movimento marcado pela predominância da “Ideia sobre a Forma” pela qual uma arte pode ser expressa.

Na Música, todas essas características se manifestaram, e trouxeram algumas mudanças no pensamento, e talvez a principal delas tenha sido a liberdade para usar uma grande variedade de formas musicais tais como as sinfonias, música programática e um grande número canções artísticas baseadas em textos de grandes literatos. Os concertos e óperas foram desenvolvidos ao máximo em duração e em recursos, quando comparadas às sinfonias e óperas do século XVIII. Segundo Massin (1997, p. 667), diante do grande interesse da burguesia, que era um novo público para os eventos musicais, houve a ampliação das salas de espetáculos dos teatros, e também uma expansão da estruturação da orquestra sinfônica enquanto grande formação musical, como a conhecemos atualmente, além de provocar um desenvolvimento significativo na qualidade dos instrumentos.

Outra mudança seria a grande valorização do intérprete, talvez pelo fato de que música era tida como expressão máxima da emoção individual. Logo, virtuosismo passou a ser amplamente valorizado no mundo da Música. No Brasil, o Romantismo na música se inicia por volta da década de 1840 com as produções de Francisco Manuel ¹⁶(1795-1865), em um momento em que a música era extremamente influenciada pela música italiana. Logo, o canto lírico foi um aspecto muito valorizado pelos compositores românticos no Brasil de maneira que seguiram a tendência Romântica que se viu na Europa, nesse sentido, o nome mais importante no cenário musical foi o de Antônio Carlos Gomes. O Romantismo, como corrente estética, influenciou a música erudita brasileira até a década de 1930, por isso foi também chamado de Romantismo-tardio, ao qual pertence Francisco Braga.

O Romantismo-tardio ou Neorromantismo, como descreve Carl Dahlhaus (1989), é “um florescimento tardio do Romantismo numa época positivista”, inicia-se na segunda metade do século XIX com muitas mudanças sociais, políticas e econômicas já instaladas. O nacionalismo, que foi uma das fontes mais importantes do princípio do século, formalizou-se principalmente em elementos políticos e literários. Na música não foi diferente, de maneira que foi alcançado o auge dos gêneros chamados nacionalistas, que estavam associados à música popular, à música folclórica e à poesia de determinados países. Muitos compositores foram

¹⁶ Francisco Manoel da Silva foi um maestro, compositor, e professor brasileiro. Foi o autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro. Foi um dos fundadores da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Em 1833 fundou a Sociedade de Beneficência Musical, que funcionou até 1890. Fundou o Conservatório de Música, embrião do Instituto Nacional de Música, que deu origem à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

expressamente nacionalistas nos seus objetivos, procurando compor ópera ou música associada à língua e cultura de seus países de origem.

1.3 A Sociedade Musical Francesa - *Ars Gallica*

Na França dos meados do século XIX, existiam várias sociedades musicais com propósitos diversos que poderiam ser divididos em três grupos: o primeiro deles seria o daquelas sociedades musicais associadas a escolas ou a instituições como o Conservatório de Paris; o segundo grupo contava com sociedades organizadas por compositores, solistas e professores, os quais organizavam concertos para mostrar suas obras, suas habilidades em *performance* e também os talentos de seus alunos; o terceiro grupo incluía grupos de músicos amadores que faziam música para o entretenimento das pessoas.

Essas sociedades movimentavam o cenário musical francês desde o início do século XIX. A ópera era o gênero que predominava e era a forma musical mais popular. Óperas como *Norma* (1835), de Vincenzo Bellini, *Les Huguenots* (1836) de Giacomo Meyerbeer, *Guillaume Tell* (1829) de Gioacchino Rossini, *Faust* (1859) e *Mireille* (1864) de Charles Gounod, *Les Pêcheurs de Perles* (1863) e *Carmen* (1875) de Georges Bizet e *Les Troyens* (1856) de Hector Berlioz (1803-1869) foram obras escritas por estrangeiros e franceses contemporâneos que foram apresentadas em Paris durante esse período.

Muitas das sociedades musicais ofereciam concertos em salões particulares, dos quais eram donos os ricos incentivadores dos concertos, que tinham o propósito de promover a *performance* da música instrumental. Segundo Cooper (1983, p. 9), esses concertos eram chamados de *Séances* e *Séances Populaires* e começaram por volta de 1828 com os tradicionais quartetos de cordas, concertos de câmara com piano, piano sonatas, sonatas instrumentais, sinfonias e árias de ópera.

Com a cultura musical dominada pela ópera, a música instrumental também sofreu influências no que diz respeito à *performance*, pois havia dificuldade para se encontrar espaços disponíveis para os eventos. Embora a música instrumental não fosse tão popular quanto a ópera, ainda assim eram realizados regularmente concertos com orquestras de câmara.

O principal objetivo desses projetos de criação de sociedades musicais era promover pequenos núcleos de estudo sobre compositores tradicionais alemães e austríacos como Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-

1791), Felix Mendelssohn (1809- 1847) e, mais tarde Franz Schubert (1797-1828) e Robert Schumann (1810-1856). Tais atividades foram interrompidas pela Guerra Franco-Prussiana¹⁷, responsável por exercer uma profunda transformação na música nos 50 anos seguintes.

Do final do século XIX até início do século XX, estas sociedades constituíram um importante aparelho ideológico dentro do movimento nacionalista iniciado pela França a partir da sua derrota na Guerra Franco-Prussiana. Nas duas primeiras décadas após a Guerra, ocorreram muitas mudanças no cenário artístico francês nas artes plásticas e na literatura. A primeira Exposição Impressionista¹⁸ foi realizada em Paris em 1874 com obras de pintores franceses como Oscar-Claude Monet (1840- 1926), Pierre-Aguste Renoir (1841-1919) , Camille Pissarro (1830-1903) e Edgar Degas (1834-1917), influenciados por Charles Baudelaire (1821 -1867), poeta francês e teórico das artes, que, em 1857, lança sua obra *Les fleurs du mal*, na qual enfatiza o seu repúdio pela subjetividade exagerada e sua preferência pela sugestão. Esta exposição provocou os artistas da época e, a partir daí, surgiram novas tendências ligadas à arte da impressão.

Na Literatura, o poeta Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), em sua obra prima *Une saison en enfer* (1873), utiliza uma linguagem requintada pelas sinestésias¹⁹, riqueza sonora e de imagens que são as características que vão influenciar profundamente a música do final do século XIX. Paul Verlaine (1844-1896), por sua vez, se destacava como líder do Simbolismo²⁰. Suas obras foram reconhecidas como inovadoras, e seus poemas inspiraram famosos compositores, como, por exemplo, Gabriel Fauré (1845 - 1924), que transformou vários de seus

¹⁷ Essa Guerra foi um conflito armado opositor das duas principais potências econômicas e militares do continente europeu – França e Alemanha - entre os anos 1870 e 1871, representando a derrocada do Império de Napoleão III e ascensão do Império Alemão de Guilherme I.

¹⁸ Exposição organizada por pintores independentes (se júri e sem subsídios do Estado) que se basearam em uma tendência estética em que o olhar do artista era menos importante que o olhar do espectador (mais tarde configurou-se como Impressionismo). A crítica especializada usou, pejorativamente, o termo “impressionista” para denominar os artistas (e suas obras), que, para ela, não passavam de esboços incompletos. Mas o termo foi utilizado oficialmente nas próximas exposições e, de certa forma, definia as intenções dos artistas, que queriam expressar suas emoções ao pintar um quadro e provocar emoções no observador.

¹⁹ “Figura de estilo que consiste na fusão de diferentes impressões sensoriais (visuais, gustativas, olfativas, táteis e auditivas) entre si ou com sentimentos. Esta figura, numa transposição estética e lúdica de percepções, numa embriaguez de sentidos misturados, tem como resultado um efeito de renovação imagética e metafórica da língua. À semelhança da hipálage, a sinestesia decorre de um olhar impressionista sobre a realidade.” *Sinestesia*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-06-22]. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$sinestesia>](http://www.infopedia.pt/$sinestesia).

²⁰ Movimento literário que valoriza a sugestão e a intuição. Posiciona-se como contrário ao Realismo, por não valorizar a preocupação com a representação fiel da realidade. O Simbolismo nas artes representou um resgate da subjetividade, dos valores espirituais e afetivos. Logo, percebe-se uma grande aproximação com os ideais românticos, porém esses ideais eram mais profundos e tratavam de temas como o inconsciente, o irracional, com sensações e atitudes que a lógica não conseguia explicar, de modo que o leitor não deveria tentar entender o texto, mas se deixar levar pelas sensações.

poemas em música, e também Claude Debussy (1862-1918). Verlaine criou poesias em verso livre, nas quais os ritmos das palavras no poema permitiam diferentes nuances. Assim, quis se libertar da rigidez da métrica poética, criando versos com uma musicalidade única.

Em busca de características musicais genuinamente francesas, reuniu-se em 25 de fevereiro de 1871 um grupo de compositores para fundar a *Société Nationale de Musique*. Dentre eles, estavam Camille Saint-Saëns (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912), César Franck (1822-1890), Ernest Guiraud (1837-1892), Jules Garcin (1830-1896), Gabriel Fauré (1845-1924), Alexis de Castillon (1838-1873), Henri Duparc (1848-1933), Theodore Dubois (1837-1924), Paul Taffanel (1844-1908) e Romain Bussine (1830-1899). Por meio dessa Sociedade, os compositores eram encorajados e apoiados nesse ideal estético, uma vez que eram promovidos vários concertos para que estes se apresentassem mostrando seus trabalhos ao público e a outros compositores, além de grupos de estudos formados para que fossem discutidas questões estéticas.

A *Société Nationale de Musique*, sob o mote *Ars Gallica* (arte francesa), tinha como propósito defender a música francesa de influências da música alemã, pois a música francesa estava sendo preterida sob a influência da hegemonia da música alemã. Além do objetivo de defender uma arte genuinamente francesa, a *Société Nationale de Musique* pretendia promover uma redescoberta dos compositores franceses do século XVIII, como Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e François Couperin (1668-1733), os quais já se orientavam nessa busca por uma arte francesa. Logo, esse sentimento de revanchismo constituiu-se em uma importante ferramenta de ampliação do movimento nacionalista francês.

A Sociedade era administrada por um comitê composto por presidente, vice-presidente, dois secretários e dois tesoureiros, totalizando de sete a quinze membros, e estes eram responsáveis por organizar oito concertos anuais em Paris, estabelecendo sua programação. Os compositores convidados submetiam suas obras ao comitê e este as analisava e avaliava. O primeiro concerto aconteceu em 17 de novembro de 1871 e, em seu programa, constavam obras de César Franck, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Alexis de Castillon e Theodore Dubois.

Os concertos eram eventos divididos em dois grupos: programas isolados e série de concertos com regularidade. É importante ressaltar que o primeiro envolvia festivais, concertos beneficentes, recitais de virtuosos, e *matinées* ou *soirées*. Em 1880, deixaram de ser restritos aos membros e a um público reduzido e foram abertos a um público maior, alcançando grande sucesso. Neste mesmo ano, Camille Saint-Saëns, o então presidente da Sociedade Musical,

escreve uma matéria para leitores diversos, em linguagem simples, para o Jornal *Le Voltaire*, com o objetivo de comunicar a importância da *Société Nationale de Musique* para a França no que diz respeito ao apoio e ao encorajamento de compositores na busca de uma música independente de influências estrangeiras, possibilitando a execução de suas obras. Nessa matéria, intitulada *La Société Nationale de Musique*, Saint-Saëns buscou ainda clarificar as dificuldades pelas quais passavam os membros para manter aquela organização, que sempre contava com a boa vontade e com a disponibilidade de intérpretes de renome para manter suas atividades.

Durante este tempo, foi possível um grande desenvolvimento da música de câmara francesa, pois foram criados novos espaços para a estreia de obras musicais e novas oportunidades de encontro entre compositores e intérpretes, os quais podiam tecer críticas e trocar informações enriquecedoras tanto para o processo criativo desse gênero musical, quanto para a interpretação. Com o passar dos anos, alguns membros da Sociedade cogitavam a inserção de obras de compositores estrangeiros nos programas dos concertos. Em 1880, Vincent D'Indy (1851-1931), compositor francês e fundador da *Schola Cantorum*²¹, colocou esse novo formato para os concertos e, dessa maneira, foi aberta uma discussão a respeito dessa inserção, que contrariava o principal objetivo da *Ars Gallica*: valorizar a identidade nacional.

Assim, compositores que eram contrários a esse novo formato do projeto deixam de participar como membros da Sociedade e por esse mesmo motivo o compositor Camille Saint-Saëns abandona o seu cargo de presidente. Posteriormente, César Franck, compositor e organista belga – logo, um estrangeiro – é nomeado presidente, enquanto D'Indy e Ernest Chausson (1855-1899), ambos compositores franceses e alunos de Franck, são nomeados secretários. Com a morte de Franck, em 1890, D'Indy assume a presidência da Sociedade. Com essa mudança, são incluídos nos programas dos concertos obras de compositores estrangeiros como Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Isaac Albeniz (1860-1909), Johannes Brahms (1833-1897), Edvard Grieg (1846-1907), Johann Sebastian Bach (1685-1750), mas ainda assim revisitavam os franceses Rameau (1683-1764) e Couperin (1668-1733), incluindo suas obras nos programas dos concertos e observando seus respectivos processos criativos e composicionais.

²¹ *Schola Cantorum* foi uma Sociedade Musical Francesa fundada em 1894 pelos compositores Vincent D'Indy, Charles Bordes (1863-1909) e Alexandre Guilmant (1837-1911). Tal sociedade tinha como objetivo promover a performance da música sacra. Com o passar do tempo tornou-se uma importante escola de estudo e preservação da música francesa sacra e popular.

1.4 Francisco Braga e seu encontro com a *Ars Gallica*

A França que Braga encontrou, no final do século XIX (em 1890), estava em um período de paz e prosperidade. Configurava-se como uma nação que desenvolvia ideias de nacionalismo exacerbado, como resposta à sua indignação frente à hegemonia dos ideais germânicos por toda Europa. Esse tempo de paz, de prosperidade e de grande fermentação artística, logo após a Guerra Franco Prussiana, foi chamado de *belle-époque*. A *belle-époque* francesa se situa aproximadamente entre os anos de 1885 e 1925. Nesse período, Paris era referência de modernidade e de progresso.

Diante desse contexto, a cidade foi remodelada urbanisticamente pelo Barão Haussmann, que implantou largas avenidas e *boulevards*. Os edifícios eram construídos dentro do padrão eleito por Haussmann; até mesmo as estações de metrô, estavam ao estilo *Art Nouveau*. Concomitantemente a isso, foram realizadas as grandes exposições para mostrar o que havia sido feito por artistas e inventores. Compositores franceses promoveram mostras com suas modernas composições impressionistas, influenciados por novas ideias de ritmo e melodia, nas quais elementos da música oriental foram exaltados. Em outras artes e, principalmente na literatura, também foram adotados elementos orientais, uma vez que o estilo romântico, em voga, buscava explorar os exotismos, a particularidade.

Paris se desponta como a capital da música europeia. Isso atraía estudantes do mundo inteiro para receber a refinada formação francesa, já que todas as artes, e não somente a Música, floresceram e desenvolveram, havendo, neste tempo, uma maior integração entre as artes. Um exemplo é a grande aproximação entre música e literatura. É nesse contexto que se desenvolvia a *mélodie*²².

Nos salões dos grandes patrocinadores da arte, eram realizados concertos nos quais se reuniam poetas, artistas plásticos, atores, músicos e romancistas da época para assistirem a performances musicais e teatrais. A *mélodie* era escrita principalmente para esses eventos em salões e era cantada por cantores profissionais e amadores que, frequentemente, eram acompanhados ao piano pelos próprios compositores. Também era apresentada em pequenas salas de concerto, pois essa forma musical precisava um espaço mais intimista.

²²*Mélodie*: canção erudita francesa, em que há uma grande valorização da poesia.

1.5 Os compositores franceses e a *mélodie*

Hector Berlioz foi o primeiro compositor que usou o termo *mélodie* para nomear suas composições para voz solo e piano. Desde então, o termo é usado para designar essa forma musical. Frequentemente confundido com o termo *chanson*, que, por sua vez, refere-se às canções populares francesas, *mélodie* é um termo equivalente ao conhecido *lied* alemão²³. A *mélodie*, assim como o *lied*, apresenta-se como canção de câmara, canção lírica ou de concerto. Embora o termo *chanson* tenha sido muito utilizado pelos compositores para intitular suas canções eruditas, o termo apenas sugeria a intencionalidade de apresentar um estilo simples, ou ciclos baseados em canções folclóricas, ou regionais como, por exemplo: *Chansons Vellageoises* de Francis Poulenc (1899–1963) e *Chanson Triste* de Henri Duparc (1848-1933).

Nas *mélodies*, os compositores buscavam a fusão da poesia com a música para alcançar uma beleza que pudesse expressar sentimentos profundos por meio de sugestões, comentando o texto através da música de forma inteligente e espirituosa, sem extravagâncias, sempre contida e recatada. A *mélodie* é um tipo de canção diferente do *lied*, que mesmo tendo sofrido fortes influências estrangeiras – italiana, alemã, espanhola, oriental, – conseguiu manter suas características genuinamente francesas.

Segundo Cox (1970, p.197), Francis Poulenc teria dito que é possível encontrar sobriedade e tristeza na música francesa, assim como é possível fazê-lo na música alemã ou russa, mas a francesa tem um fino senso de proporção, pois é construída de maneira que a melancolia e o bom humor não sejam excludentes entre si. Assim, compositores franceses também escrevem música baseada em textos que permitem uma reflexão sagaz, assim como o fazem os compositores alemães, mas quando os franceses fazem isso, ela é fermentada com leveza de espírito, sem a qual a vida seria insuportável. Vários autores asseguram que clareza, elegância e sutileza são qualidades que definem a música francesa e mais especificamente a *mélodie*, pois essa combina lirismo e precisão baseados na arte da sugestão.

De acordo com Hall (1953) e Cox (1970), na França entre os séculos XI e XIII, não houveram muitos compositores que se dedicaram a composição de canções de câmara, mas foi

²³ Podemos, ainda, encontrar outros termos equivalentes, como por exemplo, *canciones* espanholas ou *canciones de concierto*, *canzoni* italianos e *art songs* britânicas e norte-americanas.

uma época em que se cultivava, com grande entusiasmo, as canções seculares²⁴. Essas canções eram simples e diretas, fáceis de memorizar e geralmente escritas para voz solo à capela. Posteriormente, apareceram composições para voz e alaúde e, mais tarde com acompanhamentos para harpa, cujas harmonias ainda eram elementares. Eram chamadas canções seculares as *airs de cour*, *bergerettes*, *brunettes*, *parodies*, *pastorales*, *romances*, *rondes* e *vaudevilles*.

A *mélodie* tem suas origens ligadas ao *romance*, que é uma simples canção estrófica. David Cox (1970) traz uma definição de um pensador e também compositor Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que em seu *Dictionnaire de Musique*, publicado em 1767, define e traz algumas sugestões de interpretação do *romance*. Para o referido pensador o *romance* é uma canção dividida em estrofes de acordo com o poema, cujos temas poderiam ser sobre qualquer história amorosa e trágica. Além disso, Rousseau adiciona que o *romance* é escrito em um estilo simples e comovente, com um sabor um pouco antiquado, e a música deve estar em consonância com o texto, com as palavras: sem ornamentos, sem rebuscamentos – uma melodia simples, rústica, natural, que faz com que seu efeito venha de sua própria harmonia, sem depender de sua forma. Ressalta que para se cantar os romances, não é necessário mais do que uma voz clara, cuidadosamente afinada, que pronuncie as palavras bem, além de cantar de forma simples.

Apesar do entusiasmo aparente com que o público francês aclamava os *romances*, havia uma insatisfação não só na música, mas em todo o mundo da arte. Essas inquietações resultaram na Revolução Romântica que teve como marco principal a publicação, em 25 de fevereiro de 1830, do drama *Hernani* de Victor Hugo (1802-1885), importante escritor do Romantismo. Deste movimento literário participaram, além de Victor Hugo, Charles Baudelaire, poetas parnasianos e também o músico Hector Berlioz (1803-1869), que é considerado o criador, o pai da *mélodie*.

Segundo Hall (1953) o estilo da *mélodie* implica em uma atitude racional, na qual o compositor precisa entender profundamente o que ele procura expressar, e conhecer os meios pelos quais ele realizará o seu projeto musical, não importa o quanto ele possua traços de liberdade e individualismo, pois, a partir do texto o compositor construirá com sons um desenho lógico: a música. O compositor da canção ao estilo francês precisa ser como um arquiteto que constrói uma obra de arte que precisa continuar equilibrada no espaço.

