



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE
CURSO DE MÚSICA

PAULO HENRIQUE FERNANDES COSTA

**Estudo Sistemático do Ciclo Cânticos Serranos Nº2 do
compositor César Guerra-Peixe com poesia de Raul de Leoni**

Uberlândia, Julho de 2017

PAULO HENRIQUE FERNANDES COSTA

**Estudo Sistemático do Ciclo Cânticos Serranos Nº2 do
compositor César Guerra-Peixe com poesia de Raul de Leoni**

Monografia apresentada como requisito para
avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3 do
Curso de Música (Bacharelado em Canto), sob a
orientação do Prof. Dr. Flávio Carvalho.

Uberlândia, Agosto de 2017

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Mesmo reservando a dedicatória para minha família não posso deixar de agradecê-los novamente, e sempre, por tudo que me ensinaram e continuam ensinando, pelo amor. Durante a graduação tive a alegria de encontrar uma infinidade de pessoas as quais sou muito grato e com as quais aprendi a ser um ser humano melhor. Ainda que eu não consiga citar todos os nomes, não posso deixar de mencionar alguns cuja aparição não segue ordem de importância pois seria impossível colocá-los em uma mesma linha:

Mauro Chantal (mais do que professor, um grande amigo que o canto me deu); Lucília Maia (grande amiga e companhia certa para seriado, filmes e pipoca); Rubens e Franciele (o casal jovem mais bem resolvido que conheci); Og (nada como andar quase um quilômetro na chuva com uma sacola pesada e descobrir que o ônibus passava em frente ao conservatório); Maria Aparecida (por ter agido com muita providência para que eu encontrasse um excelente local para morar no semestre do recital); Thiago e Cristiane (pessoas boas a quem devoto afeto e torcida); Juan-Celso-Charles (grandes íncolas com os quais tive a alegria de dividir apartamento nesse momento tão crucial que é o final de um curso de graduação); D. Vilma (que mesmo não me conhecendo pessoalmente foi primordial para que eu encontrasse um ambiente saudável e tranquilo para morar); Róger (apesar do bigode uma boa pessoa); Ana (daquelas amizades que você esquece ser recente); Aninha –D. Cida - Ricardo (que desde sempre acolheram o bicho que adorava ir à multimeios); Evelyn (amiga que tantas vezes apareceu quando meu chão balançava); Patrícia (cujas aulas de alongamento mudaram minha propriocepção e despertaram em mim o interesse pela abordagem psicossomática do corpo), Yaska (por ter aberto vaga em suas aulas de Yoga), ao Comufu, oficina de teatro da UFU (eu sempre quis participar de uma oficina de teatro), Mariana (psicóloga competente), Juraci e Rafael (dê dinheiro mas não dê intimidade), Ivonete (CEPAE em boas mãos), D. Marize (se eu passar mal na faculdade torço pra que seja no turno dela), Coral da UFU (cujo repertório eu não teria tido acesso de outra forma), Micelina - Raul e Amanda (amigos na hora da refeição e na hora de tirar fotos que parecem ter sido de estúdio), Inglês sem Fronteiras (um grande passo na minha fluência), Tagata (o melhor professor de inglês que eu já tive), Paulo Baeta (que abriu vaga pro pessoal que não era da dança), Jussara Fernandino (incentivadora do estudo cênico-musical), Guida (pela grande

consideração com seus bolsistas), Ari (por não deixar os bolsistas na mão), Dirce (pois não professor...), Susi (reserva da sala confirmada), Palominha (como teria sido minha adaptação em bh sem você?), Thiago André (e não é que a Paloma passou um contato gente boa?), MUR BH (marcando GOU sempre), Rute (gentileza, amizade e um copo de medida), coordenação do curso de música (só não assinam o documento por você porque seria ilegal), laboratório de canto (que não digam que não estudei na sala 11), funcionários do restaurante universitário (sim, sou do grupo dos que gostam do bandejão), curso de música da UFU (termino a graduação com a sensação de que fiz o curso que deveria ter feito e no lugar que deveria ter feito); Silvana Gasquez (por me alertar para o despertar da musicalidade); Josani Pimenta (cujo trabalho de doutorado despertou em mim o tema da monografia); Flávia Botelho (cujo trabalho de doutorado tornou meu próprio trabalho mais rico); Poliana Alves (pelo olhar humano e grande consideração) e Flávio Carvalho (pela amizade, orientação e por me ajudar a construir os alicerces do canto).

RESUMO

Esse trabalho trata do estudo sistemático do ciclo Canticos Serranos Nº2, para canto e piano, do compositor César Guerra-Peixe com poesia de Raul de Leoni. A metodologia foi baseada na tese de doutorado “As Canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: Um estudo para a interpretação”, de Josani Keunecke Pimenta (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2015).

Palavras chave: Guerra-Peixe; Serranos; Raul de Leoni; Práticas Interpretativas.

ABSTRACT

This work deals with the systematic study of the cycle *Canticos Serranos N°2*, for voice and piano, by the composer César Guerra-Peixe with poetry by Raul de Leoni. The methodology was based on the doctoral thesis "*As Canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: Um estudo para a interpretação (The Songs of Camargo Guarnieri and Suzanna de Campos: A Study for Interpretation)*", by Josani Keunecke Pimenta (Universidade Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, São Paulo, 2015).

Key words: Guerra-Peixe; Serranos; Raul de Leoni; Vocal Performance.

ABREVIATURA

c.- compasso

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Ritmo do poema "História Antiga"	p.15
Quadro 2- Métrica do poema "História Antiga"	p.16
Quadro 3- Sonoridade do Poema "História Antiga"	p.17
Quadro 4- Forma da peça "História Antiga"	p.20
Quadro 5- Ritmo do poema "Almas desoladoramente frias..."	p.22
Quadro 6- Métrica do poema "Almas desoladoramente frias..."	p.23
Quadro 7- Sonoridade do Poema "Almas desoladoramente frias..."	p.24
Quadro 8- Forma da peça "Almas desoladoramente frias"	p.26
Quadro 9- Ritmo do poema "Confusão"	p.27
Quadro 10- Métrica do poema "Confusão"	p.29
Quadro 11- Sonoridade do Poema "Confusão"	p.30
Quadro 12- Forma da peça "Confusão" p.34.....	p.32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.8
JUSTIFICATIVA	p.8
1. OS AUTORES	
1.1 César Guerra-Peixe: trajetória.....	p.9
1.1.1 César Guerra- Peixe: a fase nacional.....	p.12
1.2 Raul de Leoni.....	p.12
2. ESTUDO DO CICLO CANTICOS SERRANOS Nº2	
2.1 HISTÓRIA ANTIGA	
2.1.1 Aspectos do poema.....	p.13
2.1.1.1 Conteúdo poético.....	p.13
2.1.1.2 Forma do poema original.....	p.14
2.1.2 Aspectos melódicos.....	p.17
2.1.3 Aspectos rítmicos.....	p.18
2.1.4 Aspectos da dinâmica.....	p.19
2.1.5 Considerações sobre a análise.....	p.20
2.1.6 Sugestões interpretativas.....	p.21
2.2 ALMAS DESOLADORAMENTE FRIAS..	
2.2.1 Aspectos do poema.....	p.21
2.2.1.1 Conteúdo poético.....	p.21
2.2.1.1.1 Forma do poema original.....	p.22
2.2.2 Aspectos melódicos.....	p.24
2.2.3 Aspectos rítmicos.....	p.24
2.2.4 Aspectos da dinâmica.....	p.25
2.2.5 Considerações sobre a análise.....	p.25
2.2.6 Sugestões interpretativas.....	p.26
2.3 CONFUSÃO	
2.3.1 Aspectos do poema.....	p.27
2.3.1.1 Conteúdo poético.....	p.27
2.3.1.1.1 Forma do poema original.....	p.27
2.3.2 Aspectos melódicos.....	p.30
2.3.3 Aspectos rítmicos.....	p.31
2.3.4 Aspectos da dinâmica.....	p.32
2.3.5 Considerações sobre a análise.....	p.32
2.3.6 Sugestões interpretativas.....	p.33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.35

INTRODUÇÃO

Esse trabalho trata do estudo do ciclo **Cânticos Serranos nº2**¹ do compositor César Guerra-Peixe com poesia de Raul de Leoni². O ciclo compreende as canções **História Antiga, Almas Desoladoramente Frias... e Confusão**.