²⁴ Canções populares francesas, cujos textos não possuíam temáticas religiosas, as quais surgiram com o enfraquecimento do poder que a Igreja exercia na música até então. Logo, o termo canções seculares surgiram como opoitor de musica sacra, o que chamaríamos hoje de música profana.

Berlioz foi um compositor muito importante, pois ainda de acordo com Hall (1953), tornou possível uma maior aproximação entre poesia e música em suas canções, sendo que isso contribuiu para a criação de um novo tipo de canção francesa que passou a ser chamado de *mélodie*. Vejamos as palavras de Hall (1953):

Não se poderia esperar que um compositor com uma tendência orquestral e dramática tão forte fosse atraído para a canção. No entanto, ele o foi, e seu mergulho no texto, a justeza de sua declamação, a flexibilidade de sua melodia, e a expressividade desta harmonia contribuíram para um novo tipo de canção francesa.²⁵ (Tradução nossa) (HALL, 1953, p. 139)

A estética do Romantismo e, posteriormente, a do Simbolismo na literatura foram, essenciais para o desenvolvimento da *mélodie*, com suas propostas imaginativas, na maioria das vezes, distante da realidade, oferecendo várias pistas interpretativas aos cantores, por meio de seus textos.

Compositores surpreendidos com o novo verso do Romantismo, mais livre para suas canções, puderam se aprofundar em seus processos criativos, uma vez que texto e música, gradualmente, adquiriam um entrelaçamento mais próximo, como um refinamento do estilo da canção, culminando nas *mélodies* de compositores franceses como Henri Duparc, Ernest Chausson, Debussy (1862-1918), Emmanuel Chabrier (1841-1894) e as primeiras canções de Gabriel Fauré (1845-1924).

O número de canções compostas por Fauré chega a mais de 100, e o seu envolvimento com a canção francesa foi tão profundo, que resultou em uma ampliação dos parâmetros musicais para o gênero. Para suas canções criou emoções e humores descritivos delicados, detalhes sutis. Segundo Kimball e Walters (2001, p. 4), a descrição graciosa, inerente ao estilo francês, parece tornar as melodias insípidas e sem energia emocional, para quem somente lê algumas descrições acerca dessa estética, mas o barítono francês Gerard Souzay (1918-2004) diz como a música francesa se apresenta a ele e como a diferencia da alemã nestas palavras:

Penso eu, que a música alemã te beija na testa e a música francesa no pescoço. A música francesa é mais sensual - muito mais sensual - e não é uma sensualidade física, é uma sensualidade estética ... a música francesa, como toda a arte francesa, se Impressionista

²⁵ One would not expect a composer of such a strong orchestral and dramatic bias to be drawn to the song. He was, however, and his penetration of the text, the justness of his declamation, the suppleness of his melody, and the expressiveness of this harmony contributed to a new kind of french song. (HALL, 1953, p. 139)

ou não, deseja agradar ...²⁶ (Tradução nossa) (SOUZA Y Apud KIMBALL e WALTERS, 2001, p. 4)

Ainda segundo Kimbal e Walters (2001), Charles Gounod (1818-1893) foi um importante compositor que também é tido como um “pai da *mélodie*”, que ao “estilo salão” compôs mais de 200 canções em língua francesa, e muitas delas também em língua inglesa, notáveis por seu lirismo, elegante senso de proporção e impecável habilidade composicional.

Massenet, embora seja mais conhecido por suas óperas, compôs cerca de 260 canções. Quanto ao seu estilo, Massenet, discípulo de Gounod, foi chamado de “o verdadeiro sucessor de Gounod” no desenvolvimento da *mélodie*, pois preferia em suas canções o “estilo salão”, assim como seu mestre, primando sempre pela leveza das vozes e da instrumentação, transmitindo esse gosto refinado a seus alunos, dentre eles, o compositor francês nascido na Venezuela, Reinaldo Hahn (1874-1947) e o brasileiro Francisco Braga.

Observe, a seguir, como o compositor Berlioz fez seus apontamentos acerca da interpretação da *mélodie* nas palavras de Claire Croiza (1882-1946), transcritas por Nonno em sua dissertação:

Eu já disse: um cantor capaz de cantar dezesseis compassos de boa música, com uma voz natural, bem colocada, agradável, capaz de cantar sem esforço, sem cortar a frase, sem exagerar na acentuação a um ponto extremo, sem falhas no francês, sem fazer ligações perigosas, sem platitudes, sem afetação, sem hiatos sem alterações insolentes no texto, sem transposições, sem entonações errôneas, sem atropelar no ritmo, sem ornamentos ridículos e enjoativos, enfim capaz de cantar de um jeito que a concepção seja entendida e permaneça simplesmente o que ele escreveu, esse cantor é uma ave rara, muito rara, excessivamente rara. (CROIZA Apud NONNO 1997, p. 41).

Não se pode negar que uma extraordinária atenção é dirigida a métrica poética, para os acentos, e para as complexidades da entonação da língua francesa, já que poucos tipos de canção são estreitamente ligados à sua língua nativa como a *melodie*. De acordo com Miller (2000), essas complexidades resultam em clímaxes imprevisíveis, e em níveis dinâmicos dificilmente encontrados em outras literaturas e pondera que, a *mélodie* deve ser cantada com toda a plenitude da voz, pois é uma música que expressa profundos sentimentos humanos assim como outras canções de diferentes nações.

²⁶ "I think german music kisses you on the forehead and the french music on the neck. French music is more sensual - much more sensual - and it is not physical sensuality, it is aesthetic sensuality... French music, like all French art, whether Impressionist or otherwise, wishes to please..."

Kimball e Walters (2001) citam Jane Bathori (1877-1970) e Claire Croiza, que foram duas premiadas cantoras da *mélodie française moderne*, que trabalharam e tiveram um contato muito próximo com vários compositores de *mélodies*. Segundo os autores, as duas renomadas cantoras sempre repetiam, em suas *master classes* e conferências, que a poesia, o texto, era algo muito importante, diziam ainda que o som das palavras em uma simples declamação poderia dizer muito acerca da interpretação musical. Segundo essas duas profissionais do canto, cabe aos cantores a responsabilidade de ser consciente dos contornos melódicos da frase musical e das variações de timbre a cada sentimento novo, dentre outras mudanças, para que tudo soe de maneira expressiva, mas naturalmente, que resulte um canto suave, no qual se pode mesclar o som e a clareza das palavras.

1.6 A Canção Brasileira na *belle-époque*

A canção brasileira do século XVIII ao XIX desenvolveu-se partindo de uma estética europeia, mais especificamente a do *Bel Canto*²⁷ italiano. Caldas Barbosa (1740-1800), em suas modinhas para duo vocal e seus lundus, usava melismas e vários ornamentos que evidenciam traços musicais italianos.

No início do Romantismo brasileiro, a canção brasileira ainda empregava elementos formais e estéticos dos padrões europeus, mas, neste momento, os ideais românticos de liberdade e individualidade, dentre outros, vem à tona e provocam várias mudanças nas artes. A partir daí, poetas românticos passaram a se inspirar em temas brasileiros, o que levou a uma maior preocupação em busca de uma arte nacional e, conseqüentemente, de uma música mais independente dos padrões estéticos europeus.

Para Contier (1985), abordar temas brasileiros, indianistas, por exemplo, incluir instrumentos exóticos, estilizar cantos folclóricos e, até mesmo, populares na música erudita brasileira não é torná-la genuinamente brasileira, pois segundo ele, é preciso, além de todos os itens citados, dar à música uma ideia da atmosfera nacional.

A questão do nacionalismo na música já foi discutida por inúmeros teóricos, portanto, abordaremos o tema brevemente, já que essa foi uma discussão amplamente vivida por Francisco

²⁷ Escola de canto que enfatiza o virtuosismo vocal em detrimento do canto expressivo.

Braga em seu tempo, uma vez que podemos observar vários traços de nacionalismo em grande parte da sua obra, inclusive em suas canções.

Muitas vezes chamado de “Chico dos Hinos” por compor vários hinos patrióticos, pode-se perceber que Braga era um artista engajado em um projeto político e cultural republicano que apresentaria à sociedade uma nova forma de pensar e agir, diferente daqueles costumes que eram valorizados durante a monarquia. De acordo com Carvalho (2005), os republicanos possuíam uma vontade consciente de contribuir com a nação na construção de um patrimônio cultural brasileiro.

Neste momento histórico, por volta de 1913, há, no bojo das novidades impostas pela República, a busca latente de uma identidade nacional calcada na modernização e no processo civilizatório do Brasil, sendo que este processo leva a uma aproximação cada vez maior com o fazer técnico, científico e cultural da Europa. (CARVALHO, 2005, p. 23)

A contribuição de Braga para essa mudança de horizontes vai além de compor hinos patrióticos, pois seu trabalho como professor no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e sua arte contribuíram para a formação de uma plateia comprometida com eventos musicais, e menos interessada em música como entretenimento.

Diante do disseminado ideal de civilidade vivido na *belle-époque* carioca, e do declarado vínculo ideológico da república brasileira com a república francesa, os compositores, inclusive Braga, viram-se obrigados a se comunicar com o mundo através de sua música por uma linguagem ao estilo europeu, mas que pudesse mostrar os ares do Brasil, mesmo que não falasse do exótico ou do tropical. Vejamos a análise de Pereira sobre este fato:

Embora engajados e militantes, ocupando espaços públicos, sua convicção do papel da arte e da educação na transformação social e política levava-os a vociferarem contra o que lhes parecia a pouca adesão aos valores republicanos por uma parte das elites e pelos próprios poderes constituídos. Obscurecidos pela crítica modernista pós-1922, que os condenou por seu elitismo, por seu alinhamento estético a padrões europeus e por uma suposta alienação das questões nacionais, esses artistas intelectuais manifestavam, ao contrário, um claro engajamento na defesa do que entendiam como “arte nacional”: obras produzidas no Brasil e por autores brasileiros, em diálogo com artistas europeus mais ou menos contemporâneos. (PEREIRA, 2013, p.11)

Assim como Alberto Nepomuceno, Braga inovou como compositor de canções, pois ao estilo do *lied* e principalmente da *mélodie*, buscou poemas de valor artístico elevado, publicados ou não, para trabalhar suas canções em acordo com as ideias emergentes dos textos.

Buscar esse amálgama entre música e texto resultou em uma grande variedade de formas para as canções, o que não era um ponto importante a ser considerado por compositores anteriores, pois o poema não precisava ser uma obra de arte. Logo, esses dois compositores, enquanto artistas, e professores, podem ser citados como revolucionários no que diz respeito à composição de canções feita por compositores brasileiros, mesmo que em uma língua estrangeira.

1.7 As canções de Francisco Braga

Braga compôs 36 canções, e muitas delas possuem versão para orquestra, sendo que musicou vários textos de grandes poetas estrangeiros, como o francês Vitor Hugo²⁸ (1802-1885), o alemão Heinrich Heine²⁹ (1797-1856), e até mesmo poemas em esperanto³⁰. As canções possuem uma característica melódica muito bem trabalhada de acordo com a métrica poética de sua respectiva língua, de forma que enriquece e confere eloquência ao poema cantado. Além disso, Braga foi um compositor que teve sucesso na utilização de recursos figurativos³¹ em suas canções, assim como o fez em sua produção de música instrumental programática.

Embora Francisco Braga tenha musicado poemas de grandes autores brasileiros como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Olavo Bilac e Fagundes Varela³² (1841-1875), alguns textos selecionados pelo compositor são de poetas pouco conhecidos, mas obedecem a uma tônica no que se refere à valorização da figura feminina. Os textos não apresentam grande dramaticidade, logo não há presença de agudos recorrentes, e sim a presença de um canto próximo da fala. Para os momentos mais dramáticos, o compositor utiliza acordes dissonantes para obscurecer cenas ou estados psicológicos exaltados.

Quanto aos desafios da união entre texto e música LaRue (1989) pondera que relacionar o ritmo musical à prosódia do poema é um recurso limitado muitas vezes empregado

²⁸ Escritor francês que atuou politicamente em defesa dos direitos humanos em seu país.

²⁹ Escritor alemão que teve grande parte da sua obra musicada por grandes compositores. Musicar seus poemas exigia grande perícia do compositor, por apresentar versos livres, logo, de acordo com musicar seus poemas era considerado por vários compositores, segundo Nonno (1989), como que um rito de passagem para se tornarem verdadeiros compositores da canção lírica.

³⁰ Esperanto é uma língua que pode ser descrita como de léxico predominantemente românico e de morfologia aglutinante, criada como língua auxiliar de comunicação internacional, elaborada pelo médico judeu-polonês Ludwig Lazar Zamenhof (1859 – 1917) e por ele divulgada em 1887. (FERREIRA, 1999, p. 814)

³¹ Recursos figurativos são aqueles pelos quais o compositor descreve por meio da música o que o texto poético apresenta como mensagem, evidenciando na linha do canto ou nas vozes do piano, representações através de movimentação melódica, células rítmicas sugestivas, mudança de textura, escolha da tonalidade entre muitos outros. Essa é uma técnica de composição conhecida como *Word-painting*.

³² Fagundes Varela é um importante escritor brasileiro pertencente à segunda geração do Romantismo.

pelos compositores. Segundo o autor, a música possui muito mais recursos de ênfase, de modo que, a estrutura métrica de um poema se apresenta rígida para ser útil na construção musical o que pode resultar em uma colocação inadequada de palavras e sons e prejudicar o desenvolvimento de uma canção, por exemplo, estagnando o seu movimento. Por outro lado, o autor observa que as palavras podem ser utilizadas para enfatizar texturas musicais e camadas de contraponto, assim como a harmonia pode ser empregada para a mudança da atmosfera poética.

Esses desafios foram vivenciados por Braga e o recurso mais utilizado por ele foi a forma continuada da canção e a forma *Durchkomponiert*³³, sem inserção ou repetição de versos. O compositor baseou-se na estrutura do poema para desenvolver a sua mensagem estética, de modo que, para obedecer as grandes oscilações do texto fez o uso recorrente de mudanças de compasso, mudanças de tonalidades e também recitativos, que encontram-se geralmente em pontos importantes, densos e reveladores das canções, o que abre um espaço para uma grande variedade de interpretações.

No que se refere ao canto, as canções de Braga possuem uma extensão geral que está entre o Sib2 e o Láb4. O compositor opta, na maioria das vezes, por usar tessituras mais agudas nas canções em língua francesa e mais centrais nas canções em língua portuguesa. Esse fato, de acordo com Gontijo (2006), evidencia a intenção do compositor de propiciar à canção brasileira um ar de naturalidade, mais próximo à fala, no qual as palavras soam mais claras e sem os excessos dos agudos e dos graves, que podem distorcer a compreensão do texto. As linhas melódicas do piano, na maioria das canções, apresentam uma textura densa, muito voltada para obras sinfônicas, que podem soar como uma orquestra inteira.

Na verdade, quanto à tessitura, as obras de Francisco Braga revelam equilíbrio ou centralização da mesma em relação ao universo vocal. Assim, ele tornou suas obras acessíveis a quase todas as vozes líricas e bastante anatômicas às vozes diversas, já que não utilizam o extremo agudo das vozes agudas do soprano e tenor, nem o extremo grave das vozes graves do contralto e baixo. A grande maioria de suas canções se adapta a sopranos, mezzo-sopranos, tenores e barítonos, sem, contudo, utilizar o registro mais grave destas vozes. (GONTIJO 2006. p. 38)

No próximo capítulo analisaremos as canções selecionadas individualmente, no que tange os aspectos musicais e poéticos dentro do método proposto por LaRue.

³³*Durchkomponiert* é uma forma musical em que não há a repetição de seção ou subseções, apresentando, assim, material novo no transcorrer da obra, seja ela vocal instrumental ou orquestral.

2 A Análise estilística das canções de Francisco Braga

Neste capítulo apresentamos nossas análises estéticas das canções selecionadas, seguindo o modelo analítico de LaRue (1989), em acordo com sua denominação e proposição analítica. As canções selecionadas para este estudo foram compostas entre 1901 e 1910, sendo os textos das canções de poetas brasileiros e em língua portuguesa – “Prece”, “Catita”, “Virgens Mortas”, “A canção de Romeu” e “Desejo” – serão apresentadas individualmente.

Os aspectos musicais a serem observados dentro da análise estilística proposta por LaRue (1989) são os seguintes: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento, os quais serão apresentados a seguir e comentados, dentro do ponto de vista do próprio autor. O som inclui tópicos como o timbre, a dinâmica e a textura, o que possibilita a utilização da sonoridade como elemento expressivo pelo compositor. A harmonia deve ser observada além do acorde, pois em geral, a análise harmônica tende a confiar demasiado no convencionalismo do período de sua “prática-comum” em que os processos são firmemente dirigidos a uma unificação de tonalidade. Isso tem permitido dispor de uma escala extremamente refinada de nomenclatura de acordes, dissonâncias e outros procedimentos harmônicos ou não harmônicos. Por isso, é preciso observar a harmonia por outro viés, voltando a conceitos mais primitivos e fundamentais da função harmônica, como por exemplo, *cor* e *tensão*, com o objetivo de obter uma generalização suficientemente ampla para poder servir ao que requer uma análise estilística. A melodia se refere ao perfil formado por qualquer conjunto de sons sucessivos e esse conceito mais simples de perfil melódico é o que proporciona as mais significativas provas para a compreensão do estilo musical de uma obra. O ritmo é o mais obscuro, problemático e ambíguo dos elementos musicais, mas LaRue propõe uma definição, baseada em seu modelo de análise, de que o ritmo é algo que surge das combinações de tempo e intensidade através de todos os elementos e dimensões do crescimento. O crescimento é uma sugestão para designar “forma musical”, e além disso, o novo termo sugerido pelo autor envolve as ideias de movimento e continuação, como que um elemento capaz de unir todos os outros elementos já apresentados. Para o autor, o movimento, a fluidez da música, entendida como crescimento, deve ser percebida como uma corrente com afluentes de muitos tamanhos, provenientes de muitas direções e não como compartimentos estanques, como cubos ou caixas, nos quais os compositores colocam suas ideias. Segundo LaRue, as influências do texto precisam ser verificadas observando-se a maneira pela qual o texto está inter-relacionado

com cada um dos parâmetros da análise, de modo que serão observados o som, a harmonia, a melodia, o ritmo e o crescimento.

2.1 Prece

A canção “Prece” foi composta em 1902, baseada no poema homônimo de Floriano Brito, cujo texto é um soneto que tem como tema o amor de um homem por uma mulher, a qual se guarda por inteiro. Esse mesmo homem recorre a uma declaração de amor inicialmente contida e pessimista, e essa declaração alcança um clímax, quando ele compara sua amada à “Rainha da Graça” e a um “Deus”, implorando, como que fazendo uma prece. O estilo vocal predominante na canção é o *parlato*, e sua predominância pode ser justificada pelo fato de o texto tratar do ato de uma pessoa que faz uma prece a um Deus. Ocorrem várias mudanças de caráter tais como *ritardando*, *a tempo*, *delicado*, *à vontade*, *alargando*, que vão aparecendo na música de acordo com os contrastantes estados psicológicos do eu lírico.

Descrição formal: Seção A – c.1 a 13, Seção B – c.14 a 25, Seção C – c. 26 a 41, Seção D – c. 42 a 56, Seção E – c. 57 a 67, Coda – c. 68 a 73

Som

O compositor empregou, além de cadências imperfeitas, contrastes dinâmicos para definir e diferenciar a frase da semifrase. Há a presença de dissonâncias no c. 50, de maneira que a tensão vai aumentando gradativamente, tanto em aspectos musicais como em aspectos textuais. No c. 52 há a presença do trítone e de dissonâncias provocadas por segundas sobrepostas nos acordes do acompanhamento, o que antecipa o argumento mais forte do eu lírico da canção levado pela linha do canto, no momento em que compara sua amada a um deus, e isso é um pecado “consciente”, pois nada se compara ou é comparado a Deus, e posteriormente compara si mesmo a mais um crente, um devoto. Mas, logo vem a decepção, quando este constata que sua amada, realmente não vai aceitar o seu amor, por mais verdadeiro e intenso que seja.

Figura 1 – Presença de dissonâncias provocadas por segundas sobrepostas (acorde Sol, Ré, Si, Mi, Si, Ré, Mi#) no c. 52 e no c.53 a dissonância do Fá# da linha vocal com o Fá no acompanhamento, na canção “Prece”.

Canção “Prece”, c. 49 – 54.

Harmonia

A harmonia é colorista de maneira que reforça os sentimentos mais aparentes do eu lírico. A tonalidade é Si_b maior. O uso de cadências imperfeitas e as alterações no V grau reforçam momentos de tensão. As resoluções são vagarosas e permeadas por vários pontos de tensão. Além disso, o uso do trítone, conforme a Figura 1, evidencia o ápice da tensão, seguido do clímax (c. 53) que aparece como resolução desse trítone. A canção termina na tônica, transmitindo uma sensação de calma, dando coerência com o conteúdo poético do texto. Os jogos de consonância e dissonância são essenciais no desenvolvimento desta canção.

Melodia

Existe um equilíbrio simétrico entre os clímaxes secundários da canção, o qual representa uma progressão ascendente entre as seções. A variação melódica se apresenta por meio do uso de várias frases longas, em contraste com incisos.

Figura 2 – Exemplo de frase longa, na canção “Prece”.



Canção “Prece”, c. 20 a 24.

Figura 3 – Um inciso que contrasta com frases longas, na canção “Prece”..



Canção “Prece”, c. 44 a 48.

As frases musicais são compostas, em sua maioria, por ictus anacrústico, e remetem sempre uma ideia de sugestão e delicadeza, com exceção do momento em que ao final da canção, há a predominância do ictus tético nas frases, pois o eu lírico expõe argumentos escancarados, que deixam claras as suas intenções, que expressam a sua certeza de amar aquela mulher intocável, exemplificado na Figura 4.

Figura 4 – Frases musicais com ictus tético, na canção “Prece”.



Canção “Prece”, c. 62 a 73.

Os intervallos de 2ª são os mais usados na melodia. As subdivisões melódicas são realizadas por meio do uso de diferentes matizes e também de pausas com diferenciações no tipo de acompanhamento. No exemplo abaixo, a melodia passa de *cantabile*, para uma declamação ritmada com acompanhamento (em particular, a linha inferior do piano) mais fluido e delicado,

como que preparando o espírito de uma pessoa que se ama muito para falar de um assunto não tão agradável como a declaração: “Sê mulher como as outras”.

Figura 5 – Diferenciações no tipo de acompanhamento para indicar mudanças melódicas, na canção “Prece”..

Canção “Prece”, c. 37 a 48.

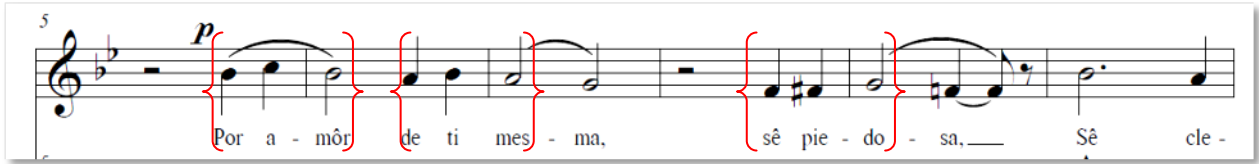
O estilo vocal que predomina na canção é o *parlato*, mas em alguns momentos há mudanças onde ocorre o *legato*, sendo que este último ocorre quando os intervallos são maiores que uma segunda. O compositor escolheu *parlato* como estilo predominante, pois se parece mais com uma prece que fazemos a um deus.

2.4 O Ritmo

O plano rítmico mais aparente na canção contribui decisivamente para o contraste temático, principalmente com aqueles contrastes ligados aos sentimentos de tristeza nos c.1 a 9 e de certa felicidade e devaneio nos compassos seguintes. Podemos perceber que o sofrimento de amor do eu lírico foi representado por meio do uso de figuras longas (predominantemente mínimas), por exemplo, em que a lentidão reforça os momentos de tensão. Por outro lado, os momentos que remetem aos prazeres do amor, o compositor utiliza sequências de semínimas, dando ideia de um desejo que causa palpitações, alegria, mas logo depois precisa ser retido novamente, e então as frases musicais terminam sempre com figuras mais longas. Observemos os

c. 5 a 9, que mostram momentos de sofrimento para o eu lírico, que pede a sua amada algo quase impossível: amor.

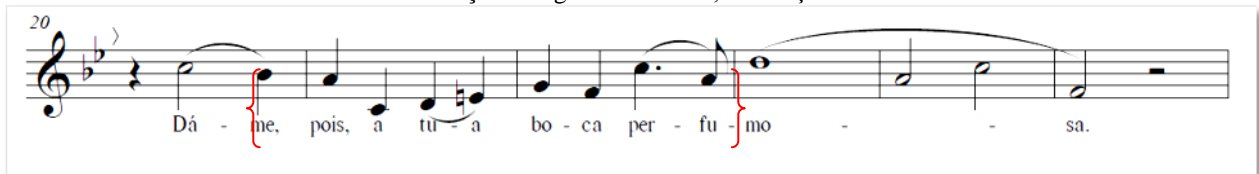
Figura 6 - Exemplo de sofrimento do eu lírico enfatizado por meio do uso intercalado de notas com durações mais longas: nota Si do c.6, Lá do c.7 e Sol do c.9, na canção “Prece”.



Canção “Prece”, c. 5 a 10.

Por outro lado, nos momentos que remetem aos prazeres do amor, o compositor utiliza sequências de semínimas, dando ideia de um desejo que causa palpitações, alegria, mas logo depois precisa ser retido novamente, e então as frases musicais terminam sempre com figuras mais longas, como, por exemplo, nos c. 20 a 25.

Figura 7 - Exemplo de momento em que o desejo carnal acelera o ritmo mais aparente, seguido por notas de durações longas novamente, na canção “Prece”.



Canção “Prece”, c. 20 a 25.

A canção “Prece” apresenta um grupo rítmico predominante na linha do canto: duas semínimas em tempo fraco e uma mínima em tempo forte, mesmo com alterações nos intervalos melódicos. Por sua vez, o movimento rítmico do piano, apesar de imitação da linha vocal em alguns momentos, em outro contrasta com ela, trazendo uma síncope. Podemos dizer que a linha do canto e as vozes do piano representam personagens, no caso o amante e a amada respectivamente, que não se mostram sintonizados na maioria das vezes.

Figura 8 - Grupos rítmicos representando personagens do poema: da linha vocal identificado em chavões vermelhos e a síncope na parte do piano identificado em chavões em azul.

Canção “Prece”, c. 55 a 61.

A prosódia do poema é respeitada pelo compositor, que marcou as sílabas fortes colocando-as em tempos fortes e também por meio de notas longas ou notas agudas quando relacionadas dentro da frase musical, de modo que respeitam a declamação do poema. Quanto à tipologia do verso, os versos graves sempre estão relacionados a frases musicais que terminam em tempo fraco e os versos agudos sempre relacionados a frases musicais que terminam em tempo forte. Observe abaixo a escanção e o tipo de verso do poema “Prece” de Floriano Brito:

Prece

Por amor de ti mesma, sê piedosa,
 ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)
 Sê clemente ao meu louco desvario
 / ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ (grave)
 Com teus beijos, minha Santa, eu me inebrio,
 ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ ∪ / ∪ (grave)
 Dá-me, pois, a tua boca perfumosa.
 / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)

 Que te custa, na taça cor de rosa
 / ∪ / ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)
 Dos lábios dar-me o gosto do amavio?
 ∪ / ∪ / ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ (grave)
 Que te custa deixar o murmúrio
 / ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ (grave)
 De um sim tornar-me a vida venturosa?
 ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)

Sê mulher como as outras, sê clemente,
 / ∪ / / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)
 Oh! Rainha da Graça, pois te imploro,
 / ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪ (grave)
 Como se fosses Deus e eu fosse um crente.
 / ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)
 E não vens! E chorando é qu'eu te espero!
 ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)
 Quem te pode adorar, como eu te adoro?
 ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)
 Quem te pode querer, como eu te quero?
 ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ / ∪ / ∪ (grave)

2.1.5. Crescimento

Os recursos técnicos utilizados pelo compositor para pontuar as seções e subseções são as mudanças de agógica, como pode ser observado na figura a seguir:

Figura 9 – Pontuação por meio de mudanças de agógica na canção “Prece”.

men-te ao meu lou-co des-va - ri - o: Com teus bei-jos, mi-nha San - ta,

Canção “Prece”, c. 11 a 17.

Além das mudanças de agógica são marcantes os efeitos coloristas da harmonia, pois evidenciam possíveis posicionamentos interpretativos, o que confere, principalmente, mais contraste entre as ideias de sentimentalismo e pessimismo do poema. As semifrases criam um sentido de progressão dentro da frase, partindo de elementos melódicos mais densos e se dirigindo a elementos melódicos mais fluidos.

Os detalhes da estruturação poética do soneto (dois quartetos e dois tercetos) são fundamentais para a configuração formal da canção de podem ser confirmados pela maneira

como o compositor divide as seções, uma vez que as três seções coincidem com o conjunto de versos de cada estrofe, e a coda coincide com o último terceto.

Influências do texto na música

Mesmo a estrutura do poema sendo rígida e clássica, sua temática é romântica com fortes traços de religiosidade, pessimismo e erotismo. O emissor é um homem que está perdido de amores por uma mulher que não lhe corresponde reciprocamente. O poema é endereçado a uma mulher que ocupa um lugar quase superior ao dos simples seres humanos, e não há mudança de emissor e ouvinte durante a canção.

O acompanhamento do piano está em acordo com os estágios psicológicos do eu lírico, de maneira que dá ênfase ao canto quando esse faz seu pedido, que é uma prece contida e quase religiosa. A prece feita pelo eu lírico adquire uma melodia mais fluida da mão esquerda, como se fosse um acalanto, principalmente no momento em que o eu lírico, sendo ríspido e indelicado, diz a dolorosa verdade sobre o desejo carnal que toda mulher sente, e precisa assumir isso mesmo que dolorosamente, mesmo que tentando esconder. O piano deixa essa dura verdade um pouco mais elegante e inofensiva. Logo, não há nada mais romântico, para a época, do que esse jogo de amor e pequenas mentiras.

2.2 Catita

A canção “Catita” foi composta em 1905 e é baseada no poema homônimo de Ovídeo dos Santos Mello. Foi possível constatar que a forma rondó foi utilizada pelo compositor, para musicar o texto que trata da alma leve da moça catita. O próprio título “Catita” remete uma ideia de ritmo sincopado do tango brasileiro em compasso 2/4 simples, na tonalidade de Mi Maior. As frases musicais são anacrústicas e os intervalos predominantes na linha vocal são os de 2ª. Ao final de cada seção há uma mudança no estilo vocal de *legato* para *parlato*, e apresenta indicações de diferentes matizes quando introduz passagens com inserções em discurso direto. Pequena descrição formal: Seção A – c.1 a 38, Seção A’ – c.39 a 72, Seção A’’ – c. 77 a 113.

Som

A textura predominante é a melodia acompanhada. O piano dá um tom de alegria e choro, e pode ser associada aos rapazes que desejavam Catita, a bela e graciosa moça que é descrita sob vários pontos de vista no poema narrativo de Ovídeo de Mello. A utilização em abundância da vogal aberta “a” dá uma ideia de leveza e alegria ao canto, assim como são os acontecimentos narrados da vida da jovem moça, e sobre aspectos de sua personalidade, ao passo que as vozes do piano representam algo mais desleixado e rude, embora estejam em sintonia com o canto. A isso podemos relacionar uma figura feminina e outra masculina, de modo que a feminina é representada pela melodia vocal e a figura masculina pelo acompanhamento. A ideia de dança entre as duas figuras pode ser percebida por meio das vozes soprano e contralto do piano (mão direita) que ficam sempre a espera do que a melodia do canto vai executar, para com ela cantar em uníssono, ao final das frases, como se fossem os mesmos passos de uma dança.

Figura 10– As vozes do piano e melodia do canto na finalização e entrada das seções, na canção “Catita”.

The image shows two systems of musical notation for the song "Catita". The first system covers measures 38 to 42, and the second system covers measures 43 to 47. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). Red arrows are drawn from the vocal notes to the corresponding notes in the piano accompaniment, highlighting the synchronization between the two parts. The lyrics are written below the vocal line.

Measures 38-42: Da fon - te pe - lo ca-

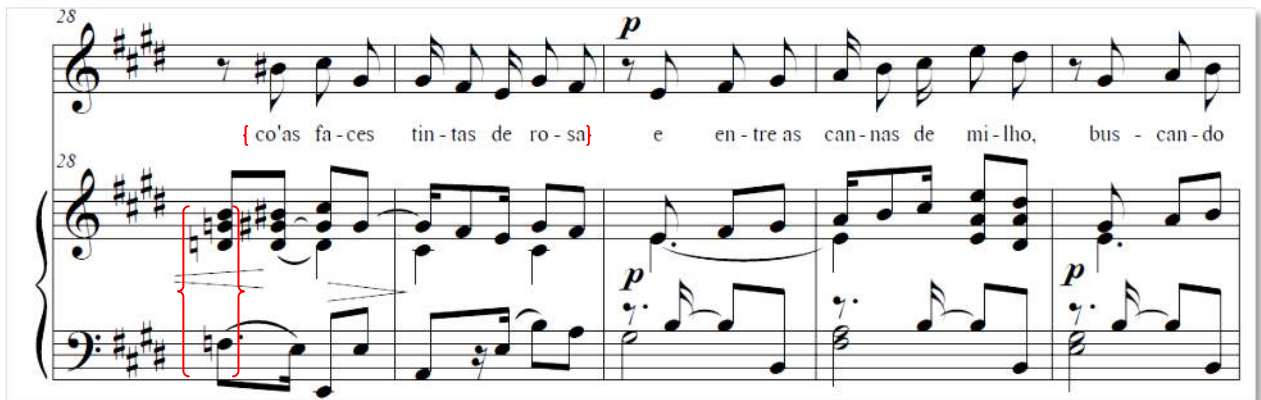
Measures 43-47: mi - nho se lhe fê - re al-gum es - pi-nho diz n'um ge - mi-do, que dôr!

Canção “Catita”, c. 38 a 47.

Harmonia

A harmonia é colorista com pequenos contrastes, como por exemplo as dissonâncias, de maneira que as vozes do piano assumem o papel de sonoplastia dos sentimentos dos personagens e do narrador. Pode-se dizer ainda que o acompanhamento é como se fosse uma onomatopeia daqueles rapazes que percebem a beleza de Catita e choram por ela aos soluços, mas também fazem alusão a uma festa desorganizada, a qual pode ser imaginada a partir das dissonâncias presentes. As dissonâncias ainda são usadas para expressar momentos de timidez ou emburrecimento de Catita, quando se defronta com alguém da cidade, como se chamasse a atenção do ouvinte para observar aquele ponto que de alguma maneira justifica o rubor da face da menina delicada e simples.

Figura 11 – Dissonâncias utilizadas para expressar os sentimentos de Catita, na canção “Catita”.



Canção “ Catita”, c. 28 a 32.

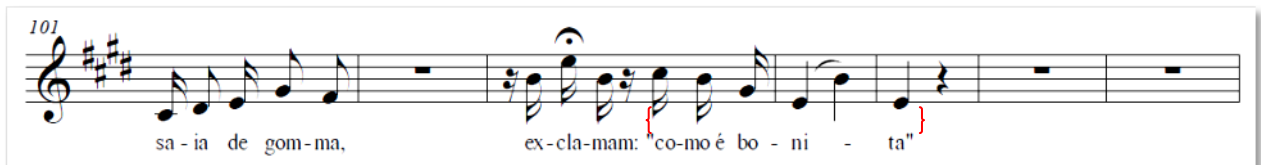
Melodia

Na canção “Catita”, podemos observar uma grande proximidade com a fala. Para obter esse efeito de oralidade o compositor se utiliza de acentos na melodia. Ocorrem vários acentos melódicos com a nota mais aguda e tônica da melodia (Mi₄) em palavras que realçam o objetivo do texto que é a descrição de Catita, são elas: **travessa**, **cidade**, **milho**, **caminho**, **aldeia**, **nicho**, **sonora**, **vizinhança**, **assoma**, **exclamam**.

As frases musicais começam com figuras de curta duração e finalizam com figuras de maior duração. A utilização do *parlato* dá um destaque para os comentários que faz o narrador

onisciente, que observa e descreve Catita, além de dar ênfase aos comentários dos “moços da redondeza” acerca daquilo que sentem quando observam Catita.

Figura 12 – Melodia vocal nas inserções de discurso direto e terminações em figuras de longa duração na canção “Catita”.



Canção “ Catita”, c. 101 a 107.

Ritmo

O plano rítmico mais aparente não contribui para o contraste temático, pois as seções sofrem pequenas variações de uma para outra, mas geram um fluxo rítmico que remete ao gênero tango brasileiro, já expresso pelo compositor na indicação de andamento, “tempo de tango”.

Há analogias entre o ritmo das palavras do texto e o ritmo musical apresentado na canção, uma vez que cada acento métrico é respeitado pelo compositor. Quanto à tipologia do verso, os versos graves estão relacionados a frases musicais que terminam em tempo fraco e os versos agudos sempre relacionados a frases musicais que terminam em tempo forte. Nas finalizações de frases há a predominância de figuras mais longas em contraste com aquelas que iniciam cada frase ou subfrase musical. Observe abaixo a escanção e o tipo de verso do poema “Catita” de Ovídeo de Mello:

Catita

É graciosa e travessa,
 / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 de lenço rubro à cabeça,
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 co'a saia tinta de azul
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / (agudo)
 vai cantando pela roça.

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 Mostrando a perninha grossa,
 ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ (agudo)
 quando atravessa o paul.
 / ˘ ˘ / ˘ ˘ / (agudo)
 Se avista alguém da cidade,
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

esconde o rosto a beldade,
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 co'as faces tintas de rosa
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 e entre as canas de milho,
 / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 buscando da choça o trilho
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 lá vai correndo medrosa.
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

Da fonte pelo caminho,
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 se lhe fere algum espinho
 ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 diz num gemido, que dor!
 / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ (agudo)
 E a chusma das borboletas,
 ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 encarnadas, brancas, pretas,
 ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 beija-lhe os lábios, que flor!
 / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ (agudo)

Se vai à missa n'aldeia,
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 meu Deus! fica a igreja cheia
 ˘ / / ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 dos moços da redondeza.
 ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ (grave)
 Uns dizem: saio de um nicho
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 exclamam outros: capricho,
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)
 capricho da natureza!
 ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ (grave)

A sua voz é sonora
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

como a da rola que chora
 / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

sozinha na solidão.

~ / ~ ~ / / (agudo)

O verso é de pé quebrado

~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

mas o canto é tão chorado

~ ~ / ~ / ~ ~ / ~ (grave)

que bole no coração.

~ / ~ ~ / ~ / (agudo)

Nas festas da vizinhança

~ / ~ ~ / ~ / ~ (grave)

Não fica completa a dança

~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Sem ter chegado a Catita,

~ / ~ / ~ ~ / ~ (grave)

E todos quando ela assoma,

~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Com tua saia de goma

~ / ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Exclamam: “_ como é bonita!”

~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Crescimento

O compositor utiliza os interlúdios para pontuar as seções de A, A' e A'' e os detalhes da estruturação poética são confirmados pela articulação musical, visto que cada seção é composta por duas estrofes do poema. Logo, podemos dizer que é uma forma rondó que se movimenta baseada em pequenas mudanças rítmicas que podem ser enfatizadas pela interpretação vocal e pelas novas informações proporcionadas pelo desenvolvimento do poema.

Figura 13 – Início de linha vocal, na seção A da canção “Catita”.



Canção “Catita”, c. 6 a 9.

Figura 14 - Mudança rítmica no início da seção A' da canção “Catita”.

38

Da fon - te pe - lo ca -

38

p

Canção “ Catita”, c. 38 a 42.

Figura 15- Mudança rítmica no início da seção A” da canção “Catita”.

72

A su - a voz É so -

72

p

Canção “ Catita”, c. 72 a 76.

Influências do texto na música

Nesta canção as influências do texto estão em grande parte inerentes aos itens anteriores, de modo que já foram expostos anteriormente. Os detalhes da estruturação poética são confirmados pela articulação musical, pois cada seção é composta por duas estrofes do poema, o que resultou numa forma pouco usada por Francisco Braga, o rondó. O emissor é um narrador onisciente, e é possível pensar na personalidade desse narrador como sendo uma pessoa muito observadora, detalhista, ansiosa, engraçada, falante e, quem sabe, invejosa, pois o compositor trabalha, no âmbito da melodia vocal, com notas agudas e curtas, com saltos e pausas inesperadas que dão um ar de virtuosismo. O texto é endereçado a todos que queiram descobrir o que faz e

como é a vida de uma moça simples, que mora em uma aldeia. O acompanhamento é como se fosse uma onomatopeia das vozes daqueles rapazes que percebem a beleza e choram, aos soluços, por Catita. Não há mudança de emissor, nem de ouvinte durante a canção, pois nos três momentos em que há o discurso direto, ele ainda é reproduzido pelo narrador, que no canto, abre espaço para explorar a sonoridade da língua falada daqueles que seriam os donos daquela voz.

Figura 16 – Inserção do discurso direto na canção “Catita”.



Canção “ Catita” , c. 64 a 68.