A metodologia foi baseada na sistematização de estudo do repertório para canto proposta por Josani Pimenta (2015) em sua tese de doutorado intitulada “As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: um estudo para a interpretação”³.

Nessa metodologia estão inclusos não somente o contexto histórico do poeta e compositor como também o estudo do poema original e sua relação com os aspectos musicais. Com a intenção de conseguir reunir o máximo de informação, de maneira igualitária entre as três peças, serão abordados os seguintes tópicos:

- Forma do poema original (ritmo, métrica, estrofe e sonoridade);
- Aspectos melódicos;
- Aspectos rítmicos;
- Aspectos da dinâmica;
- Considerações sobre a análise
- Sugestões interpretativas.

A escolha e construção desses tópicos teve como base o “Anexo 1- Visão Esquemática da Metodologia para Estudo das Canções” da referida autora.

JUSTIFICATIVA

Peças que envolvem canto exigem grande conhecimento para sua execução fundamentada. Além das questões musicais há também o contexto do qual o poema foi retirado. Se há um texto há também um autor, que quase sempre não é o mesmo que compôs a parte musical. Elas são, portanto, fruto de mais de uma árvore.

Como aluno de canto, sempre senti dificuldade em realizar uma organização efetiva do processo de estudo do repertório de maneira a envolver as tantas variáveis que essa atividade

¹ Cópia manuscrita da partitura pode ser encontrada no setor Multimeios da Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, campus Santa Mônica.

² Obra pode ser encontrada na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, campus Santa Mônica.

³ Para esse trabalho optei por unir os itens Harmonia e Forma, da referida autora, em um único item, de nome Considerações sobre a análise.

implica. Frente a diversos caminhos para percorrer, por vezes privilegiava um em detrimento do outro ou mesmo ignorava alguns parâmetros em minha pesquisa. Dessa forma, essa pesquisa se justifica por mostrar uma maneira para quebrar essa dificuldade e ser uma facilitadora do conhecimento, o que considero o papel da academia.

1. OS AUTORES

Conforme foi apresentado no capítulo anterior, o principal objetivo desse trabalho é realizar um estudo sistemático do ciclo **Cânticos Serranos N°2**, do compositor César Guerra-Peixe (1914-1993) com poesia de Raul de Leoni (1895-1926).

Antes de iniciar o estudo e análise do ciclo, faço breves considerações sobre o contexto no qual compositor e poeta estão inseridos. Entendê-lo é importante pois “(...) a cultura⁵ é como uma lente da qual o homem vê o mundo” (Laraia apud Benedict, 2001, p. 67).

Apresentamos assim, um breve panorama histórico-biográfico com o objetivo de propiciar ao leitor uma compreensão do que esses dois personagens encontraram em suas respectivas realidades e, principalmente, como lidaram com ela.

1.1 CÉSAR GUERRA-PEIXE: TRAJETÓRIA

César Guerra-Peixe foi um homem polivalente: compositor, professor, musicólogo, arranjador e violonista. Originário de Petrópolis, nasceu em 18 de março de 1914 e morreu em 26 de novembro de 1993, no Rio de Janeiro (VETROMILLA, 2014). Conforme afirma Botelho, as primeiras experiências do compositor com música deram-se já em sua casa, através do intermédio de seu pai que, além de ferreiro, era músico popular (BOTELHO, 2013, pg. 38).

Em 1934, o compositor mudou para o Rio de Janeiro. A época, a cidade era a capital federal do país e fervilhava musicalmente. Havia duas importantes instituições de música na cidade, nas quais o compositor estudou, que defendiam e propagavam a estética Nacionalista

⁵ Neste trabalho, entendemos por cultura a definição dada pelo Dicionário de Antropologia Barfield que qualifica o termo como “todo complexo que integra saber, crença, arte, moral, lei, costume e qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo ser humano enquanto membro da sociedade” (BARFIELD, ano, pg. 183).

em acordo com o que preconizava Mário de Andrade⁶ (1893-1945) a partir da SAM⁷ de 1922. Uma era o Instituto Nacional de Música (I.N.M.), onde “convivia o ensino tradicional de música, relacionado às tradições europeias e a nova estética em voga: o nacionalismo” (BOTELHO, 2013, pg. 38). A outra era o Conservatório Brasileiro no qual Guerra-Peixe matriculou-se no curso de composição na classe de Newton Paiva em 1938.

Já em seu primeiro contato com a obra *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, publicado em 1972 (ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972), Guerra-Peixe identificou-se com a proposta da Estética Nacionalista. Sendo Newton Paiva (1894-1966) – professor do Instituto Nacional de Música – um grande propagador dessa estética, exerceu grande influência no compositor. Naquele período, Guerra-Peixe viu no movimento uma maneira de conseguir destacar-se (BOTELHO, 2013, pg. 46).

Entretanto, o movimento já estava estabelecido com seus grandes compositores referência e não havia muita oportunidade para a nova geração. Portanto, as obras de Guerra-Peixe desse período inicial – Início dos anos quarenta do sec. XX - não obtiveram grande projeção. Havia dificuldades tanto para editá-las quanto para divulgá-las. Esse período é referido pelo próprio compositor como “o marasmo em que se afogava a música brasileira” (César-Guerra Peixe apud BOTELHO, p. 54)

Com relação a essa primeira fase, também é importante destacar o trabalho realizado pelo compositor para conseguir manter-se no Rio de Janeiro. Inicialmente, trabalhou como músico nas orquestras das rádios e em um segundo momento como arranjador e orquestrador dessas rádios.

A necessidade da agilidade para a realização das composições, devido a dinâmica de trabalho da mídia, também foi de grande importância para a bagagem do compositor. A infinidade de arranjos que serviam como fundo musical para os programas de rádio despertaram em Guerra-Peixe a sensibilidade para o tratamento timbrístico. Segundo o compositor, trabalhar com o timbre, para ele, era algo espontâneo.

Em 1944, desiludido com a estética Nacionalista, Guerra-Peixe buscou a orientação de H. J. Koellreuter (1915-2005), compositor alemão recém chegado ao Brasil e fundador do grupo Música Viva, divulgador do dodecafonismo no país. Conforme afirma Botelho, Guerra-Peixe passou a desconsiderar sua produção anterior e partiu em busca da “(...) aquisição de

⁶ Intelectual brasileiro que destacou-se, dentre outras áreas, na música e literatura.

⁷ SAM – Semana de Arte Moderna

técnicas mais modernas de composição (...) em direção ao novo na busca por uma linguagem de vanguarda” (BOTELHO, 2013, p. 55).

Guerra-Peixe participou do grupo Música Viva em um momento que o mesmo pregou uma postura mais radical com relação a “nova música” opondo-se claramente a estética nacionalista tanto com relação aos seus ideais composicionais quanto suas ideias políticas.

O grupo Música Viva atuou na publicação de periódicos, manifestos, audições das obras inéditas e parcerias com outros compositores da América Latina. Por isso, ter notoriedade dentro do grupo significou para Guerra-Peixe uma grande projeção, não encontrada dentro da estética nacionalista.

Sobre essa fase do compositor, Botelho afirma que, juntamente com Cláudio Santoro, Guerra-Peixe foi um dos maiores representantes do dodecafonismo no Brasil. O compositor mergulhou nessa estética ora procurando não utilizar de maneira nenhuma os princípios do nacionalismo e ora tentando conciliar nacionalismo com dodecafonismo. Para isso, buscou, por exemplo, criar séries baseadas no folclore.

Entretanto, após inúmeras tentativas, Guerra-Peixe considerou que não estava alcançando êxito nesse propósito, aliar nacionalismo e dodecafonismo, e que sua música havia perdido a comunicabilidade. Sobre o fato do compositor retirar-se do grupo, considero importante levar em consideração dois aspectos. O primeiro foi a influência de Mozart de Araújo, amigo próximo e defensor da estética nacionalista. O segundo a influência do “II Congresso de Compositores e Críticos Musicais” (realizado em Praga em 1948).