2.3 Virgens mortas

A canção “Virgens Mortas” foi composta em 1905 em forma de recitativo e ária e é baseada no poema homônimo de Olavo Bilac. Na observação geral da canção, pudemos constatar que os clímaxes dinâmicos mais importantes estão no início da seção B, com saltos de oitava, e dentre estes saltos encontra-se a nota mais aguda da canção, Mi_4 . As transições de *parlato* para *legato* ocorrem gradativamente sem quebras bruscas de estilo vocal, o que resulta em uma narração que desperta a curiosidade, uma vez que se trata de um texto no qual a narração está aliada aos vários efeitos de ambientação, como por exemplo ruídos e movimentos do vento que podem ser percebidos nas vozes do piano, e estes por sua vez aumentam a ideia de suspense que a canção proporciona ao ouvinte.

Pequena descrição formal: Seção A – c.1 a 11, Seção B – c.12 a 22, Seção B' – c. 23 a 31, Coda – c. 32 a 36.

Som

Há uma grande variação de matizes e de agógica que realçam a ideia de contraste entre os diferentes momentos psicológicos do eu lírico que, na verdade é também o narrador. A agógica com *crescendos* e *decrescendos* exige do interprete uma interpretação permeada de sugestões. A melodia vocal explora timbres claros, brilhantes, e também escuros e mórbidos tanto por meio da dinâmica, como por meio das alturas de notas. A parte do piano, se concentra na região médio-aguda sem ressaltar os graves e há momentos em que a linha inferior, escrita em clave de fá, passa a ser escrita em clave de sol, explorando uma sonoridade mais aguda do piano, completando as ideias do texto, como figuração para a construção de algo muito delicado. Os movimentos melódicos contrários pontuam as seções e conferem uma tessitura pseudo-contrapontística.

Figura 17 – Inserção da clave de sol explorando uma sonoridade mais aguda do piano, representando algo muito delicado; movimentos melódicos contrários na canção “Virgens Mortas”.

The image shows a musical score for the song "Virgens Mortas", measures 27 to 29. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (G major) at measure 28, highlighted with a red bracket and a red 'F#' symbol. The vocal line has lyrics in Portuguese: "cas - to co-ra-ção das flo-res in-fla-man - do, Pie-da - de! El-las vêm...". The piano accompaniment features complex chordal textures. Dynamics include 'f' (forte) and 'allarg.' (allargando). Tempo markings include 'a tempo'.

Canção “Virgens Mortas”, c. 27 a 29.

As melodias ondulantes e contrastantes do acompanhamento (em relação à linha vocal) em escrita acordal (como as do c. 12), aludem a respiração ofegante do narrador e seu êxtase ao falar um tema que, lhe desperta grande admiração: as virgens. Veja na figura que se segue:

Figura 18 – Mudanças de agógica e melodias ondulantes na canção “Virgens Mortas”.

The musical score for "Virgens Mortas" (measures 10-12) is presented in G major and 12/8 time. The vocal line (top staff) begins with a recitative-like melody marked *rit.* (ritardando). The piano accompaniment (bottom staff) features a steady, wavy bass line marked *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The score includes markings for *accel.* (accelerando), *rall.* (rallentando), and *a tempo*. The lyrics "res-plan-de - ce." and "O' vós, que" are visible. The score is annotated with red brackets and arrows highlighting specific melodic and rhythmic changes.

Canção “Virgens Mortas”, c. 10 a 12.

Harmonia

Há a presença do uso de tonalidades homônimas em Lá Maior e Lá Menor. O ritmo harmônico é lento nos recitativos e rápido quando começa a ária. De modo geral a harmonia é colorista e enfatiza o contraste entre um estado de sonho e de realidade, sendo que a última está nos recitativos e a ária trata de uma realidade onírica. Assim, nos recitativos a harmonia é mais impressionante, mais sugestiva ao passo que na ária propriamente dita a harmonia ainda colorista assume um papel mais decisivo na interpretação do texto, conferindo a ele nuances de suspense, pelo uso de dissonância, quando adverte às virgens que andam sozinhas pela noite e aos homens indicados no texto por “namorados” que procuram por uma virgem, os quais podem estar sob a constante vigília de uma virgem morta, que pode ser vingativa.

No exemplo abaixo vemos como o compositor utiliza o trítone como elemento figurativo para realçar a ideia de um equilíbrio desfeito, no caso da destruição das flores que representam a perda da inocência ou mais especificamente da virgindade.

Figura 19 - Presença do trítono La - Re#, utilizado como recurso figurativo, com resolução na nota mais aguda Mi.

cas - to co-ra-ção das flo-res in-fla-man - do, Pie-da - de! El-las vêm__

f allarg. a tempo

Canção “Virgens Mortas”, c. 27 a 29.

Melodia

A melodia assume movimentos mais ondulados nos pontos em que o poema se refere aos prazeres e doçura dos momentos românticos vividos por um homem e sua amada ideal, que no contexto do poema são proibidos em respeito às virgens mortas. De modo que, palavras que remetem à uma delicada sensualidade estão sob melodias mais doces, mais fluidas, e com ondulações constantes. As subdivisões melódicas são realizadas por meio do uso de mudanças gradativas no tratamento vocal que vão do *parlato* gradativamente para uma linha mais *cantabile* e retornam ao *parlato*, também gradativamente.

Figura 20 – Mudanças gradativas de *parlato* para *legato* na canção “Virgens Mortas”.

reu, de mo-men-to em mo - men - to, Na luz da que nas - ceu pal - pi - ta e res-plan-de - ce.

rit. legato

O' vós, que no si - lén - cio e no re - co - lhi - men - to do

Canção “Virgens Mortas”, c. 7 a 13.

Os saltos melódicos ocorrem geralmente em momentos de tensão ou quebra de melodias mais retilíneas. O clímax é um ponto de tensão como podemos ver no c. 28, que será mostrado na figura a seguir, pois as resoluções são somente poéticas as quais, na verdade, causam instabilidade crescente, que se resolvem musicalmente ao final da canção.

Figura 21 – Clímax da canção na nota Mi_4 , que é na verdade a dominante da escala na Canção “Virgens Mortas”.

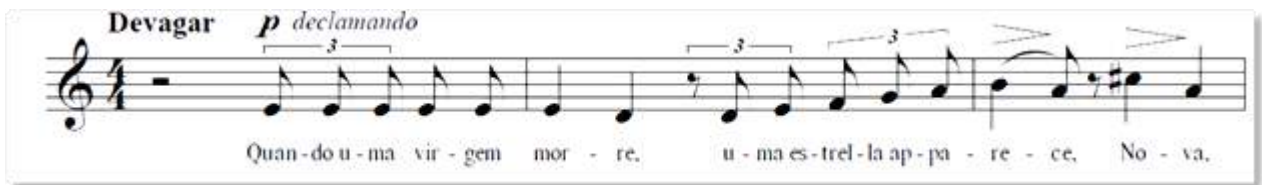


Canção “Virgens Mortas”, c. 27 a 29.

Ritmo

O ritmo contribui decisivamente para o contraste temático, entre o sonho, a realidade, mesmo que esse esteja mais delineado pelo acompanhamento e não pela melodia da voz. As passagens mais devaneantes são trabalhadas por semínimas pontuadas e em compasso quaternário composto 12/8, possibilitando o *legato*, o lirismo, ao passo que nas passagens mais realistas e lúcidas do eu lírico são utilizadas as colcheias simples e várias quiálteras em compasso quaternário simples 4/4. As tercinas não possibilitam um grande contraste, quando comparamos os dois tipos de compassos utilizados, de forma que ao final da canção o compasso 12/8 apenas confere um pouco mais de leveza à melodia do recitativo.

Figura 22 – Uso recorrente de quiálteras em compasso quaternário simples na Canção “Virgens Mortas”.



Canção “Virgens Mortas”, c. 01 a 03.

A prosódia musical é muito bem trabalhada pelo compositor e os acentos estão sempre em tempos fortes, em figuras mais longas e em notas mais agudas. Quanto à tipologia do verso, todos os versos que são graves estão relacionados a frases musicais que terminam em

tempo fraco com melodia descendente ou linear. Nas finalizações de frases há a predominância de figuras mais longas em contraste com aquelas que iniciam cada frase musical. Observe abaixo a escanção e o tipo de verso do poema “Virgens Mortas” de Olavo Bilac:

Virgens Mortas

Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,
 / / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Nova, no velho engaste azul do firmamento:
 / ~ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ (grave)

E a alma da que morreu, de momento em momento,
 / ~ ~ / ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Na luz da que nasceu palpita e resplandece.
 ~ / ~ / ~ / ~ / ~ ~ ~ / ~ (grave)

Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento
 / / ~ / ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Do campo, conversais a sós, quando anoitece,
 ~ / ~ / ~ / ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Cuidado! - o que dizeis, como um rumor de prece,
 ~ / ~ ~ / ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...
 / ~ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ (grave)

Namorados, que andais, com a boca transbordando
 ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ / ~ / ~ (grave)

De beijos, perturbando o campo sossegado
 ~ / ~ / ~ / ~ / ~ ~ ~ / ~ (grave)

E o casto coração das flores inflamando,
 ~ / ~ ~ ~ / ~ / ~ ~ ~ / ~ (grave)

Piedade! elas veem tudo entre as moitas escuras...
 ~ / ~ / ~ ~ / ~ ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Piedade! esse impudor ofende o olhar gelado
 ~ / ~ / ~ ~ / ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ (grave)

Das que viveram sós, das que morreram puras!
 ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ (grave)

Crescimento

O texto define a forma e as seções da canção e contribui para um tecido musical que gira em torno da dominante, como figuração da ideia de suspense que emana do texto. A canção é um *continuum* de tensão, que fica grande parte do tempo na dominante, que se resolve somente no c. 18 ao final da mesma. A canção tem sua forma parecida com um excerto de ópera, pois possui recitativo na tonalidade de Lá Menor, a “ária” em Lá Maior e ao final, há o retorno do recitativo em Lá Menor. As transições entre as seções são gradativas e pontuadas por pausas e modulações para os modos maior e menor mesmo sem a mudança de armadura de clave, que conferem uma característica modal/tonal, com o objetivo de explorar mais possibilidades timbrísticas do piano e da voz. Ao final da canção, há um retorno à sua atmosfera inicial, que remete a um estado de calma.

Influências do texto na música

A canção é, a cada compasso, guiada pelas mudanças de estágio psicológico do narrador, do eu lírico. Os estágios são variados partindo da mansidão para a emoção incontida e logo depois retorna à calma. O narrador se mostra ora como um sereno conselheiro, ora como um arrebatado moralista ao se referir às virgens – principalmente quando se refere à inocência – à solidão e a uma certa sobrenaturalidade que as virgens mortas possuem. Segundo o poema, elas são como deusas, que podem observar tudo, sem que sejam percebidas por seres humanos.

Como já foi dito anteriormente, o texto é enriquecido por nuances de suspense, e o compositor explora movimentos contrários no acompanhamento e dinâmicas de intensidade que proporcionam momentos sinestésicos relacionados a esse suspense, explora ainda uma sonoridade escura e grave, tanto para a voz como para o piano.

Figura 23 – Sensações de suspense, de medo, de frio e de morte na canção “Virgens Mortas”.

15 *p* sôs. [quan-do a noi-te - ce] [Cui-da - do!] o quedí-zeis. co-mo um ru-mor de

15 *p* *pp*

Canção “Virgens Mortas”, c. 15 a 17.

O referido ciclo de calma-exaltação-calma pode ser encontrado, em pequenas proporções, se comparado ao todo, em algumas frases musicais, o que nos remete a ideia de morte-vida-morte como no exemplo abaixo.

Figura 24 – Exemplo do ciclo morte-vida-morte na canção “Virgens Mortas”.

18 pre - ce [Vae sus-sur - rar no Céu. le - va - do pe - lo ven - to]

18 *p* *p* *p*

Canção “Virgens Mortas”, c. 18 a 20.

2.4 A Canção de Romeu

A canção intitulada “A Canção de Romeu” foi composta em 1907 e é baseada em poema homônimo de Olavo Bilac, no qual o poeta dialoga com a obra *Romeo and Juliet* de William Shakespeare³⁴ (1564-1616), escrita por volta de 1595, que trata dos temas amor, morte e juventude. O poema de Olavo Bilac faz referência à cena do terraço ou “cena da varanda”, em que Romeu se põe a ouvir as declarações de amor de Julieta, e também à cena em que Romeu, secretamente, passa a noite no quarto de Julieta, onde consumam o casamento. Mas, em vez de dar voz à Julieta, que na peça teatral é quem declara seu amor, no poema e consequentemente na canção quem declara o seu amor de forma sutil e delicada é Romeu com sua guitarra, por meio de uma romântica serenata, ao pé da janela de Julieta, que ao final do poema declara por meio de sugestões e metáforas.

Na canção as vozes do piano fazem uma alusão à sonoridade de um violão e o canto apresenta várias melodias em *legato* e algumas importantes passagens em *parlato*. O texto apresenta três personas: Romeu, Julieta e um narrador que observa sob a perspectiva de Romeu. Na canção são apresentadas três tonalidades principais, Re_b Maior, Fá Menor e Mi_b Maior, utilizadas pelo compositor dentro de uma harmonia colorista.

Pequena descrição formal: Seção A – c.1 a 27, Seção B – c.28 a 47, Seção A’ – c. 48 a 67, Seção C – c. 68 a 88, Seção A’’ – c. 89 a 108, Seção D – c. 109 a 125, A’’’Seção – c. 126 a 145, Seção E – c. 146 a 166, Seção E’ – c. 167 a 184, Seção E’’ – c. 185 a 200, Seção A’’’’ – c. 201 a 217, Seção E’’’’ – c. 218 a 235, Coda – c.236 a 255.

Som

A sonoridade da canção remete à atmosfera de uma noite escura e cheia de mistérios e tocaias, mas que possibilita uma noite de amor inesquecível. A personagem central é Romeu, pois ele é também o eu lírico do poema e grande parte das sonoridades são trabalhadas de acordo com suas impressões acerca do ambiente, e dos sentimentos de Julieta, de forma que as tonalidades empregadas exploram o ponto de vista dele. A textura predominante é melodia

³⁴ William Shakespeare foi um importante dramaturgo, ator e escritor inglês do Período Elisabetano, Sec. XVI. Seus textos literários, tanto poemas como peças teatrais, foram – e ainda são – revisitadas frequentemente pelo Teatro, Cinema, Música e Literatura. Suas obras tratam de temas universais e atemporais próprios dos seres humanos como, por exemplo: amores proibidos, relacionamentos afetivos, sentimentos guiados por questões sociais, temas políticos e outros assuntos relacionados à condição humana.

acompanhada. O piano assume a sonoridade de um violão, portanto são apoiadas para completar a harmonia com dedilhados de notas mais agudas.

Figura 25 – sonoridade do violão assumida pela parte do piano na canção “A canção de Romeu”.

Canção “A canção de Romeu”, c. 6 a 11.

Os matizes enfatizam a suspensão do fluxo de pensamento e a retomada apressada da lucidez de Romeu, por meio de vários *rallentando*, *allargando* ou *poco ritardando*, que são seguidos de *a tempo*, como uma alusão a uma cena teatral que vai apresentar novos elementos e precisa de um novo cenário. Esta ideia é reforçada pelos sinais de dinâmica *crescendo* e *decrescendo*.

Figura 26 – As indicações de matiz enfatizam a suspensão do fluxo de pensamento e a retomada apressada de lucidez por Romeu.

Canção “A canção de Romeu”, c. 18 a 23.

Harmonia

A canção de Romeu, assim como acontece em “Virgens Mortas” é um *continuum* de tensão, que se baseia inteiramente na estrutura formal e semântica do texto. A harmonia é colorista e está centrada na personagem de Romeu, que no decorrer da canção vai satisfazendo suas expectativas positivamente, assim como a harmonia caminha para tonalidades mais brilhantes.

A canção se inicia na tonalidade de Ré_b Maior, quando Romeu alegremente e esperançoso faz o seu pedido a Julieta, para que essa abra a janela e, na aflição de quem espera, ocorre no c. 28 a modulação para Fá Menor. Em Fá Menor, ocorre a inserção da fala de um observador que pode ou não ser Romeu, na qual há uma breve descrição de como está o céu naquele momento e, em seguida, há o retorno à tonalidade de Ré_b Maior no c. 48, momento em que Romeu compara a estrela mais bela a sua amada Julieta, novamente pedindo que esta abra a janela.

Outra modulação para Mi_b Maior ocorre c. 68 com a inserção de observações das atitudes de Julieta, que abre a janela para ouvir a canção que Romeu está a cantar debaixo de sua janela. Prosseguindo, há uma modulação para Re_b, e nesse retorno à tonalidade de Ré_b Maior, Romeu já nos aposentos de Julieta faz pedidos a sua amada, como que sugerindo um jogo sensual.

No c. 108, há um retorno à tonalidade de Fá Menor, momento em que há novamente uma descrição do ambiente cheio de calma e silêncio, feita pelo observador (que pode ou não ser Romeu) que prenuncia o destino dos amados. Mas, o retorno da tonalidade de Ré_b Maior, já nos remete à ideia de que Romeu ainda não estava no quarto de Julieta, pois novamente faz o seu pedido para que ela abra a janela e, seguindo num recitativo, tenta confortar Julieta, dizendo que não há perigo por perto, eles não serão surpreendidos, que ele está sozinho em meio ao silêncio daquela noite cheia de encantos. Com uma modulação para Mi_b Maior no c. 167, Romeu prossegue em seu recitativo reafirmando em metáforas - uma forma de comunicação não ameaçadora cultivada entre ele e Julieta, já que eles pertenciam à famílias rivais – que seu amor é verdadeiro, mas que está triste por não ser correspondido.

Então, por meio de sugestões, compara sua tristeza proveniente do desencontro com Julieta ao triste som de sua guitarra, e num arroubo de esperança (que ocorre quando há um retorno à tonalidade de Ré_b Maior, no c. 201), Romeu reitera mais uma vez, referindo-se a si

mesmo na terceira pessoa, o seu pedido – “Vem que esta voz secreta é o canto de Romeu!” – em *legato*, numa das poucas cadências perfeitas que a canção apresenta. E permanecendo na tonalidade de Réb Maior a canção termina em clima de repouso, com mais pedidos de Romeu para que aquela noite não se acabe.

Melodia

Existe um equilíbrio simétrico entre os pontos melódicos altos entre as seções. A ornamentação melódica feita por meio de apogiaturas, notas prolongadas ao final das frases musicais que, em sua maioria, têm iniciação e terminação femininas. Os intervalos mais utilizados na melodia são os de 2ª e 3ª. As subdivisões melódicas são realizadas por meio do uso de modulações e também de acordo com a estrutura formal do poema, bem como, pelo estado psicológico do Romeu.

As melodias, assim como a harmonia e outros elementos musicais observados, são pictóricas. Vejamos o exemplo da descrição do ambiente por Romeu, que em *pianíssimo* num caráter *dolce* fala da pureza do céu. Nesse momento o compositor explora uma região mais aguda da voz para o estilo *parlato*, e o brilho que pode resultar da voz nessa região de Do_{b4} se remete ao brilho das estrelas que estão no céu.

Figura 27 – Relação entre o brilho solicitado para voz e o brilho de estrelas no céu na canção “A canção de Romeu”

Canção “A canção de Romeu”, c. 146 a 153.

Os tipos de movimentos melódicos que predominam são os de graus conjuntos ascendentes, em sua maioria, e saltos ascendentes e descendentes. O estilo vocal é predominante *legato*, sendo que o *parlato* ocorre em momentos de tensão do eu lírico em que é preciso ouvir o silêncio da noite, e o *legato* retorna quando o cantor Romeu solta sua voz para que seja ouvido por Julieta. Observe os seguintes exemplos:

Figura 28 - O *parlato* ocorre em momentos de tensão do eu lírico em que é preciso ouvir o silêncio da noite na canção “A canção de Romeu”.

167 *p a tempo*
 Não foi o ven - to bran - do Que ou - vis - te so - ar a - qui:
 167 *pp dim.*

Canção “A canção de Romeu”, c. 167 a 173.

Figura 29 - O *legato* retorna quando o cantor Romeu solta sua voz para que seja ouvido por Julieta, na canção “A canção de Romeu”.

174 *poco rit. a tempo p*
 E' o cho - ro da gui - tar - ra, per - gun - tan - do Por ti.
 174 *p com o canto p.*

Canção “A canção de Romeu”, c. 174 a 183.

Ritmo

Em compasso 3/4 simples, a canção apresenta vários matizes, geralmente, *ritardando* nos finais de seção e *a tempo* no início de seções. A o ritmo contribui decisivamente para o contraste temático que remete ao contraste entre o som e o silêncio.