No que diz respeito ao Congresso de Praga, Guerra-Peixe teve acesso a um material que sintetizava preceitos desse congresso através da **Fundamentos**⁸, que os próprios integrantes do grupo Música Viva utilizavam para publicar artigos. Essa revista era de viés socialista e portanto a publicação desses preceitos estava ligada não somente à estética musical mas também à sua implicação social. Sobre esse documento, Botelho afirma:

O documento dava diretrizes as quais os compositores engajados na construção de uma linguagem real socialista deveriam seguir, fugindo do cosmopolitismo e inspirando-se na cultura de seu país. As obras deveriam refletir uma cultura nacional específica... Outra diretriz para a causa era o investimento na educação musical para as massas de forma efetiva. (BOTELHO, 2013, p.75)

⁸ Revista editada pelos integrantes do grupo Música Viva, possuiu viés político socialista.

Sendo assim, neste momento de desilusão com o dodecafonismo somado a sugestão de uma arte que refletisse a cultura nacional, o compositor encontrou respaldo no amigo Mozart Araújo para retornar ao ideal do nacionalismo musical. Porém, agora, modificado pelas experiências anteriores junto a outra estética musical e alinhado a um ideal político.

1.1.1 CÉSAR GUERRA-PEIXE- A FASE NACIONAL

O retorno do compositor ao nacionalismo perdurou até sua morte, de 1949 a 1993. Nesse período houve um regresso as ideias preconizadas por Mário de Andrade. Durante essa última fase “seu pensamento estético e sua linguagem passam por transformações constantes” (BOTELHO, 2013, p.81).

Sem desconsiderar a importância dos diversos períodos situados dentro dessa fase do compositor, direcionar-me-ei àquele pertencente ao ciclo escolhido para o presente trabalho. Aos que necessitarem de maiores informações, favor consultar a tese de doutorado da Prof.Dra. Flávia Botelho, cujo caminho para pesquisa está disponível no item “referências bibliográficas”.

O ciclo **Cânticos Serranos nº 2** é de 1976 (NONNO⁹, 2012, p.174). Ele está no período chamado “Síntese Nacional”¹⁰. Esse período, situado dentro da Fase Nacional, vai de 1967 à 1993. Ele é marcado pela “(...) síntese composicional entre elemento folclórico/popular e aspectos composicionais; economia de meios; simplificação técnica” (BOTELHO, 2013, p.83).

A autoria dos poemas do ciclo pertence a Raul de Leoni. Eles foram sugeridos a Guerra-Peixe por Maria da Glória Capanema¹¹ (a quem o ciclo é dedicado). Ela emprestou ao compositor sua antologia poética para que Guerra-Peixe escolhesse quais poesias fariam parte do ciclo. A seguir faço breves considerações sobre a bibliografia de Raul de Leoni e sua obra.

1.2 RAUL DE LEONI

⁹ Prof.Dr. Joaquim Inácio de Nonno, detentor dos direitos autorais da obra de Guerra-Peixe. Há peças do compositor que foram escritas especialmente para ele.

¹⁰ Adoto o quadro “Quadro 2: subdivisão em períodos da fase nacional”, de Flávia Botelho (BOTELHO, 2013, p. 83).

¹¹ Para maiores detalhes, favor consultar o trabalho de Nonno (endereço presente na parte final desse trabalho Referências Bibliográficas).

Seus versos são reflexões ou meditações sobre o mundo. Sua poesia é de pensamento, de ideias, ele “foi poeta” (Dicionário de Literatura Brasileira, Volume II)

Raul de Leoni Ramos (1895-1926)¹². Nasceu em Petrópolis, RJ, e faleceu em Itaipava, RJ. Foi oficial do gabinete do Presidente Nilo Peçanha e Fiscal da Inspetoria de Seguros. Morreu de tuberculose pulmonar.

Enquanto poeta possui obra curta, mas de grande representatividade para sua geração. Seu livro *Luz Mediterrânea* concentra todo seu trabalho poético e foi um dos mais lidos do Brasil. Integrante de uma geração de transição, sua poesia representa a inquietação e insatisfação de sua época.

Quanto a sua colocação estética, Alfredo Bosi¹³ classifica-o como neoparnasiano.

“Há em *Luz Mediterrânea* a mão do artista capaz de versos soberbos de visualização e de ritmo: o dom da expressão nítida, da palavra dúctil, da imagem plasmada sem rugas nem manchas... Por isso, seus versos resistem em meio à geral caducidade da poesia neoparnasiana” (BOSSI, 1994, pg. 237).

Assim como Guerra-Peixe, o nome desse poeta é associado a alguém além de sua época. Do encontro das ideias desses dois homens a frente de seu tempo nasce o ciclo **Cânticos Serranos Nº2**, pertencente a última fase do compositor. A seguir, apresento o desenvolvimento do estudo das peças desse ciclo baseado nos tópicos propostos pela Prof.Dra.Josani Pimenta em sua tese de doutorado (PIMENTA, 2015).

2. ESTUDO SISTEMÁTICO DAS PEÇAS DO CICLO CÂNTICOS SERRANOS Nº2

2.1: História Antiga

2.1.1 Aspectos do poema

2.1.1.1 Conteúdo poético

¹² Dicionário de Literatura Brasileira, Volume II.

¹³ Professor da Universidade Federal de São Paulo, membro da Academia Brasileira de Letras.

O poema **História Antiga**, apesar de ser o primeiro pertencente ao ciclo de Guerra-Peixe, foi o segundo, dos três, escrito por Raul de Leoni. Sua temática refere-se a uma lembrança dolorosa do passado. Nele, o eu-lírico sofre por não saber o motivo do encerramento de uma história amorosa.

Considero marcante o fato do poema não possuir ponto final mas sim reticências. Elas estão presentes não só ao final de muitos versos como também dentro de dois deles (como é percebido no segundo e terceiro verso da primeira quadra). Considero que o autor utilizou esse recurso linguístico tanto para expressar que a história ficou suspensa, sem ponto final, como também para deixar em aberto tudo o que não foi dito e o que foi dito mas não está no poema.

Também há a efemeridade da vida; a situação foi iniciada “(...)um dia, / Ela me olhou indiferentemente,” e, sem uma solução, o problema persistiu com o passar do tempo “E a vida foi andando para a frente...” até tornar-se impossível de ser resolvido “Mas que é tarde demais para dizê-la...”.

Abaixo apresento a estrutura do poema.

2.1.1.2 Forma do poema original

a. Ritmo

Quadro 1- Ritmo do poema "História Antiga"												
Versos	Escanção e Pés Rítmicos											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Células Métricas
1	No	meu	gran	de o	ti	mis	mo	dei	no	cen	(te)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto
2	Eu	nun	ca	sou	be	por	que	foi...	um	di	(a)	
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		jâmbico+jâmbico+peón quarto+jâmbico
3	E	la	me o	lhou	in	di	fe	ren	te	men	(te)	
	-	-	-	/	-	-	-	/	-	/		peón quarto+peón quarto+jâmbico
4	Per	gun	tei-	lhe	por	que	era...	Não	sa	bi	(a)	
	-	-	/	-	-	-	/	-	-	/		anapéstico+peón quarto+anapéstico
5	Des	de en	tão,	trans	for	mou-	se	de	re	pen	(te)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto
6	A	no	ssa in	ti	mi	da	de	co	rren	ti	(a)	
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		jâmbico+peón quarto+peón quarto
7	Em	sau	da	ções	de	sim	ples	cor	te	si	(a)	
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		peón quarto+jâmbico+peón quarto
8	E a	vi	da	foi	an	dan	do	pa	ra a	fren	(te)	
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		jâmbico+peón quarto+peón quarto
9	Nun	ca	mais	nos	fa	la	mos...	vai	dis	tan	(te)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto
10	Mas,	quan	do a	ve	jo, há	sem	pre um	va	go ins	tan	(te)	
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		peón quarto+jâmbico+peón quarto
11	Em	que	seu	mu	do o	lhar	no	meu	re	pou	(sa,)	
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		peón quarto+jâmbico+peón quarto
12	E eu	sin	to,	sem	no en	tan	to	com	preen	dê-	(la,)	
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		jâmbico+peón quarto+ peón quarto
13	Que e	la	ten	ta	di	zer-	me	qual	quer	cou	(sa,)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto
14	Mas	que é	tar	de	de	mais	pa	ra	di	zê-	(la...)	
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+anapéstico+peón quarto

Elaboração própria baseada em PIMENTA (2015)

Nesse poema há um predomínio do ritmo quaternário (peón quarto), sendo que, após, aparecem mais vezes os ritmos ternário e binário, nessa ordem. Apesar do caráter polirítmico do poema como um todo, alguns versos possuem isoritimia. São eles os de número 1-5-9-13-14, 6-8 e os versos 7-10-11.