O ritmo poético está em consonância com o ritmo musical, sem exceções. Vale ressaltar que em “A canção de Romeu”, Francisco Braga se utiliza de recursos de prosódia que incluem figuras rítmicas de longa duração para acentos primários, no primeiro tempo do compasso, com notas anteriores mais agudas, o que confere mais delicadeza e expressividade ao texto.

Figura 30 – Figuras rítmicas de longa duração para acentos primários com nota anterior mais aguda, na canção “A canção de Romeu”.

54

rêm: Fal - ta u - ma es - trel - la... És tu! A - bre a ja -

54

Canção “A canção de Romeu”, c. 31 a 35.

Quanto à tipologia do verso, os versos graves estão relacionados a frases musicais que terminam em tempo fraco com melodia descendente ou linear e os versos agudos com a acentuação rítmica feita por terminação em nota aguda em tempo fraco ou por terminações masculinas em melodias ascendentes e descendentes de maneira que as notas finais de frase com notas mais longas. Observe abaixo a escanção e o tipo de verso do poema “A canção de Romeu” de Olavo Bilac:

A Canção de Romeu:

Abre a janela... acorda!

/ ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

Que eu, só por te acordar,

/ / ˘ / ˘ / (agudo)

Vou pulsando a guitarra, corda a corda,

/ ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Ao luar! ˘ ˘ / (agudo)

As estrelas surgiram

˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

Todas: e o limpo véu,

/ ˘ ˘ / ˘ / (agudo)

Como lírios alvíssimos, cobriram

/ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ (grave)

Do céu.

˘ / (agudo)

De todas a mais bela

˘ / ˘ ˘ / / ˘ (grave)

Não veio inda, porém:

˘ / ˘ / ˘ ˘ / (agudo)

Falta uma estrela... És tu! Abre a janela,

/ ˘ ˘ / ˘ / / / ˘ ˘ / ˘ (grave)

E vem!

˘ / (agudo)

A alva cortina ansiosa

/ / ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ (grave)

Do leito entreabre; e, ao chão

˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / (agudo)

Saltando, o ouvido presta à harmoniosa

˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

Canção.

˘ / (agudo)

Solta os cabelos cheios

/ ˘ ˘ ˘ / ˘ / ˘ (grave)

De aroma: e seminus,

˘ / ˘ ˘ / ˘ / (agudo)

Surjam formosos, trêmulos, teus seios

/ ˘ ˘ / ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ (grave)

À luz.

˘ / (agudo)

Repousa o espaço mudo;

˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Nem uma aragem, vês?

˘ / ˘ / ˘ / (agudo)

Tudo é silêncio, tudo calma, tudo

/ ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Mudez.

˘ / (agudo)

Abre a janela, acorda!

/ ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ (grave)

Que eu, só por te acordar,

/ / ˘ / ˘ / (agudo)

Vou pulsando a guitarra corda a corda,

/ ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Ao luar!

˘ ˘ / (agudo)

Que puro céu! que pura

˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Noite! nem um rumor...

/ ˘ / ˘ ˘ / (agudo)

Só a guitarra em minhas mãos murmura:

/ ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Amor!...

˘ / (agudo)

Não foi o vento brando

˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Que ouviste soar aqui:

˘ / ˘ ˘ / ˘ / (agudo)

É o choro da guitarra, perguntando

˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ (grave)

Por ti.

˘ / (agudo)

Não foi a ave que ouviste

˘ / / ˘ ˘ / ˘ (grave)

Chilrando no jardim:

˘ / ˘ / ˘ / (agudo)

É a guitarra que geme e trila triste

/ ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Assim.

˘ / (agudo)

Vem, que esta voz secreta
 / / ♭ / ♭ / ♭ (grave)
 É o canto de Romeu!
 / ♭ / ♭ ♭ ♭ / (agudo)
 Acorda! quem te chama, Julieta,
 ♭ / ♭ / ♭ / ♭ ♭ ♭ / ♭ (grave)
 Sou eu!
 ♭ / (agudo)

Porém... Ó cotovia,
 ♭ / / ♭ ♭ / ♭ (grave)
 Silêncio! A aurora, em véus
 ♭ / ♭ ♭ / ♭ ♭ / (agudo)
 De névoa e rosas, não desdobre o dia
 ♭ / ♭ / ♭ / ♭ / ♭ / ♭ (grave)
 Nos céus...
 ♭ / (agudo)

Silêncio! que ela acorda...
 ♭ / ♭ / ♭ / ♭ (grave)
 Já fulge o seu olhar...
 ♭ / ♭ / ♭ / (agudo)
 Adormeça a guitarra, corda a corda,
 ♭ ♭ / ♭ ♭ / ♭ / ♭ / ♭ (grave)
 Ao luar!
 ♭ ♭ / (agudo)

Crescimento

O compositor, para pontuar as seções, utiliza principalmente a modulação, as mudanças de agógica e os interlúdios. As semifrases produzem um equilíbrio dentro da frase e quase sempre terminam na função de dominante. Não há mudança de emissor, mas não fica clara a inexistência do narrador, pode-se perceber que um narrador comenta o ambiente durante a canção assim como o faz o acompanhamento, que ora ambienta ora é parte da serenata. Os detalhes da estruturação poética são confirmados pela articulação musical e pela reaparição temática. Até mesmo as dimensões da canção com 255 compassos se referem ao tempo em que se desenrola a ação: uma noite inteira.

Influências do texto na música

O poema de Bilac trata de uma visita de Romeu à Julieta, na qual Romeu oferece uma serenata romântica à sua amada. Romeu precisa parecer invisível e inaudível no silêncio da noite, ao declarar o seu amor e ser ouvido somente por Julieta. A canção vai além do poema de Bilac, quando a música é capaz de recriar imagens sensoriais diante de uma atitude perigosa de Romeu, as diferentes sensações a cada instante que se sucede, numa tensão crescente, proporcionada principalmente pela harmonia.

A canção vai além do seu diálogo com a tragédia de Shakespeare, pois relaciona sexo e amor com a morte. Na peça teatral, tanto Romeu como Julieta, e também outras personagens, tem a morte como um acontecimento sombrio e também deixa pairar a ideia de que o erotismo é algo que se equipara à morte, logo é a personificação da morte. No poema de Bilac, Julieta teme abrir a janela, pois sabe que Romeu pode representar a morte, logo o erotismo e morte estão na mesma pessoa: Romeu.

2.5 Desejo

A canção Desejo foi composta 1910 e é baseada no poema homônimo de Gonçalves Dias, no qual o eu lírico está ansioso por realizar seu mais profundo desejo: encontrar uma alma gêmea, uma companheira ideal. O piano aparece como instrumento ambientador, partindo de uma harmonia colorista, mas assume uma voz delicada, que pode ser a voz da mulher idealizada pelo eu lírico no momento de sua fala, ou a voz bondosa de Deus, que estão em um disfarçado diálogo. Esse diálogo destaca os diferentes estágios do estado psicológico do eu lírico do poema, além de possibilitar a utilização de diferentes timbres e intensidades tanto na melodia vocal como nas vozes do piano.

Pequena descrição formal: Seção A – c.1 a 10, Seção B – c.11 a 20, Seção C – c. 21 a 30, Coda – c. 31 a 45.

Som

A sonoridade da canção “Desejo” está voltada para o estado psicológico do eu lírico que do início ao fim do texto poético é puro êxtase, com algumas gradações. O clímax dinâmico

mais importante está entre os c. 24 a 30, pois há várias mudanças que ocorrem ao mesmo tempo, como por exemplo, mudanças no estilo vocal, que alternam de *parlato* para *legato*, dando grande movimento à canção.

As vozes do piano se movimentam de maneira contrária à da linha vocal, sempre em movimentos muito amplos, como que se referindo à amplidão do mundo e da vida, nas palavras “dos ares na amplidão”. Quando a linha vocal assume uma característica de recitativo ou *parlato* em um movimento mais retilíneo o piano assume melodias curvas e em *legato*, o resultado disso é uma maior densidade textural para a canção. Observe o exemplo apresentado na figura abaixo:

Figura 31 – Movimentos melódicos amplos em vermelho, mudanças no tipo de acompanhamento em azul, na canção “Desejo”.

The musical score for the song "Desejo" (measures 24 to 31) is presented. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Red arrows and brackets highlight wide melodic movements in the vocal line and changes in piano accompaniment texture. Blue brackets highlight changes in piano accompaniment texture. The score includes dynamic markings (*p*, *pp*, *f*, *dim.*, *m.g.*), articulation (*animando*, *allarg.*), and phrasing slurs. The lyrics are: "Que es - cu - te o meu si - lên - cio, que me si - ga Dos a - res na am - pli - dão! Que em la - ço es -".

Canção “Desejo”, c. 24 a 31.

Harmonia

O ritmo harmônico da canção é rápido, assim como o fluxo de consciência³⁵ do eu lírico do poema “”. As modulações são coloristas e estão em consonância com os diferentes sentimentos pelos quais passa o eu lírico durante a sua fala. Nas proximidades do centro tonal Sol Maior da canção, o eu lírico se apresenta mais contido na expressão do seu desejo e também nos momentos de otimismo com relação à realização do mesmo. A expressão do desejo é enfatizado pelo uso da nota mais aguda Sol₄, e quando a harmonia se distancia do centro tonal há uma espécie de desequilíbrio mental na busca da satisfação do desejo de encontrar a mulher idealizada, como uma obstinação. O exemplo de aproximação do centro tonal como figuração para a calma pode ser observado na figura 34, e o exemplo do distanciamento da tônica e a recorrência de trítonos pode ser observada na figura a seguir:

³⁵ Em Literatura, de acordo com James (1993), O fluxo de consciência é uma técnica literária em que se procura transcrever o complexo processo de pensamento de um personagem, com o raciocínio lógico entremeadado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de idéias. A característica não-linear deste processo de pensamento leva frequentemente a rupturas na sintaxe e na pontuação. Com o uso desta técnica, mostra-se o ponto de vista de um personagem através do exame profundo de seus processos mentais, no qual é possível identificar as distinções entre consciente e inconsciente, realidade e desejo, as lembranças da personagem e a situação presentemente narrada, etc.

Figura 32 – Exemplo de distanciamentos da tônica baseados na instabilidade psicológica do eu lírico, apesar de no c. 10 termos uma resolução na tônica Sol, na canção “Desejo”.

The musical score for the song "Desejo" (measures 5 to 14) is presented in two systems. The key signature is G major (one sharp). The tempo markings are *poco rit* (measures 5-9) and *a tempo* (measures 10-14). The dynamics include *p* (piano) and *cresc* (crescendo). The piano accompaniment features several ornaments: triplets in measures 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, and 14; and quintuplets in measures 10 and 11. A red arrow points to a specific chord in the piano part at measure 10.

me-nos Se - quer por um ins - tan - te n'es - ta vi - da, A - mor I - gual ao
 meu! *p* Dá, Se - nhor Deus q'eu so-bre a ter - ra en - con-tre Um an-jo.
rit *p* *cresc*

Canção “Desejo”, c. 5 a 14.

Melodia

Geralmente, os finais de frase apresentam figuras de longa duração. A nota mais aguda é Sol₄, e aparece como conclusiva de uma das seções mais densas (seção C) e também na coda que confere grande eloquência na finalização da música, repetindo o complemento nominal da palavra êxtase: “de amor”. A ornamentação melódica do piano é realizada pelo uso de quiálteras com frases musicais que possuem iniciação e terminação femininas, em sua maioria. Os intervalos mais usados na melodia são 2^a, 3^a e 5^a.

Ritmo

A canção apresenta vários matizes, o que resulta em uma grande variação agógica. A superfície rítmica mais aparente contribui decisivamente para o contraste temático, na linha do canto. As seções têm no máximo 11 compassos. Motivo rítmico principal é a tercina. As melodias das frases começam em tempo fraco e terminam em um movimento descendente nos versos de terminação grave ou permanecem na mesma nota nos versos com terminação aguda. Logo, percebe-se que o compositor dedicava muita atenção à tipificação do verso poético. Observe a escanção do poema “Desejo” de Gonçalves Dias:

Desejo

Ah! Que eu não morra sem provar, ao menos
 / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Sequer por um instante, nesta vida
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Amor igual ao meu!
 ˘ / ˘ / ˘ / (agudo)

Dá, senhor Deus, que eu sobre a terra
 / ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Encontre um anjo, uma mulher, uma obra tua,
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ ˘ / / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Que sinta o meu sentir;
 ˘ / ˘ / ˘ / (agudo)

Uma alma que me entenda, irmã da minha,
 ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Que escute o meu silêncio, Que me siga
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ (grave)

Dos ares na amplidão!
 ˘ / ˘ ˘ ˘ / (agudo)

Que em laço estreito unidas, juntas, presas,
 ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Deixando a terra e o lodo, e aos céus remontem
 ˘ / ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ / ˘ (grave)

Num êxtase de amor!
 ˘ / ˘ ˘ ˘ / (agudo)

Crescimento

As divisões das seções foram realizadas por meio do uso de fermatas nos finais das seções A e B. A seguir mostraremos o final da seção A, que termina na tônica Sol.

Figura 33 – O uso da fermata na pontuação das seções e transições com movimentos descendentes na melodia do piano, na canção “Desejo”.

Canção “Desejo”, c. 10 a 14.

As semifrases criam um sentido de progressão dentro da frase. As transições entre as seções são, em sua maioria, em movimentos descendentes, como se pode observar na figura acima, e as principais articulações estão marcadas por áreas de maior atividade, nos compassos de 24 a 30, como foi mostrado anteriormente na figura 34.

Influências do texto na música

A utilização do piano como instrumento ambientador está em acordo com o texto e reflete diferentes estágios do estado psicológico do eu lírico do poema, o que possibilita a utilização de diferentes timbres e intensidades tanto na melodia vocal como na ambientação do piano.

O compositor evita sílabas de difícil articulação no canto nos clímaxes melódicos, nos quais há a utilização da nota mais aguda Sol₄ e é nesse ponto em que há a expressão mais enfática do desejo do eu lírico do poema. O estilo vocal predominante na canção é o *legato*. A mudança para *parlato* ocorre na segunda frase da seção C, onde há a repetição da nota Sol₃ na função tônica – “estou falando sério, isso é o que mais quero”, o que caracteriza a presença de um recitativo que remete a uma aproximação da melodia com oralidade presente no texto.

O emissor do texto é um homem em busca da mulher ideal, de uma alma gêmea e é endereçado a todos que queiram ouvir a expressão do desejo de alguém. Não há mudança de emissor e ouvinte durante a canção.

Assim, apresentadas as análises deste tópico, passemos às avaliações objetivas e subjetivas acerca das canções selecionadas no capítulo que se segue.

3 Avaliação - Influência da *Ars Gallica* em Francisco Braga

Neste capítulo passamos a apresentar o último item do roteiro de análise proposto por LaRue, no qual são combinados juízos objetivos e subjetivos. Segundo o autor, não se pode negar que uma análise objetiva é uma base importante para desenvolver o bom gosto musical e um componente educativo essencial para o desenvolvimento de um sólido critério pessoal, mas não é possível pensar a música somente a partir de elementos objetivos, visto que grande parte dela está inteiramente ligada a elementos subjetivos, e talvez o mais subjetivo deles seja como um compositor preparara a sua própria expressão artística, que na maioria das vezes se dá por análise subjetiva acerca das práticas e regras objetivas derivadas de compositores anteriores.

Diante de vários caminhos pelos quais é possível esboçar uma avaliação, LaRue considera quatro pontos a serem examinados na avaliação estilística: (a) alcance ou campo de ação, que ao que nos parece é um aspecto tortuoso de valoração, visto que a linha que optamos seguir dentro do método proposto pelo autor é de que o valor de uma obra está ligado principalmente a (b) considerações históricas, (c) valores objetivos e (d) valores subjetivos. Logo, nossa avaliação será pautada nos três últimos pontos apresentados.

3.1 Considerações históricas

Mesmo que a maioria dos estudos acerca do estilo de Braga seja baseada em suas obras sinfônicas, muitas das características dessas obras podem ser observadas em suas canções para canto e piano. O compositor se utilizava de uma estética musical europeia e do alto padrão da cultura musical do velho mundo, sem se fixar em uma influência única, de modo que estava em acordo com a sociedade musical brasileira no final do século XIX, em plena *belle époque*, repleta do desejo de se tornar uma civilização refinada e à procura de sua própria identidade, que eram os ideais da recente proclamada República, em 1889.

Renato Almeida observa a obra de Francisco Braga e encontra duas características marcantes no estilo do compositor: “(...) numa delas é o músico de tendências gerais, dentro das influências europeias; na outra, aparece uma orientação nativista, refletindo esse esforço para encontrar uma expressão musical que seja o reflexo da nossa realidade”. (ALMEIDA apud

CARDOSO, 1942, p. 442). Francisco Braga sempre esteve preocupado com uma estética nacional e, para isso, buscou várias referências na música brasileira.

De acordo com Neves (1981), Francisco Braga é um compositor importante por apresentar características diferentes dos seus contemporâneos e ressalta, principalmente, sua “orientação criativa”, referindo-se à sua formação francesa e ao gosto pela perfeição e pelo acabamento das obras. De modo que, mesmo nas obras de cunho nacionalista, permanece o toque francês.

A música de Francisco Braga, sempre elegante e bem acabada, mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas mostra também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. Como Nepomuceno, pode-se dizer que há uma presença constante de algo que poderíamos chamar de “sensibilidade nacional”, que é finalmente mais eficaz que todo o emprego direto do folclore. (NEVES, 1981, p 23).

Segundo Gontijo (2008), o refinamento composicional está em sua grande habilidade de mesclar música e texto, explorando a sonoridade da palavra:

Além das canções chamadas *romances*, Braga utilizou referências advindas da modinha, do lundu e do fandango, onde podemos perceber sua constante preocupação com aspectos relativos à efetiva utilização do vernáculo também nessas manifestações musicais tipicamente populares. O seu refinamento no trato musical do idioma acabou por levar a uma frutífera associação com a poesia de Olavo Bilac (1865-1918), a qual revela semelhante apuro quando trata da sonoridade das palavras. (GONTIJO, 2006, p. 14)

Segundo essa mesma autora, Francisco Braga, ao compor para textos em francês, familiarizou-se com a formulação da *mélodie*, a canção erudita francesa, na qual a elaboração musical é regida pela sonoridade própria da língua francesa. Gontijo ainda diz que, ao aplicar esses mesmos princípios ao processo de elaboração de suas canções em língua portuguesa, Braga permitiu que a autêntica e peculiar sonoridade dessa língua emergisse de suas canções.

3.2 Análise comparativa entre Jules Massenet e Francisco Braga

Jules Massenet, um dos membros da Sociedade Nacional Francesa – *Ars Gallica*, foi muito importante enquanto orientador de Francisco Braga, de acordo com Azevedo (1956). É importante ressaltar que

O traço mais importante de Francisco Braga, como compositor, é aquele amor pelo bom acabamento, aquela leveza de técnica, sem complexidade aparente, marca de sua formação francesa e, mais do que isso, evidência de sua formação sob a égide do autor de Manon. Tudo em sua música é bem ordenado, cristalino e honesto [...] (AZEVEDO, 1956, p.p.191-192)

Isaac Chueke também pondera que a influência de Massenet mostra-se claramente em algumas das obras orquestrais de Braga.

Sua influência é mais que transparente no estilo de escrita do compositor brasileiro, o que verificamos tanto pelo exame minucioso da biografia de Braga quanto pelas análises musicais que fizemos de algumas de suas principais obras orquestrais. (CHUEKE, 2011, p. 241)

Gontijo também acena para a influência de Massenet no estilo composicional de Braga, no que diz respeito à utilização de dissonâncias e cromatismos:

A influência de Massenet e de Wagner pode ser observada em sua música, em especial quando trata sutilmente a dissonância e o cromatismo do acorde com bastante liberdade em busca de um resultado justificável e coerente com a obra. Em *Virgens Mortas* encontramos superposição de acordes, desvio da função harmônica, algumas modulações sem preparação, mas tudo em busca de efeitos descritivos e timbrísticos, que às vezes dificulta uma análise harmônica dentro dos padrões da harmonia tradicional / tonal. Braga pesquisou a cor do som, seu poder descritivo e seus efeitos sinestésicos, os quais poderiam ter sido ainda mais explorados, como pode ser observado na obra de compositores como Debussy, Satie e outros. (GONTIJO, 2006, p. 107)

Diante do exposto faremos uma breve explanação acerca do estilo composicional de Jules Massenet e para isso utilizaremos como principal referência a tese de doutorado de Eunhee Chae, publicada em 2000, na qual a pesquisadora observa especialmente a prosódia musical e o tratamento vocal em oito *mélodies* do compositor francês, além de outros idiomas musicais usados por ele. Começamos então pela prosódia do texto, um ponto muito valorizado pela Sociedade Musical Francesa:

As canções de arte do período romântico tardio, especialmente o *lied* alemão e *mélodie* francesa, mostram o fenômeno notável da prosódia musical, resultando em um novo sentido de declamação musical entre as canções de Massenet, Fauré e Debussy, na França, e Wolf na Alemanha. Seus estilos melódicos, como o *parlato* ou a declamação de melodias, exibem reflexos da palavra falada.³⁶ (tradução nossa). (CHAE, 2000, p. 2)

Segundo Chae, em termos de tratamento de prosódia musical, o compositor Jules Massenet distingue-se em suas melodias. Sua prosódia musical revela estilos idiossincráticos, que estabelecem um equilíbrio entre poesia e música. Embora fosse um compositor notável de óperas francesas no período romântico tardio, a contribuição de Massenet ao gênero *mélodie* também é importante, e representa uma transição para o período mais ativo do gênero, liderada por Debussy, Fauré, e Duparc. Massenet, como já foi dito, compôs 260 *mélodies*, sendo oito ciclos de canções, várias coleções e canções isoladas. As melodias de Massenet mostram não só a tendência musical típica do período romântico tardio, mas também suas expressões pessoais, em relação à harmonia, forma e acompanhamento do piano, a intenção de expressar a sua própria abordagem para a prosódia musical se utilizando de recursos semânticos, o que reforça o conteúdo poético.

A melodia e ritmo em suas melodias mostram a sua originalidade em um alto nível, com foco na prosódia e sintaxe. Chae (2000) encontrou quatro estilos básicos de escrita vocal entre as melodias de Massenet: estilo melodia lírica, estilo recitativo, estilo melodramático, e estilo declamação ritmada. Estes estilos revelam uma estreita relação com a versificação da língua francesa. Massenet frequentemente usava esses estilos juntos dentro de uma mesma canção para produzir um estilo próprio de composição.

O estilo melódico lírico é o tipo mais convencional e, de acordo Chae (2000), muitos exemplos deste estilo revelam a originalidade de Massenet, pois este não abandona o fraseado regular e tradicional, e sua melodia emerge como uma melodia delineada pelo ritmo poético, que adquire a característica lírica, pois esse contorno melódico não está perto de um discurso real, mas de uma frase gerada por considerações musicais.

O estilo recitativo ou *parlato* também é mais focado nas palavras do que a música. O acento rítmico reflete a oralidade ou a recitação de um poema e possui dois aspectos principais:

³⁶The art songs of the late romantic period, especially German *lied* and French *mélodie*, also show the conspicuous phenomenon of musical prosody, resulting in a new sense of musical declamation among the songs of Massenet, Fauré, and Debussy in France and Wolf in Germany. Their melodic styles, such as *parlando* or declamation melodies, exhibit the reflection of the spoken word. (CHAE, 2000, p. 2)

um deles é um estilo recitativo tradicional com apoio harmônico simples, e o outro é a melodia em *parlato* em que o piano é responsável por uma maior atividade musical.

O estilo melodramático se utiliza da declamação falada com fundo musical, encontrado em óperas, obras sinfônicas, música incidental, e música de câmara. Na música de câmara do século XIX, o estilo era geralmente executado com acompanhamento ao piano. A aplicação do estilo cria alguns dos aspectos inovadores das *mélodies* de Massenet, que delega ao piano um prelúdio, um interlúdio e um *poslúdio* dentro da canção.

O estilo declamação ritmada apresenta mais uma das ideias inovadoras de Massenet, é um ponto relevante para a prosódia musical, utilizando recitação somada com o discurso real, sem mudanças bruscas no desenvolvimento musical. Este estilo antecipa o que posteriormente Schoenberg, chamou de *Sprechstimme*. Ciclos de canções e a coleção *Expressions Lyriques* de Massenet podem demonstrar estas formas de prosódia musical. Seu conceito de prosódia é ilustrado claramente nos títulos dos ciclos. Ele usou a palavra *Poeme* como uma palavra de iniciação para os títulos de seus ciclos, com exceção do *Quelques chansons malvas*. Esta maneira de nomear os ciclos expõe sua intenção de enfatizar a poesia e não a música. Exemplos disso incluem *Poeme d'Avril*, *Poème du Souvenir*, *Poeme Pastoral*, *Poeme d'Octobre*, *Poeme d'Hiver*, *Poeme d'Amour*, e *Poeme d'un Soir*.

Massenet é tido como o compositor cujos ciclos de canção são os primeiros verdadeiros ciclos de canções francesas, uma vez que têm tanto a inter-relação poética como a inter-relação musical, que são aspectos principais de um ciclo. É interessante o fato de que um compositor prolífico como Massenet não tenha desfrutado de uma boa reputação com relação a suas *mélodies*, às quais ele se dedicou tanto.

Críticos como Fritz Noske (1970) e estudiosos musicais têm frequentemente criticado as canções de Massenet negativamente, como Pierre Bernac, que em *Interpretation of French Song*, usou somente as seguintes palavras para se referir ao compositor francês: “Massenet abandonou-se ao seu dom único e fluência que, em suas melodias, levou a um sentimentalismo açucarado. Elas não podem ser recomendadas.”³⁷ (tradução nossa) (BERNAC, 1970, p. 60).

Embora as *mélodies* de Massenet tenham sido desprezadas pela crítica e até mesmo por cantores, Chae (2000) afirma que os ciclos de canções e sua coleção, *Expressions Lyriques*,

³⁷ Massenet abandoned himself to his unique gift and fluency which, in his *mélodies*, led to a sugary sentimentalism. They cannot be recommended. (BERNAC, 1970, p. 60).

exibem importantes características da literatura da canção francesa no que diz respeito à questão da prosódia musical. Além disso, aspectos dos ciclos de canções e características musicais como harmonia, forma e tratamento do piano podem revelar alguns atributos valiosos do compositor. Quanto à escolha dos textos, Chae (2000) afirma que Massenet escolheu aqueles de poetas ditos menores dentro da literatura francesa, mas o traço comum entre eles era a temática romântica, embora fossem escritores que mantinham conexões com movimentos poéticos variados tais como o romantismo, o parnasianismo, o simbolismo e até mesmo o realismo. Essas temáticas recebiam tratamentos estilísticos diferentes como Eune Chae aponta :

Muitos poemas, entre as *mélodies* de Massenet, refletem uma consolidação de temas românticos com tratamentos parnasianos. Os poemas frequentemente lidam com amor e com a natureza, humores tristes, melancólicos, sentimentais e raramente com a alegria. (...) A maioria das canções de *Poème d'Avril*, *Poème Pastoral*, *Poème du Souvenir*, e *Poème d'Amour* são exemplos em que as melodias líricas trabalham o tema do amor e natureza dentro da estrutura formal da versificação do francês. *Poème d'Octobre* e *Poème d'Hiver* contêm exemplos distintos, que mostram o tratamento específico da estrutura formal da poesia nos estilos recitativo ou no *parlato*. *Expressions Lyriques*, a última coleção de canções de Massenet, apresenta uma grande ênfase na poesia, e fidelidade à prosódia, sobre poemas parnasianos e raramente sobre poemas de “verso livre”, evocando o simbolismo dentro do estilo declamação ritmada ou no estilo melodramático.³⁸ (tradução nossa) (CHAE, 2000, p. 14)

Se os estilos melódicos são guiados pela estrutura poética, de modo geral a música está relacionada ao estado de espírito poético e ao seu conteúdo. Logo, a sonoridade dos sentimentos e humores melancólicos da música é o reflexo do estado de espírito do poema. A predominância de tonalidades menores, o uso de relações paralelas maiores e menores, uso de cromatismos para modulação, *apogiaturas*, acordes dissonantes, texturas pseudocontrapuntais, acordes invertidos em camadas de movimentos resultam em expressões idiomáticas harmônicas distintas, de modo que remontam à sonoridade individual de Massenet, que é semelhante à harmonia predominante em obras de compositores do Romantismo Tardio.

Em relação à forma musical, Chae (2000) revela que Massenet demonstra uma estreita relação com a poesia nas suas canções, apresentando vários tipos de formas musicais. Em

³⁸ Many poems, among Massenet's *mélodies*, reflect a consolidation of romantic themes with Parnassian treatments. The poems often deal with love and nature within sad, melancholic, sentimental, and, rarely, gay moods. Most songs of *Poème d'Avril*, *Poème Pastoral*, *Poème du Souvenir*, and *Poème d'Amour* present examples in which the lyrical melodies carry the subject of love and nature within the strict formal structure of French versification. *Poème d'Octobre* and *Poème d'Hiver* contain distinct examples, showing the treatment of the strict formal structure of poetry in the recitative or parlato style. *Expressions Lyriques*, Massenet's last song collection, presents great emphasis on poetry, faithful to the prosody matter, set on Parnassian poems and rarely poem of 'vers libre,' evoking symbolism within either *déclamation rythmée* or the melodramatic style. (CHAE, 2000, p. 14)

muitos casos, forma estrófica é aplicada, pois segue a estrutura poética. Forma rondó pode ser considerada a sua forma preferida, pois é encontrada em várias. Massenet prefere usar uma ideia musical no início e repeti-la ao final, reforçando a mesma ideia para criar unidade formal e um final forte. Como um compositor de ópera notável, ele também aplicou um estilo operático para suas melodias, sob a forma de duas partes com recitativo: um recitativo no início, seguido da ária e recitativo no final da canção.

Finalmente, Chae (2000) argumenta que a contribuição de Massenet ao gênero de *mélodie* não deve ser desconsiderada, uma vez que as características de suas melodias são significativas para a evolução da *mélodie*, que culmina nas obras de Fauré, de Debussy, e de Duparc. A essência de seu estilo foi conseguir uma expressão altamente refinada e de um sentimentalismo delicado. Os estilos melódicos de Massenet se apresentam como uma espécie de prosa musical, e, trazem a emancipação, dominância da frase tradicional que havia sido herdada do *romance* e que posteriormente foi desenvolvida por Berlioz e Gounod. Ele também alcançou uma unidade na qual a voz e o piano cooperam para apresentar um pensamento musical como parceiros iguais. Com esta contribuição, Massenet deve ser reconhecido como um dos compositores mais influentes para o ápice do estilo da canção francesa liderada por Fauré e Debussy, e Duparc.

3.3 Valores objetivos

Na tentativa de identificar características estilísticas das canções selecionadas de Francisco Braga, fomos levados inevitavelmente à comparação destas com obras análogas, de forma a contrastar a obra deste compositor com a de seus contemporâneos. Essa necessidade da comparação surge da necessidade de comunicar, e para isso, precisamos utilizar uma linguagem comum, com símbolos, números gráficos, palavras analíticas e outros modos de comunicação arbitrária, mesmo para expressar valores subjetivos. Logo, para LaRue, nos propósitos de seu modelo de análise estilística, é necessário utilizar valores comunicáveis, objetivos. Veja como o próprio autor exemplifica a necessidade da análise comparativa na avaliação:

Por exemplo, ao comparar dois compositores de canções A e B igualmente competentes, cujas obras mais extensas sejam similares em longitude, se as canções do compositor A variam mais amplamente em longitude demonstra um controle superior que o compositor B neste aspecto. Se agora, como analistas, com a preciosa ajuda que sempre supõe a perspectiva histórica, aplicamos simplesmente como modelos os objetivos tão claramente implícitos a luz das direções em que esses compositores tenham

desenvolvido seus estilos distintos, chegamos a reproduzir do modo mais exato possível os próprios pontos de vista de cada compositor, ainda que com uma vantagem adicional da retrospectiva – os compositores nem sempre tem conhecido o resultado final de suas técnicas, invenções ou aspirações.³⁹ (tradução nossa). (LARUE, 1998, p. 154)

O distanciamento histórico do analista permite que, de maneira mais imparcial, ele possa compreender o estilo de um compositor por meio das normas estabelecidas na comparação entre obras análogas. Para tanto, apresentaremos a seguir um estudo comparativo, observando as características da canção francesa como um todo, as características das canções de Massenet especificamente e quais delas aparecem nas canções selecionadas de Francisco Braga.

3.4 Similaridades entre a *mélodie* e as canções selecionadas de Braga

Quanto às características da canção francesa, assunto estudado por vários pesquisadores tanto da área de Análise, como da área de *Performance* ou Práticas Interpretativas, aquelas que constam no quadro abaixo foram retiradas dos estudos realizados pelos seguintes pesquisadores: Miller (2011), Bernac (1978), Talbot (2004), Nolan (1998), Chae (2000), Chueke (2011), Gontijo (2006), Cox (1970), Ober (2012), Kimball (2001), Hall (1956) e Crocker (1986).

Como indicado por LaRue foram levantadas aqui somente as similaridades, dado que seu método prioriza uma seleção de evidências sobre a multiplicação de evidências. Logo, as características da *mélodie* que não se encontram nas canções que foram analisadas anteriormente não foram enumeradas. Observe o quadro abaixo, no qual o **x** marca a presença da característica.

Características da <i>Mélodie</i>	Prece	Catita	Virgens Mortas	A Canção de Romeu	Desejo
Referentes ao som					
Textura densa	X	-	X	X	X
Pequena amplitude de dinâmicas	-	X	-	X	-
Referentes à melodia					

³⁹ Por ejemplo, al comparar dos compositores de canciones A e B igualmente competentes, cuyas obras más extensas son similares en longitud, si las canciones del compositor A varían más ampliamente en longitud demuestra un control superior que el compositor B em neste aspecto. Si ahora, como analistas, con la preciosa ayuda que supone la perspectiva histórica, aplicamos simplemente como modelos los objetivos tan claramente implícitos a la luz de las direcciones en que esos compositores han desarrollado sus distintos estilos, llegamos a reproducir del modo más exacto posible los propios puntos de vista de cada compositor, aunque con una ventaja adicional de la retrospectiva – los compositores no siempre han conocido el resultado final de sus técnicas, invenciones o aspiraciones. (LaRue, 1998, p. 154)

Raramente melodias começam na tônica	-	-	X	-	X
Melodias próximas da oralidade da língua utilizada na canção	X	X	X	X	X
Predominância de tonalidades com bemóis	-	-	-	X	-
Texto com temática romântica ou simbolista	X	X	X	X	X
Texto de poetas reconhecidos pela crítica	-	-	X	X	X
Forma da canção baseada na forma poesia	X	X	X	X	X
Referentes ao ritmo					
Predominância de terminações femininas	X	X	X	X	X
Utilização de ictus decapitado	X	-	X	X	X
Mudanças de agógica para pontuar as seções	X	X	X	X	X
Referentes à harmonia					
Cadências imperfeitas	X	-	X	-	X
Atrasos nas resoluções	X	-	X	X	X
Trítone na harmonia ou melodia	X	X	X	X	X
Sensações de repouso ao final da canção	X	X	X	X	X
Escalas cromáticas na modulação	X	-	X	X	?
Utilização de escalas de tons inteiros	-	-	-	-	-
Atrasos de resolução na tônica	X	-	X	-	X
Preferência por tons menores	-	-	X	-	-
Referentes ao texto					
Predominância da ideia sobre a forma	X	X	X	X	X
Textos que propõem a sugestão de sensações	X	X	X	X	X
Âmbito de uma décima	-	-	X	X	-

Tabela 1 – Tabela com características gerais da *mélodie* X Canções selecionadas de Francisco Braga.

As características da *mélodie* estão em grande parte presentes nas canções selecionadas de Braga, umas em maior recorrência que outras. De acordo como o quadro apresentado na tabela 6, das 24 apontadas, oito delas foram as características da *mélodie* que figuram em todas as canções que selecionamos para a análise. São elas: a predominância de terminações femininas, a presença de melodias próximas da oralidade da língua utilizada na canção, textos que propõem a sugestão de sensações, sensação de repouso ao final da canção e presença do trítone na harmonia ou melodia e a predominância da Idéia sobre a Forma.

A predominância de terminações femininas pode ser ilustrada na canção “Prece” pelas figuras 1, 4 e 6. Na canção “Catita”, pelas figura 11, 13 e 15. Na canção “A canção de Romeu” há muitas ocorrências de terminações masculinas, mas ainda assim podemos apontar a várias terminações femininas como nas figuras 32 e 33. Na canção “Virgens Mortas”, todas as terminações de frases são femininas, assim como todos os versos do poema têm terminações

graves. As ocorrências podem ser apontadas nas figuras 21, 22, 23 e 24. Na canção “Desejo”, podemos comprovar a presença de terminações femininas na figura 35.

Melodias próximas da oralidade da língua utilizada na canção constituem uma característica que pode ser ilustrada na canção “Prece” pelas figuras 1, 3 e 9. Na canção “Catita”, pela figura 18, na qual a característica é enfatizada pela ocorrência do discurso direto. Na “A canção de Romeu”, pode ser confirmada nas figuras 30 e 31. Na canção “Virgens Mortas”, podemos encontrar melodias próximas da língua falada nas figuras 19, 22, 24 e 25. Na canção “Desejo”, há indicações nas figuras 34 e 35.

Quanto à escolha de textos que propõem a sugestão de sensações, esta é uma característica que pode ser ilustrada na canção “Prece” por meio dos seguintes versos “dá me pois, a tua boca perfumosa” indicando a sensação de um cheiro. Em “dar me o gosto do amavio?”, há uma mistura de sensações de tato e paladar. Na canção “Catita”, os versos “diz nun gemido: que dor” sugere a sensação de tato, de dor. Em “A canção de Romeu”, os versos “Solta os cabelos cheios de aroma: e seminus”, sugerem a sensação olfativa de um perfume. Na canção “Virgens Mortas”, os versos “Ó vós, que no silêncio e no recolhimento/ do campo, conversai a sós, quando anoitece ” sugere a sensação de frio da noite. Na canção “Desejo”, nos versos “Ah! Que eu não morra sem provar, ao menos / sequer por um instante, nesta vida / amor igual ao meu!” há uma sugestão de mistura de sensações, no caso, de paladar e de emoções psíquicas.

A sensação de repouso ao final da canção, é uma característica recorrente e quando não ocorre na linha do canto, logo depois a resolução é indicada nas vozes do piano. Na canção “Prece”, podemos observar a sensação de repouso na tônica de Si_b Maior.

Figura 34 – Final com sensação de repouso na Canção “Prece”.

68 *f* *al - lar - gan - do*
 Quem te po - de que - rer, co - mo eu te que - ro?

68 *p* *al - lar - gan - do* 8^{va}
ff

Canção “Prece”, c. 68 a 73.

Na canção “Catita”, podemos perceber a sensação de repouso na tônica de Mi Maior, que em seguida, como que numa brincadeira causa uma nova tensão no penúltimo compasso, para cadenciar novamente no último compasso. Observe a figura a seguir:

Figura 35 – Sensação de repouso ao final da canção “Catita”.

101

sa - ia de gom - ma, ex - cla - mam: "co - mo é bo - ni - ta"

101

rit

106

106

Canção “Catita”, c. 102 a 109.

Na canção “Virgens Mortas”, as dissonâncias proporcionam um grande contraste com de sensação de repouso ao final da canção, como se remetesse a uma vida cheia de sofrimentos em contraste com uma morte tranquila.

Figura 36 – Sensação de repouso ao final da canção “Virgens Mortas”.

33 *espressivo* *poco rall.*
dor of-fen-de o o-lhar ge-la-do Das que vi-ve-ram sós, das que mor-re-ram pu-ras!
33 *sempre p* *m.E.*

Canção “Virgens Mortas”, c. 33 a 36.

Na canção “A Canção de Romeu” a sensação de repouso é reforçada pela ideia de um som que ecoa no silêncio da noite. Há uma cadência imperfeita na melodia da voz e uma cadência perfeita escrita para o piano.

Figura 37 – Sensação de repouso ao final da canção “A Canção de Romeu”,.

250 *a tempo* *pp* *rit.* *dim* *ppp*
Ao lu-ar!
250

Canção “A Canção de Romeu”, c. 250 a 257.

A canção “Desejo” aparentemente não apresenta uma sensação de repouso ao final da canção, devido às inversões que o compositor utiliza na harmonia, mas no último compasso ocorre a cadência para a tônica de Sol Maior. Observe a figura abaixo:

Figura 38 – Sensação de repouso ao final da canção “Desejo”.

Canção “Desejo”, c. 42 a 45.

A presença do trítono na harmonia ou melodia pode ser ilustrada na canção “Prece” pela figura 1. Essa característica na canção “Catita” pode ser comprovada pela figura 13. Na canção “A canção de Romeu”, podemos perceber a presença do trítono no c. 155, para expressar a insatisfação, o tédio de Romeu, por meio do som da sua guitarra, por ter que esperar tanto para que sua querida Julieta abra a janela, e posteriormente há uma resolução no compasso seguinte e além dessa, há uma resolução textual para essa insatisfação quando ela a chama de “amor”. Observe a figura abaixo:

Figura 39 – Presença do trítono em “A canção de Romeu”.

Canção “A canção de Romeu”, c. 154 a 160.