Vejo essa alternância de ritmos iguais como um passado que, por não ter sido resolvido, é trazido novamente ao presente. Ainda que o eu-lírico diga outra coisa, mude de verso, os pés (ritmos do poema) continuam os mesmos. Há encadeamentos entre os versos 1-2; 2-3; 5-6; 6-7; 10-11; 12-13 e 13-14.

b. Métrica

Quadro 2- Métrica do poema "História Antiga"

Versos	Escansão e Acentos Silábicos											Ictos	Acentuação do Verso
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
1	No	meu	gran	de o	ti	mis	mo	de i	no	cen	(te)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3; 6; 10	6; 10
2	Eu	nun	ca	sou	be	por	que	foi...	um	di	(a)		
	-	/	-	/	-	-	-	/	-	/		2; 4; 8; 10	4; 10
3	E	la	me o	lhou	in	di	fe	ren	te	men	(te)		
	-	-	-	/	-	-	-	/	-	/		4; 8; 10	4; 10
4	Per	gun	tei-	lhe	por	que	era...	Não	sa	bi	(a)		
	-	-	/	-	-	-	/	-	-	/		3; 7; 10	3; 10
5	Des	de en	tão,	trans	for	mou-	se	de	re	pen	(te)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3; 6; 10	6; 10
6	A	no	ssain	ti	mi	da	de	co	rren	ti	(a)		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		2; 6; 10	6; 10
7	Em	sau	da	ções	de	sim	ples	cor	te	si	(a)		
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		2; 6; 10	6; 10
8	E a	vi	da	foi	an	dan	do	pa	ra a	fren	(te)		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		2; 10; 10	6; 10
9	Nun	ca	mais	nos	fa	la	mos...	vai	dis	tan	(te)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3; 6; 10	6; 10
10	Mas,	quan	do a	ve	jo, há	sem	pre um	va	go ins	tan	(te)		
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		4; 6; 10	6; 10
11	Em	que	seu	mu	do o	lhar	no	meu	re	pou	(sa,)		
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		4; 6; 10	6; 10
12	E eu	sin	to,	sem	no en	tan	to	com	preen	dê-	(la,)		
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		2; 6; 10	6; 10
13	Que e	la	ten	ta	di	zer-	me	qual	quer	cou	(sa,)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3; 6; 10	6; 10
14	Mas	que é	tar	de	de	mais	pa	ra	di	zê-	(la...)		
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/		3; 6; 10	6; 10

Elaboração própria baseada em PIMENTA (2015)

O poema é um Decassílabo Heroico. Suas acentuações estão presentes majoritariamente na 6ª e 10ª sílaba métrica.

c. Estrofe

As estrofes do poema estão dispostas na forma de soneto (duas quadras seguidas de duas terças).

d. Sonoridade

Quadro 3- Sonoridade do poema "História Antiga"						
Versos	Rimas	Classificação quanto a(o):				
		Valor	Fonética	Acentuação	Posição na Estrofe	Posição no verso
No meu grande otimismo de inocente,	A					
Eu nunca soube por que foi. um dia,	B					
Ela me olhou indiferentemente,	A	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Perguntei-lhe por que era... Não sabia...	B	rica	imperfeita toante	grave	alternada	externa
Dede então, transformou-se de repente	A					
A nossa intimidade correntia	B					
Em saudações de simples cortesia	B	rica	imperfeita toante	grave	interpolada	externa
E a vida foi andando para a frente...	A	rica	perfeita	grave	interpolada	externa
Nunca mais nos falamos... vai distante...	C					
Mas, quando a vejo, há sempre um vago instante	C	rica	perfeita	grave	emparelhada	externa
Em que seu mudo olhar no meu repousa,	D					
E eu sinto, sem no entanto compreendê-la	E					
Que ela tenta dizer-me qualquer cousa,	D	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Mas que é tarde demais para dizê-la...	E	pobre	perfeita	grave	alternada	externa

Elaboração própria adaptada de PIMENTA (2015)

Com exceção da última rima, todas são ricas. Com relação a fonética há duas rimas imperfeitas toantes e as demais são perfeitas. No que diz respeito a acentuação, todas as rimas são graves (considero isso como um recurso linguístico utilizado para demonstrar o caráter de pensamento interior do eu-lírico). Quanto a posição na estrofe, as rimas são majoritariamente alternadas e com relação a posição no verso, todas são externas.

2.1.2 Aspectos melódicos

A canção possui extensão de dó 3 a mib 4. O texto é silábico e apenas o compasso 13 possui **melisma**¹⁴. A melodia está escrita em conformidade com a prosódia na maior parte da peça. Entretanto, há trechos em que ocorre um deslocamento da sílaba tônica que, apesar de estar situada no tempo forte, é desvalorizada pelo fato da nota mais longa estar na sílaba átona. Isso é verificado nos compassos 5, 8, 11, 16, 19, 40-41. Existem também trechos nos quais o compositor optou por não seguir a escansão do poema e separar as sílabas em notas diferentes. Isso está presente nos compassos 4, 12, 9, 30.

Com relação a linha do canto, já ao início da peça, Guerra-Peixe a utiliza para representar o engano cometido pelo eu-lírico quando esse refere-se a sua inocência. O compositor inicia a canção destacando a nota **lá** e prepara a linha para continuar nessa nota

¹⁴ Todos os termos musicais usados nesse trabalho estão traduzidos para o português. Na obra o compositor utiliza esses termos no correspondente italiano.

quando da aparição da palavra **inocente**. Entretanto, ao invés da nota **lá** há o **sol sustenido** (c.6). Algo semelhante ocorre no c.9; neste, considero a escrita como recurso para destacar a existência da reticências.

No c.12 há um salto de quinta justa representando o caráter interrogativo “Perguntei-lhe **por que era**”. Em seguida, no compasso 13, encontra-se o único **melisma** pertencente a peça. Ele está dentro do texto “**Não sabia**”. Considero o uso do **melisma** dentro do contexto da resposta obtida pelo eu-lírico como um recurso composicional para representar o fato de que a amada sabia sim o motivo do relacionamento ter acabado, mas fugiu ao assunto. Vejo o **melisma** como uma maneira de representar essa fuga.

No c.17 há um **glissando** em “de **repente**” que reforça a maneira como a situação mudou. Como reiteração, para reforçar o **glissando**, há uma **apogiatura** logo antes da emissão da última nota dessa frase. Com relação ao texto, considero o trecho do c.18 ao c.21 como representante de um maior descontrole do eu-lírico (notas mais agudas da peça), como um estado de excitação emocional. Isso fica claro na frase seguinte, c. 22 ao 24, quando o eu-lírico diz que a “vida foi andando para a frente” numa região grave em relação a região anterior, o que interpreto como um estado depressivo que foi seguido de um estado eufórico anterior.

Os maiores saltos dentro da linha do canto são encontrados do c.25 ao 30, quando o eu-lírico diz de que maneira a vida foi andando para frente. Nesse trecho, é esboçado a consequência do que aconteceu anteriormente (a transformação da intimidade do casal em cumprimentos rotineiros).

No que diz respeito a tessitura, a peça permanece na região média para a voz do barítono. Enquanto o cantor encontra-se em sua região média o piano possui mão esquerda no registro grave e mão direita no registro médio. No geral, o piano está sempre mais grave que o canto. Somente no c. 40 as notas do piano encontram-se numa região mais aguda que a linha da voz.

2.1.3 Aspectos rítmicos

Ao início da peça há a designação de andamento **andante** com a indicação do compositor para que seja executada a semínima na pulsação **56 bpm**¹⁵. O tempo inicial não é alterado a não ser pelas indicações de **pouco retardando**, com **retorno ao tempo inicial**, e um **a tempo diminuindo** ao final.

¹⁵ Batimentos por minuto.