Na canção “Virgens Mortas”, o uso do trítono aparece no c. 27 apresentado na figura 21 e por fim, na canção “Desejo”, o trítono ocorre nos c. 8 e 14, que podem ser observados na figura 35.

A utilização de textos com temática romântica ou simbolista é uma característica que precisa ser pensada com algumas ressalvas. Aqui partiremos assumimos o pressuposto que toda arte tem um pouco de romantismo, mesmo não pertencendo ao período Romântico, enquanto estilo de época. Assim, na canção “Prece” essa característica pode ser percebida, pois o texto de Floriano Brito, trata do tema do amor ideal, por uma mulher ideal. Em “Catita”, há um texto mais musical e com a presença de sinestésias, em que Ovídeo de Mello assume uma tendência mais voltada para o Simbolismo, mas trata ainda assim de um tema especialmente romântico: a descrição da mulher ideal. Em “A canção de Romeu”, temos a temática do amor, da morte, do erótico, numa revisitação a um texto clássico *Romeo and Juliet*. Na canção “Virgens Mortas”, a temática é romântica, e trata do tema da mulher ideal e inalcançável e principalmente da morte, mas tudo se resume a uma descrição das virgens bem ao gosto parnasiano. Por fim, a canção “Desejo” há a presença da temática romântica, pois trata do amor ideal, enquanto desejo obstinado por uma alma gêmea.

A característica da ideia sobre a forma se refere ao fato de a canção ser determinada pelas ideias inerentes ao poema e até mesmo as seções serem articuladas de acordo com os números de versos, melodias determinadas por tipos de versos, número de sílabas poéticas.

3.5 Similaridades entre as canções de Massenet e as canções selecionadas de Braga

Quando observamos as características desenvolvidas pelo compositor Jules Massenet, o qual foi estudado diante do comprovado contato que os dois compositores tiveram na França, lembrando que Massenet foi professor de Francisco Braga, foi possível elencar características gerais das *mélodies* de Jules Massenet bem como estilos para a linha do canto, baseadas no estudo de Chae (2012), para que fossem comparadas às das canções selecionadas de Francisco Braga. O quadro a seguir faz um paralelo entre as similaridades apresentadas entre os dois compositores.

Características que aparecem em Jules Massenet	Prece	Catita	Virgens Mortas	A Canção de Romeu	Desejo
Utilizações de quiáteras no tratamento rítmico	x	-	x	-	x
Texto de poetas não reconhecidos pela crítica	x	x	-	-	-
Melodias próximas da oralidade da língua utilizada na canção	x	x	x	x	x
Presença de coda	x	-	x	x	x
Melodias com tratamento motivico	x	x	-	x	x
Ritmo com tratamento motivico	x	x	-	x	x
Uso de diferentes personas	x	x	-	-	-
Estilo melódico lírico	x	-	x	x	x
Estilo melodramático	-	-	x	x	-
Estilo recitativo	x	-	x	x	x
Estilo declamação ritmada	x	x	-	x	x

Tabela 2 - Tabela com características gerais das *mélodies* de Jules Massenet X Canções selecionadas de Francisco Braga.

Das características apontadas no quadro comparativo acima, todas elas ocorrem em mais de uma das canções selecionadas, mas a única que perpassa todas as canções é a utilização de melodias próximas da oralidade da língua utilizada na canção. Podemos observar a ocorrência dessa característica, assim como já foi exposto anteriormente, na canção “Prece” pelas figuras 1, 3 e 9. Na canção “Catita”, a utilização de melodias próximas da fala pode ser observada na figura 18, onde é enfatizada pelo discurso direto, um artifício utilizado pelo poeta para dar verossimilhança ao texto e abre o leque de sonoridades, em termos musicais. Em “A canção de Romeu”, essa proximidade pode ser confirmada nas figuras 30 e 31. Na canção “Virgens Mortas”, podemos encontrar melodias próximas da língua falada nas figuras 19, 22, 24 e 25. Por fim, na canção “Desejo”, há indicações da citada característica nas figuras 34 e 35.

3.6 Características inerentes ao estilo de Francisco Braga

As características apontadas aqui são as observadas como recorrentes em pelo menos três canções das cinco que foram selecionadas para este estudo.

3.6.1 Movimentos descendentes nas linhas do piano

Na canção “Prece” estes movimentos descendentes aparecem em dois momentos diferentes. O primeiro deles ocorre nos c. 12 a 14, numa transição entre duas frases e o segundo nos c. 19 e 20, também numa transição entre duas frases, como indicado na figura abaixo:

Figura 40 - Movimentos descendentes na Canção “Prece”.

The image shows a musical score for the song "Prece". It consists of four staves: a vocal line and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The score is divided into measures 11 to 14, 15 to 18, and 19 to 23. Red arrows point to specific descending movements in the piano lines. The lyrics are written below the vocal line. The tempo markings are "rit" (ritardando) and "a tempo". The dynamics are "p" (piano) and "dim" (diminuendo). The word "delicado" is written below the piano line in measures 19-20.

Canção “Prece”, c. 11 a 23.

Na canção “Catita” os movimentos aparecem em várias terminações de frases e, no exemplo a seguir, podemos observar sua ocorrência também nos c. de 43 e 46.

Figura 41 – Amplos movimentos descendentes na canção “Catita”.

The image shows a musical score for the song "Catita", measures 43 to 52. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal melody and a piano accompaniment. Red arrows highlight descending melodic lines in both parts. The lyrics are: "mi - nho se lhe fê - re al - gum es - pi - nho diz — n'um ge - mi - do. que dôr! E a clus - ma das bor - bo - le - tras, en - cai - na - das,".

Canção “Catita”, c. 43 a 52.

Na canção “A canção de Romeu”, os movimentos da melodia vocal são ondulantes, mas também ocorrem saltos, pois a pausa interrompe o fluxo do movimento. Se observarmos o movimento mais amplamente na partitura podemos constatar que nas finalizações de frase e de seção ocorrem movimentos descendentes assim como ocorre antes da modulação.

Figura 42 – Movimentos descendentes na canção “A canção de Romeu”.

The image displays a musical score for the song "A canção de Romeu", specifically measures 78 to 89. The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. Red arrows highlight descending melodic movements in both parts. In the vocal line, an arrow points from measure 78 to measure 81, and another from measure 84 to measure 87. In the piano line, an arrow points from measure 78 to measure 81, and another from measure 84 to measure 87. The lyrics are: "presta á har-mi-ni-o-sa Can-ção." and "Sol-ta os ca-". The tempo marking "a tempo" is present in measure 88. The dynamic marking "p" (piano) is present in measures 78, 81, 84, and 88.

Canção “A canção de Romeu”, c. 78 a 89.

Na canção “Virgens Mortas”, em vários momentos os movimentos melódicos são contrários, e, como podemos perceber nos compassos abaixo, há momentos em que as vozes do piano assumem um movimento descendente, mesmo depois de uma pequena ondulação.

Figura 43 - Transições em movimentos descendentes na canção “Virgens Mortas”.

The image displays a musical score for the song "Virgens Mortas". It consists of four staves. The first staff is the vocal line, with lyrics in Portuguese. The second and third staves are the piano accompaniment, with the right and left hands respectively. The fourth staff is another piano accompaniment, likely for a second piano or a different arrangement. Red arrows highlight specific descending melodic lines in the vocal and piano parts. The lyrics are: "no — si — lén — cio e no re — en — chu — men — to Do cam — po, con — ver — sa — es a", "sos, quan do a noi — te — ce, Cui da — do! o quei — zers, co — mo um ru — mor de". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Canção “Virgens Mortas”, c. 13 a 17.

Na canção “Desejo”, há ocorrência de amplos movimentos descendentes no início da canção e nos c. 25 e 26; estes dois compassos, no contexto dessa canção estão ligados a uma tomada de consciência do eu lírico, como quem sai de um devaneio e volta a pensar com alguma racionalidade.

Figura 44 - - Ampla movimento descendente na canção “Desejo”.

Canção “Desejo”, c.1 a 4.

Figura 45 – Ampla movimento descendente na canção “Desejo”.

Canção “Desejo”, c. 24 a 27.

3.6.2 Respeito à tipificação do verso poético na finalização de frases

Francisco Braga escolheu textos com a maioria dos versos graves, com a exceção de “A canção de Romeu” que apresenta um equilíbrio entre os tipos de verso apresentados (graves e agudos). Os versos agudos têm terminação na sílaba poética tônica e os versos graves tem acentuação na sílaba poética grave. Parece lógico pensar que se Braga tem preferência por movimentos melódicos descendentes, logo aí está justificada a sua preferência ao selecionar poemas com a maioria dos versos graves. Sem exceção, o compositor utilizou esta regra: quando o verso tem terminação poética grave, a frase musical tem terminação feminina; se o verso é

classificado como agudo, a frase musical tem terminação masculina. Nos poemas das canções selecionadas, suas escanções e tipificações de versos podem ser observadas no item 2.1 desta dissertação.

3.6.3 A estrutura do texto determina a forma da canção

As canções selecionadas tiveram suas seções baseadas nas estrofes poéticas. Isso fica ainda mais evidente quando observamos o soneto⁴⁰ que ocorre nas canções “Prece” e “Virgens Mortas”, cujas formas se configuram em A, B, B’ e coda. Dessa maneira, as canções com verso livre como “Desejo” tiveram sua forma influenciada inteiramente pelo sentido do texto. A “Catita”, baseada em um poema de seis sextetos, possibilitou a forma rondó, em que A, A’, A” se repetem três vezes com poucas variações. Já na “A canção de Romeu”, baseada em um poema com doze quartetos com rimas interpoladas e um terceto de verso livre, podemos perceber que todas as frases, semifrases e incisos, assim como suas articulações, estão em pleno acordo com a estrutura dos versos do poema.

3.6.4 A temática de oposição entre o feminino e o masculino

A oposição entre feminino e masculino perpassa todos os textos selecionados por Braga, nos quais a mulher, por sua delicadeza, ocupa um lugar privilegiado em relação ao homem. Na canção “Prece” esta característica de oposição entre o masculino e o feminino pode ser percebida quando o eu lírico se cansa daquele jogo sensual em que se um homem utiliza uma metáfora como um convite ao amor, ao relacionamento, a mulher pode fingir não entender o que esse homem disse. Ele pode ter seu convite recusado, sem perder a sua coragem, virilidade e poder recuar sem manchar a sua honra, afinal nada foi exposto e tudo foi sugerido. Então, sobre um acompanhamento fluido, sugerindo docilidade, o eu lírico declara de maneira impaciente e grosseira “sê mulher como as outras” e imensamente arrependido, diz: “Oh! Rainha da Graça, pois te imploro”. Logo, pode-se perceber que no texto de “Prece” há uma valorização do papel da mulher em detrimento das atitudes de um homem que se atrapalha em seu cortejo.

⁴⁰ Soneto é um poema de forma fixa, composto por 14 versos, apresentados em 4 estrofes (ou estâncias), sendo 2 quartetos e 2 tercetos.

Na canção “Catita” há uma descrição de Catita, a moça alegre, descontraída e até mesmo simplória que mora na aldeia, e mesmo assim, na sua simplicidade e inocência tem poder sobre “os moços da redondeza”. Pode-se perceber aí a oposição entre feminino e masculino, em que a mulher ocupa um papel destacado.

O texto na canção “A canção de Romeu” também apresenta um momento em que a mulher está em uma posição de poder, pois, de acordo com o poema, Julieta não abre a janela imediatamente, e isso vai causando uma pressão psicológica em Romeu que abandonou tudo, inclusive a sua própria família, em favor daquele amor que poderia não ser verdadeiro. Mas o seu desejo obstinado fez com que ele ficasse cantando no silêncio, no frio, na solidão até que Julieta decidisse abrir a janela e se entregar à sua primeira noite de amor.

Na canção “Virgens Mortas” o texto é uma descrição das virgens mortas, que são mulheres muito respeitadas pelo seu comportamento ideal em contraste com aqueles homens insaciáveis aos quais o narrador se refere da seguinte maneira: “Namorados que andais com a boca transbordando /de beijos, perturbando o campo sossegado/ E casto coração das flores inflamando”. Logo, há aí uma oposição entre o comportamento dos gêneros em que mais uma vez, agora por questões culturais, as mulheres ocupam uma posição privilegiada.

Na canção “Desejo” vemos retratados os pensamentos de um homem que ainda não encontrou a sua mulher ideal, sob um eu lírico que devaneia entre momentos de lucidez e êxtase. No texto as metáforas “um anjo” e “uma obra tua” são ditas quando o eu lírico dirige sua voz a seu Deus, e revelam nesse momento que a mulher está num nível superior ao daquele que deseja.

3.6.5 Grandes saltos na linha da voz

Os saltos na linha do canto foram utilizados por Braga, como elemento contrastante, visto que há em suas canções a predominância de melodias em graus conjuntos. Neste estudo, serão considerados saltos intervalares maiores que uma terça, e que estejam dentro de uma mesma frase ou subfrase musical.

Na canção “Prece” os saltos foram utilizados para enfatizar o estado psicológico do eu lírico – no caso do trecho da figura abaixo, nas palavras “meu louco **desvario**” e “eu **me** **inebrio**”. Em seguida, nos c. 21 e 24-25, os saltos são decrescentes para expressar a profundidade dos seus sentimentos pela mulher desejada.

Figura 46 – Grandes saltos na linha da voz na canção “Prece”.

Canção “Prece”, c. 8 a 25.

Na canção “Catita”, os saltos ocorrem frequentemente entre notas de compassos diferentes, sendo que a primeira nota situa-se na parte fraca do segundo e a segunda nota do intervalo é a primeira nota do próximo compasso em tempo forte. Observe as indicações a seguir:

Figura 47 - Grandes saltos na linha da voz na canção “Catita”.

Canção “Catita”, c. 20 a 32.

Na canção “A canção de Romeu”, os saltos são utilizados para enfatizar os momentos quem Romeu precisa gritar, mas não pode fazê-lo por estar em um lugar proibido: a casa da família Capuleto. Assim, na canção, ele precisa gritar suavemente, em *piano*: “Abre a janela!/ E vem!”

Figura 48 - Grandes saltos na linha da voz na canção “A canção de Romeu”.

53 *p* da, po - rém: Fal - ta u - ma es - trel - la... *f* És tu! *p* A - bre a ja - nel - la,

61 *p* *poco rit.* *cresc.* *dim.* E vem! _____ A

Canção “A canção de Romeu”, c. 53 a 67.

Na canção “Virgens Mortas”, os saltos evidenciam a advertência que o narrador faz tanto às virgens que ainda vivem, quanto aos namorados dessas virgens. Observe as figuras 52 e 53.

Figura 49 - Grandes saltos na linha da voz na canção Virgens Mortas.

11 *rall.* *a tempo* O' vós, que no si - lên - cio e no re - en - chi - men - to Do

14 *p* cam - po, con - ver - sa es a sós, quan - do a noi - te - ce, Cui - da - do!

Canção “Virgens Mortas”, c.11 a 16.

Figura 50 - Grandes saltos na linha da voz na canção Virgens Mortas.

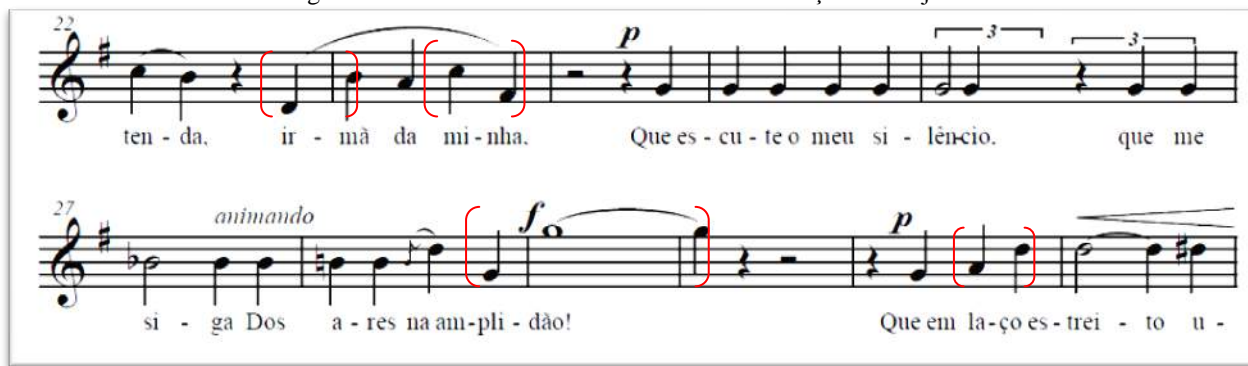
20 *p* va - do pe - lo ven - to Na - mo - ra - dos que an -

24 da es com a boc - ca trans - bor - dan - do De - bei - jos, per - tur - ban - do o cam - po so - ce - ga - do E o

Canção “Virgens Mortas”, c. 20 a 26.

Na canção “Desejo”, os saltos são utilizados para favorecer o aspecto lírico da melodia do canto, nos momentos em que o eu lírico precisa vociferar diante da necessidade de expressão do seu desejo maravilhoso: encontrar sua alma gêmea.

Figura 51 - Grandes saltos na linha da voz da canção “Desejo”.



Canção “Desejo”, c. 22 a 32.

3.7 Valores subjetivos

De acordo com LaRue, os valores subjetivos são aspectos que completam o processo de análise e estão centrados no intérprete e no ouvinte, cuja apreciação por parte desses divulgarão a obra e lhe atribuirão valores diversos. Sob a ótica de um intérprete, apresentaremos a seguir uma proposta interpretativa para as canções selecionadas de Braga, baseada na análise realizada no decorrer desse estudo.

3.7.1 Da interpretação de canções

Aqui apresentamos uma breve explanação acerca da interpretação de canções de um ponto de vista semanticista, de acordo com os estudos de Pierre Bernac (1978), Richard Miller (1999 e 2011) e Ballesterio (2014), seguida de uma proposta interpretativa para as canções selecionadas de Francisco Braga, baseada na análise desenvolvida anteriormente.

A canção é uma espécie de amálgama, e as dificuldades do cantor na construção deste podem ser de diversas naturezas. Segundo Miller (2011), em sua obra *On the Art of the Singing*, o cantor não deve exagerar quando obedecer a indicações de interpretação deixadas pelo compositor e também não acentuar as inflexões de melodia, não exagerar nas mudanças de timbre

e em outros contrastes que venham a ser cogitados pelo cantor de modo a colocar um selo pessoal em sua interpretação. Miller (2011) pondera que existe uma linha tênue entre sentimentalismo e sutileza, entre sentimentalismo e *finesse*.

Afirma Miller (2011) que quando se trata de cantar a música francesa, alguns cantores que não são franceses entendem mal os compositores franceses e suas canções, pois parece haver uma prevalecente suposição entre cantores de que toda a literatura da *mélodie* é preciosa e frágil, e que se deve, portanto, evitar o uso de sua voz normal, com toda a potência natural em sua *performance*.

A emoção intrusiva e óbvio não tem nenhum papel na literatura da canção francesa. O eufemismo é uma característica marcante na literatura da *mélodie*, mas o não envolvimento emocional e retirada do vocalismo não são os caminhos para poder atingir esse comedimento. A própria escola de canto francesa é historicamente mais orientada para a consciência da língua do que qualquer outra. Exatidão de pronúncia e enunciação são particularmente vitais para o canto em língua francesa. Alguém poderia fazer um argumento justo que o francês é a língua em que o cantor deve ter o seu maior grau de precisão fonética. Faure não pode ser tratado como Mascagni, Debussy, não como Verdi. Mesmo as melodias de Debussy, Fauré, Chausson, e Duparc são vocalmente exigentes. É triste ouvir uma ampla voz reduzida a uma sombra de seu tamanho natural, com a perda da beleza e da presença, porque o cantor recebeu a mensagem errada a respeito de "estilo francês".⁴¹ (tradução nossa). (MILLER, 2011, p. 108)

O acompanhamento ao piano também é muito importante na interpretação e na *performance* de uma canção. Tanto que no século XIX, com desenvolvimento dos mecanismos do piano, o que ampliou as possibilidades de dinâmica, o instrumento passa não só a acompanhar, mas a fazer um duo com o canto (MILLER, 1999), a comentar o texto poético, a assumir personalidades dentro do contexto da canção, de modo que, o piano é primordial à interpretação da canção de câmara.

Há que se observar com maior clareza a definição de relações semântico-musicais mais estreitas e, quanto à ação pianística, Spillman sugere ajustar os elementos intensidade, duração e timbre à interpretação semântica dos textos. Logo, é preciso ler a música a partir do texto de maneira a possibilitar um alargamento e aprofundamento dos horizontes interpretativos.

⁴¹ The French school of singing is itself historically more closely oriented to language awareness than is any other. Exactitude of pronunciation and enunciation is particularly vital to the singing of the French language. One could make a fair argument that French is the one language in which the singer should have his or her greatest degree of phonetic accuracy. Faure must not be treated like Mascagni, Debussy not like Verdi. Yet the melodies of Debussy, Faure, Chausson, and Duparc are vocally demanding. It is sad to hear an ample voice cut down to a shadow of its natural size, with loss of beauty and presence, because the singer has received the wrong message regarding "French style." (MILLER, 2011, p. 108)

Mas, para além de uma interpretação semanticista tanto para o piano como para a voz, pode-se ainda apontar outros três elementos que podem influenciar positivamente uma interpretação: sintaxe, fonética e prosódia.

3.7.2 Proposta interpretativa para as canções selecionadas de Francisco Braga

A partir das análises estilística e comparativa que foram apresentadas nos capítulos anteriores, elaboramos uma proposta interpretativa para as cinco canções selecionadas de Francisco Braga. Logo, partiremos de uma *performance* das canções como sendo similar à da *mélodie*, visto que apresentam muitas proximidades já que neste estudo constatamos que Braga empregou vários elementos que remetem ao estilo da canção francesa, para acentuar ideias contrastantes e passagens do texto com palavras mais impressionantes e chamativas.

O uso de frases longas explorando as passagens mais líricas em *legato* para enfatizar sentidos do texto, permeado pelo uso de saltos⁴² na linha da voz para contrastar com os momentos em *parlato* e para alcançar clímaxes suaves que sempre deixam algo ainda por dizer, ou por sugerir.

Na observação das canções selecionadas, constatamos que nada em Braga é exagerado. Podemos citar os atrasos de resolução na tônica, utilizados para prolongar a sensação de tensão sugerida pelo sentido do texto e também para conferir mais leveza nas transições entre as seções, para que estas não soassem bruscas e sim sutis, contidas e equilibradas.

Uma característica marcante em Francisco Braga são os movimentos descendentes nas linhas tanto da voz quanto do piano, sempre remetendo à sutileza das emoções. Os cromatismos nas modulações e nas transições de seção são utilizados para expressar ideias novas e contrárias a anterior. Na harmonia, as mudanças de modo maior/menor são utilizadas, como na canção “Virgens Mortas”, para expressar ideias contrárias de vida/ morte, som/silêncio e sagrado/profano dentre outras.

Um detalhe importante para revelar o estilo composicional de Francisco Braga pode ser percebido a partir de uma análise da seleção dos textos que utilizou em suas canções, uma vez que esses são os que a determinam desde a forma até a expressão de sentimentos e sensações. Essa minuciosa seleção de textos é inferida pelo seu cuidado com a métrica dos poemas nas

⁴² Aqui são considerados saltos os intervalos maiores que a terça, visto que a maioria dos intervalos é de segunda.

canções, a preferência pelos versos graves, os quais influenciam decisivamente as terminações de frase em movimentos descendentes ou retilíneos de melodia, sempre com terminações femininas.

Braga selecionou diversos estilos de texto pertencentes aos mais variados movimentos literários, que tratam dos mais diferentes temas como, por exemplo, a morte, o amor, o sublime e o erótico. Porém, o aspecto que perpassa os textos – não só das cinco canções selecionadas para esta análise, mas todos o que são em língua portuguesa – é a ideia de oposição entre o feminino e o masculino, de forma que o feminino sempre ocupa um lugar destacado por sua delicadeza, riqueza interior e ternura, enquanto o masculino se destaca por sua maneira um pouco abrutalhada e sem jeito de se encontrar com esse mundo feminino.

Pode-se constatar que Francisco Braga optou por trabalhar a língua portuguesa dentro de uma estética muito próxima àquela dos compositores franceses, dando grande relevância à mensagem estética do texto, trabalhando uma técnica pictórica de maneira a explorar amplamente as sonoridades da voz e do piano, trabalhando a linha do canto em uma região confortável para a maioria dos tipos de voz, permitindo uma boa articulação do texto, o que resulta na valorização da sonoridade da língua, além de abrir possibilidades de interpretação musical ao enfatizar diálogos que se referem a ações, a costumes, a modos de pensar e de falar brasileiros.

Embora a presente pesquisa se limite à análise estilística de cinco canções, provavelmente essas características estarão presentes nas canções que não foram pesquisadas, devido à grande recorrência de características da *mélodie* naquelas que foram objeto desse estudo. Diante desses resultados é que formulamos esta proposta de proximidade performática e interpretativa entre a *mélodie* e as canções de Braga, aproximando estas últimas de seu contexto histórico e apontando nossa visão das indicações implícitas do compositor para o intérprete.

Assim, esperamos aproximar o compositor Francisco Braga do intérprete da canção lírica brasileira, para que se possa recriá-la de maneira mais consciente e satisfatória, ampliando possibilidades performáticas e interpretativas.

Conclusão

Diante do objetivo de analisar as cinco canções para canto e piano de Antônio Francisco Braga, compostas no período de 1901 a 1910 – “Prece”, “Catita”, “A canção de Romeu”, “Virgens Mortas” e “Desejo” – procuramos relacionar estas obras com aquelas compostas dentro da Sociedade Nacional Francesa. Foi possível constatar que Braga empregou vários elementos que remetem ao estilo da canção francesa como cadências imperfeitas, textura densa, predominância de tonalidades com bemóis, atrasos nas resoluções e transições de seções, predominância de terminações femininas, utilização de ictus decapitado, mudanças de agógica para pontuar as seções, , melodias raramente começando na tônica, sensações de repouso ao final da canção, poemas com temática romântica, texto de poetas reconhecidos pela crítica.

As novidades que surgiram a partir dessa pesquisa foram as similaridades específicas existentes entre o compositor francês Massenet e o compositor brasileiro Francisco Braga. Historicamente, Massenet foi preterido enquanto compositor de canções, talvez pelo seu grande sucesso como compositor de óperas, ou por não se render às novas tendências da canção francesa. O mesmo acontece no Brasil com Francisco Braga que é considerado um grande compositor de música sinfônica e não de canções. As similaridades levantadas entre o compositor brasileiro e o francês foram: utilizações de quiálteras no tratamento rítmico, melodias próximas da oralidade da língua utilizada na canção, presença de coda, melodias com tratamento motivico, ritmo com tratamento motivico, estilo melódico lírico, estilo melodramático, estilo recitativo, estilo declamação ritmada.

Quanto ao estilo individual de Braga e seus aspectos objetivos, podemos indicar como características principais: a recorrência de movimentos descendentes; o respeito à tipificação do verso enquanto fator determinante na finalização de frases musicais; o fato da estrutura do texto determinar a forma da canção; a temática de oposição entre o feminino e o masculino que perpassam os textos; e o uso de grandes saltos na linha melódica do canto, utilizado como elemento contrastante, visto que há em suas canções a predominância de melodias em graus conjuntos.

Todos os dados levantados dentro do método de análise estilística proposto por La Rue possibilitou nossa proposição de uma interpretação das canções de Francisco Braga que se

aproxima à da interpretação da canção francesa, ampliando as possibilidades performáticas do intérprete deste repertório.

Vários pontos não foram explorados nessa pesquisa e que se apresentam como um campo de pesquisa ainda em aberto sobre a obra de Braga, como, por exemplo, a temática do sublime que perpassa os textos e como isso pode influenciar o estilo do compositor, o estudo das canções em língua francesa e questões ligadas à harmonia que dá suporte a várias passagens em estilo *recitativo* sobre a mesma nota, em que a harmonia assume o movimento das ações e da emoção mais inerente ao texto musicado.

O compositor Francisco Braga explorou ao máximo sua capacidade de unir música e texto, e mesmo não seguindo as tendências modernistas tão em voga na época em que viveu, conseguiu contribuir para evolução da canção erudita brasileira.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Felipe Avellar de. “Práticas interpretativas e a pesquisa em música: dilemas e propostas”. In *Opus*. v. 9, p.103-112, dez. 2003.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 Anos de música no Brasil 1800-1950*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. “As Sociedades musicais francesas do início do século XX: ideal nacionalista ou independência artística?”. In *Opus*, v. 16, n. 2, p. 102-112, dez. 2010.

_____. *Le tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: uma obra de guerra*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. *A música vocal francesa no contexto da Primeira Guerra Mundial*. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 24-39, jun. 2007.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. “As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores”. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, 2014.

BERNAC, Pierre. *The interpretation of french song*. New York: W.W. Norton & Company, 1978.

CARDOSO, André. Introdução a “Gavota” e “Minueto”, de O contratador dos diamantes de Francisco Braga. In *Revista brasileira de música da EMUFRJ*. v. 24, n. 1, p. 224-228, jan./jun. Rio de Janeiro: EMUFRJ, 2011.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A ópera "Abul", de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República*. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, 2005.

CHAE, Eunhee. *Jules Massenet's musical prosody focusing on his eight song cycles and a collection, Expressions Lyriques: A Lecture recital, together with recitals of selected works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others*. Thesis Doctoral Musical Arts (Performance), December, 2000.

CHUEKE, Isaac. “Francisco Braga, um compositor brasileiro e seu estilo”. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. p. 240 – 246. Curitiba, Embap, 2011.

CONTIER, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOPER, Jeffrey. *The Rise of instrumental music and concert series in Paris 1828-1871*. PhD dissertation. Cornell University: 1981.

COX, David. *A history of song*. New York: W.W. Norton e Company, 1970.

CROCKER, Richard L., *A history of musical style*. New York: Dover Publications, 1986.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music*. Translated: Bradford Robinson. University of California Press- London, 1989.

FERREIRA, Chico Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FUCKS, Angela Maria Silva, *Guia para normatização de técnicas científicas*. Angela Maria Silva Fucks, Maira Nani França, Maria Salete Freitas Pinheiro. Uberlândia: EDUFU, 2013.

FUKUDA, Margarida Tamaki. *Zeigestalt: performance e análise do Trio em Sol menor de Francisco Braga*. Tese (Doutorado em Artes - Musicologia) – Universidade de São Paulo – USP. São Paulo. 2009.

GONTIJO, Marisa Helena Simões. *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção Virgens Mortas, sobre o soneto homônimo de Olavo Bilac*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 2006.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

HALL, James Husst. *The art song*. Norman: University Oklahoma Press, 1953.

JAMES, Barbara Lynn. *Flux in context: The Cultural Difference Between Stream of Consciousness and Interior Monologue*. Tese de Doutorado. Colorado: Universidade de Colorado, 1993.

KIMBALL, Carol e WALTERS, Richard, *The French song Antology*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2001.

LE GUEN, D.R. *The Development of the French violin sonata (1860 – 1910)*. PhD thesis, University of Tasmania: 2006.

LA RUE, Jan. *Analisis del estilo musical*. Barcelona: Span Press Universitaria, 1998.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Tradução de Angela Ramalho Viana. Carlos Sussekind. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

McCORMACK, Jessica. *The Influence of national Sstyles on the compositions of Pauline Viardot*, Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2009.

MILLER, Richard. *Singing Schumann: an interpretive guide for performers*. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. *On the art of singing*. New York: Oxford University Press, 2011.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOLAN, Elizabeth. *The Melodies of Francis Poulenc: a selective musico-literary study*. Masters Thesis. Dublin Institute of Technology, 1998.

NONNO, Joaquim Inácio. *Nacionalismo enculturação e estética: Uma leitura dos ciclos Drummondiana e Sumidouro de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

NOSKE, Fritz. *French Song from Berlioz to Duparc*. New York: Dover Publication, 1970.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. "Uma república musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)" In *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal. 2013. pp.1-17.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. "Francisco Braga: um nome para lembrar". In *Revista Brasileira de Música* da EMUFRJ. Rio de Janeiro: EMUFRJ, 1989, v.18.

PEQUENO, Mercedes dos Reis. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

RICCIARDI, Rubens Russomano. "A ópera Jupyra no contexto geral de Francisco Braga". In *Atualidade da Ópera/ Maria Alice Volpe (org.)* Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de pós-graduação. 2012. pp.339-344.

STEIN, Barbara; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: Performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

STRASSER, Michael Creasman. *Ars Gallica: the Société Nationale de Musique and its role in French musical life, 1871-1891*. Ph.D. Dissertation. University Illinois at Urbana Champaign, 1998.

TALBOTT, Christy Jo. *The French art song style in selected songs by Charles Ives*. Dissertation. University of South Florida, 2004.

TOUÇA, Livia Cristina Dias da Silva. *A relação entre a música e o texto na obra para canto e piano de José Vieira Brandão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

Bibliografia Geral:

ADAMS, Charles. Melodic contour typology”. In: *Ethnomusicology*, v. 20, n. 2, p. 179-215, 1976.

ANDRADE, Mario de. “O compositor e a língua nacional”. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1971.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins, 2008.

CASTRO, Luciana Monteiro; BORGHOFF, Margarida Maria; PÁDUA, Mônica Pedrosa. “Em defesa da canção de câmara”. In *Per Musi*. Belo Horizonte, v.8, 2003. p. 74-83

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Viana, orquestrador de piano*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COUTINHO, Afrânio, SOUSA, J. Galante de (dir.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2ª ed. rev., ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

FERRAZ, Sílvia. *Livro das Sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2005.

FUBINI, Enrico. (1990) *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana, revisión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

GONZAGA, Duque. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

GUIGUE, Didier. *Debussy versus Schnebel: sobre a emancipação da composição e da análise do séc. XX*. Opus. Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago. 1998. p. 19-47.

HARDING, James. *Massenet*. London: Dent, 1970.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOOVER, Maya. *A Guide to the Latin American Art Song repertoire: an annotated catalog of twentieth-century art songs for voice and piano*. Bloomington. Indiana University Press. 2010.

KIEFER, Bruno. “O Romantismo”. In *O Romantismo na música in GINSBURG* (org). 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1985. pp.209-237.

_____. *A modinha e o Lundu*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

KOSCHO, Kathryn. *An Analysis of three French piano quartets of the 1870s: Camille Saint-Saens Piano Quartet, op. 41, Gabriel Faure Piano Quartet, Op. 15, and Vincent D’Indy Piano Quartet, O. 7*. Thesis Doctoral Musical Arts. University of Oklahoma. Norman, Oklahoma: 2008

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago, 1960.

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MILLER, Richard. *The structure of singing: System and art in vocal technique*. New York: Schirmer Books, 1996.

MILLER, Richard. *Training soprano voices*. New York: Oxford University Press, 2000.

OBER, Mary E.. *Expressive prosody in French solo song: Gabriel Fauré’s mélodies, and their historical antecedents*. Thesis Doctoral Philosophy. University of Pittsburgh. 2012.

OBERHUBER, Andrea. “L’art de chanter... au féminin: de la prise de parole au jeu de références postmodernes”. In: Green, Anne-Marie – Ravet, Hyacinthe (Hg.): *L’accès des femmes à l’expression musicale. Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société..* Paris: L’Harmattan 2005. pp. 121–143

PASLER, Jann. “Deconstructing d’Indy”. In *19th-Century Music*, vol. 30, no. 3, California. University of California: 2007. pp. 230–56.

PIEDADE, Acácio T. C., “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. In *El oído pensante* v.1, n. 1. 2013.
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: 14-03-2015]

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Atelier Editoria l, 2005.

RAVET, Hyacinthe. "Feminin et masculin en musique: dynamiques identitaires et rappots de pouvoir". In: Green, Anne-Marie – Ravet, Hyacinthe (Hg.): *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société*. Paris: L'Harmattan 2005. pp. 225-246

RODRIGUES, R. F. "Som e Sonoridade: as imagens do tempo na escuta musical". In *Per Musi*. Belo Horizonte, n.16, 2007, pp. 80-83

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: JZE, 1994.

SANTOS, José Vianey dos. "Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri". In *Per Musi*. Belo Horizonte, n.13, 2006, p.72-84

SETO, Mark. *Sinfonic Culture in Paris, 1880-1900: the Bande à Franck and Beyond*. PhD Dissertation. Columbia University: 2012.

Anexo A

Poemas das canções de Francisco Braga

A.1 A Canção de Romeu⁴³ - Olavo Bilac (1865 - 1918)

Abre a janela... acorda!
Que eu, só por te acordar,
Vou pulsando a guitarra, corda a corda,
Ao luar!

As estrelas surgiram
Todas: e o limpo véu,
Como lírios alvíssimos, cobriram
Do céu.

De todas a mais bela
Não veio inda, porém:
Falta uma estrela... És tu! Abre a janela,
E vem!

A alva cortina ansiosa
Do leito entreabre; e, ao chão
Saltando, o ouvido presta à harmoniosa
Canção.

Solta os cabelos cheios
De aroma: e seminus,
Surjam formosos, trêmulos, teus seios
À luz.

Repousa o espaço mudo;
Nem uma aragem, vês?
Tudo é silêncio, tudo calma, tudo
Mudez.

Abre a janela, acorda!
Que eu, só por te acordar,
Vou pulsando a guitarra corda a corda,
Ao luar!

Que puro céu! que pura
Noite! nem um rumor..

⁴³ BILAC, Olavo. *Poesias*. P. 93. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

Só a guitarra em minhas mãos murmura:
Amor!..

Não foi o vento brando
Que ouviste soar aqui:
É o choro da guitarra, perguntando
Por ti.

Não foi a ave que ouviste
Chilrando no jardim:
É a guitarra que geme e trila triste
Assim.

Vem, que esta voz secreta
É o canto de Romeu!
Acorda! quem te chama, Julieta,
Sou eu!

Porém... Ó cotovia,
Silêncio! a aurora, em véus
De névoa e rosas, não desdobre o dia
Nos céus...

Adormeça a guitarra,
Corda a corda
Ao luar!

.

A.2 Catita - Ovídio de Mello

É graciosa e travessa,
de lenço rubro à cabeça,
co'a saia tinta de azul
vai cantando pela roça.
Mostrando a perninha grossa,
quando atravessa o paul.

Se avista alguém da cidade,
esconde o rosto a beldade,
co'as faces tintas de rosa
e entre as canas de milho,
buscando choça o trilho
lá vai correndo medrosa.

Da fonte pelo caminho,

se lhe fere algum espinho
 diz num gemido, que dor!
 E a chusma das borboletas,
 encarnadas, brancas, pretas,
 beija-lhe os lábios, que flor!

Se vai à missa n'aldeia,
 meu Deus! Fica a igreja cheia
 dos moços da redondeza.
 Uns dizem: saio de um nicho
 exclamam outros: capricho,
 capricho da natureza!

A sua voz é sonora
 como a da rola que chora
 sozinha na solidão.
 O verso é de pé quebrado
 mas o canto é tão chorado
 que bole no coração.

Nas festas da vizinhança
 Não fica completa a dança
 Sem ter chegado a Catita,
 E todos quando ela assoma,
 Com tua saia de goma
 Exclamam: “_ como é bonita!”

A.3 Desejo⁴⁴ - Gonçalves Dias (1865 - 1918)

Ah! Que eu não morra sem provar, ao menos
 Sequer por um instante, vida nesta
 Amor igual ao meu!
 Dá, senhor deus, que eu sobre a terra
 Encontre um anjo, uma mulher, uma obra tua,
 Que sinta o meu sentir;
 Uma alma que me entenda, irmã da minha,
 Que escute o meu silêncio,
 Que me siga
 Dos ares na amplidão!
 Que em laço estreito, unidas, juntas, presas,
 Deixando a terra e o lodo,
 E aos céus remontem
 Num êxtase de amor!

⁴⁴ DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos*. p.50. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1998.

A.4 Prece - Floriano Brito

Por amor de ti mesma, sê piedosa,
Sê clemente ao meu louco desvario
Com teus beijos, minha Santa, eu me inebrio,
Dá-me, pois, a tua boca perfumosa.

Que te custa, na taça cor de rosa
Dos lábios dar-me o gosto do amavio?
Que te custa deixar o murmúrio
De um sim tornar-me a vida venturosa?

Sê mulher como as outras, sê clemente,
Oh! Rainha da Graça, pois te imploro,
Como se fosses Deus e eu fosse um crente.

E não vens! E chorando é qu'eu te espero!
Quem te pode adorar, como eu te adoro?
Quem te pode querer, como eu te quero?

A.5 Virgens Mortas ⁴⁵ - Olavo Bilac -1918)

Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,
Nova, no velho engaste azul do firmamento:
E a alma da que morreu, de momento em momento,
Na luz da que nasceu palpita e resplandece.

Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento
Do campo, conversais a sós, quando anoitece,
Cuidado! - o que dizeis, como um rumor de prece,
Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...

Namorados, que andais, com a boca transbordando
De beijos, perturbando o campo sossegado
E o casto coração das flores inflamando,

- Piedade! Elas veem tudo entre as moitas escuras...
Piedade! Esse impudor ofende o olhar gelado
Das que viveram sós, das que morreram puras!

⁴⁵ BILAC, Olavo. *Poesias*, p. 108. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.