O compositor optou por manter a peça, majoritariamente, na fórmula de compasso quaternária. Considero que, para isso, levou em consideração a predominância do rítmico quaternário presente no poema (peón quarto) e também o fato de todos os versos possuírem duas acentuações principais.

Durante a peça há quatro mudanças na fórmula de compasso. Apesar disso, considero que toda ela pode ser vista como quaternária. Em dois momentos é mais fácil perceber esse fato, no c. 6 e c.17. Neles, Guerra-Peixe muda a fórmula de 4/4 para 6/4 mas faz uso de duas semínimas pontuadas, como se fizessem parte de um compasso binário composto. Já no compasso 9, também em 6/4, percebo dois momentos distintos. O primeiro é o uso da mínima pontuada seguida de pausa de semínima e o outro a aparição de quatro semicolcheias (com a indicação de pouco retardando).

Tanto pelo texto, aparecimento da reticências, quanto pela indicação de dinâmica na entrada do canto após as pausas, percebo que esses dois momentos podem ser divididos como o primeiro sendo um quaternário e o segundo também um quaternário; porém, com a colcheia valendo um tempo. Considero que o segundo momento desse compasso (quatro colcheias), executa a função de anacruse para o retorno a 4/4.

Esse **anacruse** obtido através da mudança da fórmula de compasso também está presente no c.33. Neste, o compositor utiliza o mesmo recurso, desta vez para destacar a vírgula. Pode-se observar que, apesar da fórmula de compasso ser 5/4, há também dois momentos distintos. O primeiro no uso das duas semínimas, finalizando a frase anterior, e o segundo no **a tempo**.

Por todo o exposto, defendo que durante toda a peça o compositor utiliza-se da batida quaternária mesmo que em alguns momentos, para efeito de valorização do texto, a fórmula de compasso seja alterada.

2.1.4 Aspectos da dinâmica

No que diz respeito a relação da dinâmica musical com as palavras do poema a serem ressaltadas, Guerra-Peixe escreveu de maneira a ser orgânico para o cantor escolher os pontos de foco dentro das frases da peça. Para isso, ele utilizou a figura rítmica e também a região da escrita. Dessa forma, os **crescendo para o forte** caminham do grave para o agudo, aonde naturalmente a voz soará mais forte, e os **decrecendo** fazem o percurso contrário. Não há

uma diferença do tratamento dinâmico do piano em relação ao canto. Quando isso acontece, c.4 e c.40, é devido ao início de uma nova seção.

2.1.5 Considerações sobre a análise

Quadro 4- Forma da peça "História Antiga"							
A c.1-14			B c.15-25			C c.25.4-42	
introdução	a	b	a'	a''	c	d	d'
c.1-3	c.4-9.3	c.9.4-14	c.15-17	c.18-20.2	20.3-25.3	c.25-4-33.4	c.33.5-42

Elaboração própria com informações de NONNO (2012)

Conforme afirma Nonno, a canção está na tonalidade de Ré menor “apesar de o acompanhamento conter acordes com muitas notas alteradas” (NONNO, 2012, p.178).

A tessitura do piano está escrita numa região grave do instrumento. Isso, somado ao andamento (**andante**), confere um caráter pesado, arrastado ao acompanhamento. Considero essa abordagem como um recurso de escrita para refletir o caráter psicológico do eu-lírico. Junto as características já mencionadas nos outros aspectos da peça (poema, rítmico e melódico), defendo que esse acompanhamento reforça o caráter cíclico do fluxo de pensamento do eu-lírico; alguém que tenta entender o final de uma relação e não consegue descobrir o motivo.

Também é possível observar o acompanhamento refletindo o caráter psicológico do eu-lírico, de maneira explícita, ao c.14. Após ele dizer “perguntei-lhe porque era, não sabia”, o piano executa um acompanhamento diferente dos outros trechos da peça. Pondero que isso reflete a perplexidade do eu-lírico diante da resposta.

Após essa reação psicológica, o c.15 é iniciado de maneira muito semelhante ao início da peça (c.4), porém com algumas alterações. A cadência de resolução (V-I) ocorre quando o texto diz o que aconteceu após o término da relação “E a vida foi andando para a frente” (c.23-24).

Entretanto, esse caráter conclusivo é interrompido na transição para o c.26. A partir desse trecho há um uso maior do grupo de fusas e o acompanhamento possui uma quantidade maior de notas tanto na mão direita quanto na mão esquerda. Esse caráter é interrompido ao c.32. Nesse ponto, o texto diz: “Em que seu mudo olhar no meu repousa”. Pondero que isso

representa a afeição que o eu-lírico ainda sente pela amada. Esse mesmo recurso volta a ser usado ao final da peça, c.38, para expressar a dor sentida pela passagem do tempo nessa situação “mas que é tarde demais para dizê-la”.

Os trechos assinalados acima coincidem com as mudanças de seção da forma da canção, o que vai ao encontro do quadro da forma, apresentado ao início desse item, seguindo as considerações de Nonno (NONNO, 2012, p.174-177).

2.1.6 Sugestões interpretativas

Guerra-Peixe escreveu essa peça de maneira que a execução das dinâmicas sejam naturais para o cantor. Acredito que esse é o motivo de muitos trechos possuírem indicações na parte do piano que não estão na parte vocal.

Há poucos pontos em que o cantor precisa prestar mais atenção na técnica para realizar a dinâmica, pontos em que a mesma vai contra a tendência natural do instrumento. O primeiro é o c.10. Nele, as notas estão escritas, basicamente, na mesma altura. Portanto, para ser possível executar o **mais forte** em todo o compasso é preciso prestar atenção na pressão subglótica que tende a diminuir nesse caso. O outro ponto é o c.37, o cantor deverá usar a técnica para ir contra a tendência natural da voz de atacar essa região no **forte**, caso contrário, não será possível executar o **crescendo**.

Com relação as palavras acentuadas durante a frase, o compositor utilizou uma escrita que diminui as escolhas do cantor. Por exemplo, na passagem do c.8 para o c.9, o **foi** da frase “porque foi...” é acentuando tanto pelas condições rítmicas quanto harmônicas, portanto, não faz sentido musical que o cantor opte por ressaltar a palavra **porque**.

2.2 Almas desoladoramente frias...

2.2.1 Aspectos do poema

2.2.1.1 Conteúdo poético

Apesar desse poema estar situado em segundo lugar, dentre os três do ciclo, ele foi o antepenúltimo escrito por Raul de Leoni, dentre toda sua obra. Percebo que o poeta, já próximo da morte, deixa claro o que realmente considera importante na vida: o amor. Isso fica

evidente no segundo terceto, quando é dito o que tornou essas almas desoladoramente frias. Diz o eu lírico: “Essas sombras que nunca amaram nada, / Essas almas que nunca deram flor...”.

Chamou-me atenção o uso do r para indicar aspereza nos seguintes jogos de palavras: “aridez tristíssima de areia”; “triste aura que as rodeia!”; “Nessa árida rudeza de rochedo”. Percebo, nessas frases, um jogo mais refinado do que nos outros poemas do ciclo.

2.2.1.1.1 Forma do poema original

a. Ritmo

Quadro 5- Ritmo do poema “Almas desoladoramente frias...”														
Versos	Escanção e Pés Rítmicos													
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	Células Métricas
1	Al	mas	de	so	la	do	ra	men	te	fri	(as)			
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/				trocaico+jâmbico+peón quarto+jâmbico
2	Deu	ma a	ri	dez	tris	tí	ssi	ma	de a	rei	(a),			
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/				peón quarto+jâmbico+peón quarto
3	Ne	las	não	vin	gam	e	ssas	su	a	ves	poe	si	(as)	
	/	-	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+jâmbico+anapéstico+anapéstico
4	Que a al	ma	das	cou	sas,	ao	pa	ssar,	se	me	(ia...)			
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/				trocaico+jâmbico+peón quarto+jâmbico
5	De	ses	pe	ra	da	men	te es	té	reis	e	som	bri	(as)	
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/		jâmbico+peón quarto+jâmbico+peón quarto
6	On	de	pa	ssam	(tris	te au	ra	que as	ro	dei	(a)			
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/				anapéstico+anapéstico+peón quarto
7	Dei	xamu	ma a	t	mos	fe	ra a	mar	ga,	chei	(a)			
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/				trocaico+trocaico+jâmbico+jâmbico+jâmbico
8	De	de	sen	can	tos	e	me	lan	co	li	(as...)			
	-	-	-	/	-	-	/	-	-	/				peón quarto+anapéstico+peón quarto
9	Ne	ssa á	ri	da	ru	de	za	de	ro	che	(do,)			
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/				jâmbico+peón quarto+peón quarto
10	Mes	mo	fa	zen	do o	bem,	su	a	mão	é	pe	sa	(da,)	
	/	-	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/		datílico+trocaico+trocaico+jâmbico+anapéstico
11	Su	a	pró	pria	vir	tu	de	me	te	mê	(do...)			
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/				anapéstico+anapéstico+peón quarto
12	Co	mo	são	tris	tes	e	ssas	vi	das	sem	a	mor,		
	-	-	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/		peón quarto+ peón quarto+ peón quarto
13	E	ssas	som	bras	que	nun	ca a	ma	ram	na	(da)			
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/				anapéstico+ anapéstico+ peón quarto
14	E	ssas	al	mas	que	nun	ca	de	ram	flor...				
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/				anapéstico+ anapéstico+ peón quarto

Elaboração própria baseada em PIMENTA (2015)

O poema apresenta um predomínio do ritmo quaternário (peón quarto), seguido pelo ritmo binário (jâmbico e trocaico). O ritmo ternário (anapéstico e datílico) aparece em menor número de vezes.

Assim como o poema anterior do ciclo, também possui alguns grupos isoritmicos. São eles os versos: 1-4 e 6-11-13-14. Os versos isoritmicos fazem alusão aos adjetivos pertencentes as almas desoladoramente frias. O verso de número 12 é composto somente por

células rítmicas peón quarto. Há encadeamentos entres as seguintes estrofes: 1-2; 2-3; 3-4; 5-6; 6-7; 10-11; 12-13 e 13-14.

b. Métrica

Quadro 6- Métrica do poema "Almas desoladoramente frias..."

Versos	Escansão e Acentos Silábicos													Ictos	Acentuação do Verso		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13				
1	Al	mas	de	so	la	do	ra	men	te	fri	(as)						
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/						1; 4; 8; 10	1; 8; 10
2	Deu	maa	ri	dez	tris	tí	ssi	ma	de	a	rei	(a)					
	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/						4; 6; 10	4; 6; 10
3	Ne	las	não	vin	gam	e	ssas	su	a	ves	poe	si	(as)				
	/	-	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/				1; 4; 6; 9; 12	4; 9; 12
4	Que	a	al	ma	das	cou	sas,	ao	pa	ssar,	se	me	(ia...)				
	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/						1; 4; 8; 10	4; 8; 10
5	De	ses	pe	ra	da	men	te	es	té	reis	e	som	bri	(as)			
	-	/	-	-	-	/	-	/	-	-	-	/				2; 6; 8; 12	6; 8; 12
6	On	de	pa	ssam	(tris	te	au	ra	que	as	ro	dei	(al)				
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	-	/					3; 6; 10	3; 6; 10
7	Dei	xamu	maa	t	mos	fe	ra	a	mar	ga,	chei	(a)					
	/	-	/	-	-	/	-	/	-	/						1; 3; 6; 8; 10	6; 8; 10
8	De	de	sen	can	tos	e	me	lan	co	li	(as...)						
	-	-	-	/	-	-	/	-	-	/						4; 7; 10	4; 10
9	Ne	ssa	á	ri	da	ru	de	za	de	ro	che	(do.)					
	-	/	-	-	-	/	-	-	-	-	/					2; 6; 10	2; 6; 10
10	Mes	mo	fa	zen	do	o	bem,	su	a	mão	é	pe	sa	(da.)			
	/	-	-	/	-	/	-	-	/	-	-	/				1; 4; 6; 9; 12	6; 12
11	Su	a	pró	pria	vir	tu	de	me	te	mê	(do...)						
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/						3; 6; 10	3; 6; 10
12	Co	mo	são	tris	tes	e	ssas	vi	das	sem	a	mor,					
	-	-	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/				4; 8; 12	4; 8; 10
13	E	ssas	som	bras	que	nun	ca	a	ma	ram	na	(da)					
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/						3; 6; 10	3; 10
14	E	ssas	al	mas	que	nun	ca	de	ram	flor...							
	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/						3; 6; 10	3; 10

Elaboração própria baseada em PIMENTA (2015)

O poema possui estrofe composta, utiliza versos decassílabos e dodecassílabos (alexandrinos). Sua acentuação ocorre, em sua maioria, nos versos 6 e 10 (decassílabos), e 8 e 10 (dodecassílabos).

c. Estrofe

O poema é composto na forma de soneto (dois quartetos seguidos de dois tercetos).

d. Sonoridade

Quadro 7- Sonoridade do poema "Almas desoladoramente frias..."

Versos	Rimas	Classificação quanto a(o):				
		Valor	Fonética	Acentuação	Posição na Estrofe	Posição no verso
Almas desoladoramente frias	A					
De uma aridez tristíssima de areia,	B					
Nelas não vingam essas suaves poesias	A	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Que a alma das cousas, ao passar, semeia...	B	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Desesperadamente estéreis e sombrias	A					
Onde passam (triste aura que as rodeia!)	B					
Deixam uma atmosfera amarga, cheia	B	rica	perfeita	grave	interpolada	externa
De desencantos e melancolias...	A	rica	perfeita	grave	interpolada	externa
Nessa árida rudeza de rochedo,	C					
Mesmo fazendo o bem, sua mão é pesada,	D					
Sua própria virtude mete medo...	C	pobre	perfeita	grave	alternada	externa
Como são tristes essas vidas sem amor,	E					
Essas sombras que nunca amaram nada,	D	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Essas almas que nunca deram flor...	E	pobre	perfeita	aguda	alternada	externa

Elaboração própria adaptada de PIMENTA (2015)

O poema possui somente duas rimas pobres, com relação ao valor. No que diz respeito a fonética, todas são perfeitas. A exceção de uma, todas as rimas são graves, o que considero um recurso linguístico para acentuar o caráter introspectivo reflexivo do poema. O segundo quarteto possui rimas interpoladas, os demais rimas alternadas. Todas são externas.

2.2.2 Aspectos melódicos

O c.1 ao c.5 apresenta um **recitativo**. A característica presente no recitativo, região vocal próxima a fala, permeia toda a peça. Dessa forma, percebo que tanto as diferentes regiões da linha do canto quanto os saltos intervalares estão a serviço da inflexão da voz falada.

No que diz respeito aos saltos intervalares presentes na voz, o maior intervalo encontrado, sem separação por pausa, é uma quinta justa ascendente, c.11. Caso leve-se em consideração a separação por pausa, o maior intervalo presente na peça é o de oitava justa (final do c.2 e início do c.3).

A peça utiliza a extensão da voz de ré³ a mi⁴. As frases não são longas desde que sejam respeitadas as pausas e vírgulas do poema. Em comparação com a linha vocal, o piano possui uma textura leve.

2.2.3 Aspectos rítmicos

A peça é iniciada com a marcação metronômica da semínima a **72 bpm**. O andamento indicado é o **andante**. Logo ao início da entrada do canto há a expressão **sem rigor mas enérgico**, acentuando o caráter de recitativo deste trecho da peça (c.1 ao c.6). O início da peça após o **recitativo**, c.6, é marcado pelo andamento da semínima a **48 bpm**. Quando da entrada do cantor, o compositor indica a expressão **simples e ligado**.

O poema, apesar de polirítmico, é composto preponderantemente por células quaternárias (peón quarto) e binárias (jâmbico e trocaico). Na peça, o compositor optou por manter a fórmula de compasso quaternária. Há apenas um momento em que a mesma é alterada para 4/6, c.12, e outro em que é alterada para compasso binário, c.15.

Considero que, no primeiro caso, ocorre o mesmo que defendi na peça anterior. O compositor, ainda que adote a fórmula de compasso 6/4, escreve de maneira a ressaltar os quatro primeiros tempos. Com relação ao segundo caso, o único compasso binário da peça, há, ao piano, o apoio rítmico na figura colcheia. Dessa forma, fica evidente quatro notas apoiando a linha do canto, ainda que elas sejam executadas na metade do tempo dos compassos anteriores.

Por isso, defendo nessa peça que a escrita permanece quaternária durante todo momento, ainda que em dois pontos o compositor tenha optado pela mudança da fórmula como recurso estilístico para evidenciar os quatro tempos.

No c.6, início da peça após o recitativo, o piano marca os tempos sendo que do c.7 ao c.9 essa marcação é sempre em semínima e do c.11 ao 13 em colcheia.

No último compasso, c.15, há a nota de maior valor rítmico da peça, semibreve, que é acompanhada de uma fermata. Essas características somadas a indicação de **a tempo** ressaltam a palavra **flor** e também o sinal de reticências.

2.2.4 Aspectos da dinâmica

Nessa peça a dinâmica vem ao encontro das figuras rítmicas com relação as palavras a serem ressaltadas. Não há diferenças entre a dinâmica do canto e do piano. Ao contrário, um complementa o outro. Por exemplo, ao c.12 o piano possui uma **cadência crescente** que instintivamente leva o cantor a executar o **meio forte** que vem logo a seguir.

2.2.5 Considerações sobre a análise

Quadro 8- Forma da peça "Almas desoladoramente frias..."

Introdução	A	Reintrodução	B
c.1-5	c.6-24	c.25-27	c.28-43

Divisão das seções da peça (NONNO, 2012)

A música inicia-se com “(...) um recitativo construído sobre a escala de Sol Mixolídio com pequenas alterações que remetem a Sol Lídio e Sol Eólio” (NONNO, 2012, p.180).

Esse recitativo compreende c.1 (com **anacruse**) ao c.5. O canto permanece sem o acompanhamento do piano na maior parte dos compassos. Conforme também afirma Nonno, “(...) quase toda a melodia é construída sobre grupos de notas repetidas que conferem uma característica de estilizado repente”.

Considero que a maneira como o piano realiza suas pontuações na peça, deixando as notas soarem enquanto o canto executa longos compassos, confere um caráter mais intimista. Avalio que esse recurso cria uma ambientação rarefeita propícia para falar das almas desoladoramente frias.

Conforme diz Nonno, a segunda seção da peça, parte B, é escrita sobre a escala de dó suspenso dórico. O autor também afirma que o acompanhamento é efetuado, nesse momento, em quintas paralelas em movimento contrário. (NONNO, 2012, p.180).

Percebo uma preocupação do compositor em preservar o caráter **falado** da peça ao indicar para o piano a agógica **delicado sem crescer** que deverá ser executada com sonoridade **fraca**. O trecho do c.10.5 ao 15 é o único da peça construído sobre uma tonalidade, o mi menor (NONNO, 2012, p. 181).

2.2.6 Sugestões interpretativas

Dentre todas as peças do ciclo essa é a que mantém mais efetivamente o caráter **falado**. Por isso, considero que deve haver a preocupação do cantor em permitir que a voz soe o mais próximo da fala durante toda a peça.

Além disso, pela própria escrita que lembra o repente, também defendo que deve-se buscar a simplicidade não só na emissão vocal mas também na execução das dinâmicas, como os **marcados**, c.7 e c.8.

A letra do poema e o acompanhamento já dão o caráter soturno, não sendo necessário ao cantor acrescentar recursos timbrísticos para criar esse efeito, o que poderia quebrar o caráter de simplicidade da obra.

2.3 Confusão

2.3.1 Aspectos do Poema

2.3.1.1 Conteúdo poético

Apesar do poema “Confusão” ter sido alocado como o último do ciclo, cronologicamente foi o primeiro dos três escrito por Raul de Leoni. Sua temática diz sobre a pluralidade presente dentro do eu-lírico. Os dois últimos versos da primeira estrofe ilustram o problema: “Tem tantas almas consigo/ Que eu nem sei bem quem sou eu”.

Leoni faz uso do hipertexto para elucidar o problema do eu-lírico. Para isso, recorre a mitologia grega, ao mito de Proteu¹⁶. Esse, aparece em Odisseia como um deus marinho que consegue transformar-se em qualquer coisa, animada ou inanimada. Esse deus utiliza-se desse dom para enganar os viajantes de maneira a não ter que responder às perguntas feitas.

A relação de Proteu com o eu-lírico do poema está na capacidade de abrigar diferentes facetas dentro do mesmo corpo: “Para supremo castigo/ Eu sou meu próprio Proteu”. Essa qualidade traz à personagem do poema grande sofrimento, como também pode ser percebido em “Sinto, num pesar profundo,” e “Tôdas as almas do Mundo, /Lutando dentro de mim”.

2.3.1.1.1 Forma do poema original

a. Ritmo

¹⁶ Proteu in Dicionário Mítico Etimológico, Volume II J-Z; Brandão, J. de S., 1929-1996

Quadro 9- Ritmo do poema "Confusão"									
Escansão e Pés Rítmicos									
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	Células Métricas
1	Al	ma es	tra	nha es	ta	que a	bri	(go,)	
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
2	Es	ta	que o A	ca	so	me	deu,		
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
3	Tem	tan	tas	al	mas	con	si	(go,)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
4	Que eu	nem	sei	bem	quem	sou	eu.		
	/	-	-	/	-	-	/		datílico+trocaico+jâmbico
5	Ja	mais	na	Vi	da	con	si	(go)	
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
6	Ter	de	mim	o	que é	só	meu;		
	-	-	/	-	-	-	/		anapéstico+peón quarto
7	Pa	ra	su	pre	mo	cas	ti	(go,)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
8	Eu	sou	meu	pró	prio	Pro	teu.		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
9	De ins	tan	te a ins	tan	te, a	me o	lhar		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico
10	Sin	to,	num	pe	sar	pro	fun	do,	
	/	-	-	-	/	-	/		datílico+jâmbico+jâmbico
11	A al	ma a	mu	dar...	a	mu	dar...		
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
12	Pa	re	ce	que es	tão,	a	ssim		
	-	/	-	-	/	-	/		jâmbico+anapéstico+jâmbico
13	Tô	das	as	al	mas	do	Mun	(do,)	
	/	-	-	/	-	-	/		trocaico+jâmbico+anapéstico
14	Lu	tan	do	den	tro	de	mim...		
	-	/	-	/	-	-	/		jâmbico+jâmbico+anapéstico

Elaboração própria baseada em PIMENTA (2015)

No poema há uma predominância de células binárias sobre as células ternárias e o peón quarto (quaternário) aparece somente duas vezes. Os encadeamentos ocorrem aos pares durante as duas primeiras estrofes (1-2;3-4;5-6;7-8) e são seguidos um do outro nas duas últimas estrofes (9-10;10-11; 12-13;13-14).

b. Métrica

Quadro 10- Métrica do poema "Confusão"										
Escansão e Acentos Silábicos										
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	Ictos	Acentuação do Verso
1	Al	ma es	tra	nha es	ta	que a	bri	(go,)		
	-	-	/	-	-	-	/		3;7	3;7
2	Es	ta	que o A	ca	so	me	deu,			
	/	-	-	/	-	-	/		1;4;7	4;7
3	Tem	tan	tas	al	mas	con	si	(go,)		
	-	/	-	/	-	-	/		2;4;7	4;7
4	Que eu	nem	sei	bem	quem	sou	eu.			
	/	-	-	/	-	-	/		1;4;7	4;7
5	Ja	mais	na	Vi	da	con	si	(go)		
	-	/	-	/	-	-	/		2;4;7	4;7
6	Ter	de	mim	o	que é	só	meu;			
	-	-	/	-	-	-	/		3;7	3;7
7	Pa	ra	su	pre	mo	cas	ti	(go,)		
	/	-	-	/	-	-	/		1;4;7	4;7
8	Eu	sou	meu	pró	prio	Pro	teu.			
	-	/	-	/	-	-	/		2;4;7	4;7
9	De ins	tan	te a ins	tan	te, a	me o	lhar			
	-	/	-	/	-	-	/		2;4;7	2;4;7
10	Sin	to,	num	pe	sar	pro	fun	do,		
	/	-	-	-	/	-	/		1;5;7	5;7
11	A al	ma a	mu	dar...	a	mu	dar...			
	/	-	-	/	-	-	/		1;4;7	4;7
12	Pa	re	ce	que es	tão,	a	ssim			
	-	/	-	-	/	-	/		2;5;7	5;7
13	Tô	das	as	al	mas	do	Mun	(do,)		
	/	-	-	/	-	-	/		1;4;7	4;7
14	Lu	tan	do	den	tro	de	mim...			
	-	/	-	/	-	-	/		2;4;7	4;7

Elaboração própria baseada em PIMENTA (2015)

O poema é isométrico heptassílabo. Quanto ao movimento rítmico, há uma alternância entre sílaba forte e sílaba fraca. A exceção do verso de número nove, considero que as acentuações dos versos ocorrem sempre em dois pontos.

c. Estrofe

O poema é um soneto italiano. Um par de rimas repete-se em ambas quadras e três rimas aparecem nos tercetos.

d. Sonoridade

Quadro 11- Sonoridade do poema "Confusão"

Versos	Rimas	Classificação quanto a(o):				
		Valor	Fonética	Acentuação	Posição na Estrofe	Posição no verso
Alma estranha esta que abrigo,	A					
Esta que o Acaso me deu,	B					
Tem tantas almas consigo,	A	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Que eu nem sei bem quem sou eu.	B	rica	perfeita	aguda	alternada	externa
Jamais na Vida consigo	A					
Ter de mim o que é só meu,	B					
Para supremo castigo,	A	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Eu sou meu próprio Proteu.	B	rica	imperfeita toante	aguda	alternada	externa
De instante a instante, a me olhar	C					
Sinto, num pesar profundo,	D					
A alma a mudar... a mudar...	C	pobre	perfeita	aguda	alternada	externa
Parece que estão, assim,	E					
Tôdas as almas do Mundo,	D	rica	perfeita	grave	alternada	externa
Lutando dentro de mim...	E	rica	perfeita	aguda	alternada	externa

Elaboração própria adaptada de PIMENTA (2015)

O poema possui uma preponderância de rimas ricas havendo somente uma rima pobre no último verso do primeiro terceto. Com exceção do último verso da segunda quadra, todas as rimas são perfeitas e, em números, há uma rima aguda a mais do que as rimas graves. Todas são alternadas e todas são externas.

2.3.2 Aspectos melódicos

A peça possui extensão de mi³ (si²) a fá⁴. O si² está entre parênteses pois aparece rapidamente em um ataque de **apogiatura** no c.28. A maior parte do texto possui tratamento silábico. O c.6 possui o trecho com maior aparecimento de **melisma**, esse mesmo extrato é apresentado novamente no c.28. Há **melisma** também, em menor quantidade de notas, no c.15 e c.19.

Com relação a prosódia, considero que não existe nenhum momento na peça em que ela é quebrada. O único ponto em que isso poderia acontecer é na passagem do c.21 para o c.22. Nessa parte, a palavra **castigo**, com acento tônico na sílaba **ti** possui o trecho de maior nota (mínima) na sílaba **go**. Porém, isso não quebra a prosódia porque a sílaba **ti** está na região mais aguda e, além disso, possui um **esforzato**.

O desenho melódico do canto inicia-se com um **melisma** enquanto o piano sustenta o acorde. Considero esse agrupamento de notas como um recurso para ilustrar o caráter confuso

do eu-lírico tal como ocorre em diversas obras do repertório operístico do bel canto. Esse trecho retorna sem alterações no c.25 ao c.28.

O desenho melódico do texto forma um espelho, com poucas alterações, levando em consideração as duas quadras do poema. O que diferem são notas auxiliares e um contorno maior no trecho “Para supremo castigo” devido ao uso de uma tessitura mais aguda, em comparação com a anterior.

Apesar da linha do canto iniciar e finalizar com um **glissando** dentro de um intervalo de 11ª, a peça não possui grandes saltos intervalares, sendo o maior deles um intervalo ascendente de quarta justa (c.12 e c.20). A forma como a peça está escrita já favorece a interpretação do cantor uma vez que trechos de palavras fortes (almas, castigo) já possuem um desenho que favorece o brilho vocal, ou seja, a predominância de harmônicos agudos.

As frases não podem ser consideradas muito longas bastando ao cantor respeitar as pausas e usar as vírgulas presentes no poema. No c.22, apesar de não haver no texto a vírgula utilizada por Raul de Leoni no poema original, há a indicação de respiração.

Através da comparação da linha do canto com a linha do piano é possível notar uma peculiaridade nessa peça: quando há muitas notas¹⁷ para serem executadas pelo piano a voz realiza uma melodia mais simples e quando a voz possui muitas notas o piano sustenta um único acorde.

2.3.3 Aspectos rítmicos

A peça é iniciada com o andamento **alegre**. O compositor indica a semínima pontuada de **120 a 132 bpm**. A primeira expressão apresentada na partitura é **aspero**, c.1- introdução do piano. Após o melisma do canto, c.6, a indicação metronômica passa a ser da semínima sendo executada a **120 bpm**.

O poema possui uma preponderância do ritmo jâmbico (binário). Na peça, o compositor usou a fórmula binária composta e quaternária simples. Nos trechos em que há o texto do poema, Guerra-Peixe usou somente o ritmo quaternário simples.

Na introdução, o piano apresenta o caráter de confusão através da execução de semicolcheias, tocadas uma após a outra, com uma grande diferença de região, por exemplo mi1 e do3, esse trecho está em **alegre**.

¹⁷ Relação estabelecida através da quantidade de notas que voz ou piano executam em 1 (um) tempo.

Esse caráter também é ressaltado quando da entrada do canto no c.6, que é inteiro **melismático**. Esse compasso e sua repetição durante a peça são os únicos desse teor em todo o ciclo. Ao final do **melisma** o piano entra com uma figura rítmica que permanecerá inalterada do c.7 ao c.21. Para o piano, Guerra-Peixe faz a indicação **com rigor**.

Considero que as mudanças de ritmo no canto ocorrem de maneira que o compositor escolha as palavras que devem ser ressaltadas. Isso pode ser percebido já ao primeiro verso: “Alma estranha esta que abrigo”. Nesse caso, c.9 e c.10, Guerra-Peixe resalta a palavra *abrigo* pela escrita rítmica. Esse caráter da figura rítmica indicando as palavras que serão ressaltadas permanece durante toda a peça.

Do c.26 ao c.28 há um **retorno para o início**, c.1 ao c.6. Ao invés de utilizar o **retorno** o compositor optou por reescrever esse trecho. Para mim, isso é um recurso gráfico para que seja possível a execução da maneira como o compositor indicou, sem que haja pausa de uma seção para a outra.

2.3.4 Aspectos da dinâmica

Com relação às outras peças do ciclo, essa possui menos indicação de dinâmica para o canto. Isso não quer dizer que as dinâmicas não existem. Assim como nas outras peças, a própria escrita do compositor leva o cantor a realizar as dinâmicas, de forma orgânica. Por isso, assim como na peça anterior, a emissão da voz influencia mais a dinâmica do que o contrário, ou seja, o cantor ter de adaptar a emissão da voz para a realização da dinâmica.

Não há diferenças nas dinâmicas do piano e do canto. Quando elas acontecem, é pelo fato de o piano ou o cantor estarem numa região em que soam mais ou menos e, para equilibrá-los, o compositor indica dinâmicas diferentes. Isso é perceptível no c. 9 e c.17.

2.3.5 Considerações sobre a análise

Quadro 12- Forma da peça "Confusão"				
Introdução c. 1-5	A c. 6-24		Reintrodução c. 25-27	B c. 28-43
-	a (c. 6-16)	b (c. 17-24)	-	-

Gráfico da estrutura formal adaptado das informações presentes em Nonno (NONNO, 2012)

A peça está na tonalidade de Mi menor (NONNO, 2012, p. 183). Ela é iniciada com uma introdução do piano que, por sua escrita, remete ao caráter confuso. Ao c.6, o canto executa sua linha enquanto o piano sustenta o acorde. Essa linha, conforme afirma Nonno, possui uma “sugestão modal, seguida de dois compassos nos quais o piano prepara o texto cantado” (NONNO, 2012, p.183).

Na entrada do texto cantado, c.9, há um contraste das notas mais longas somadas ao uso de **tercinas** na linha do canto em comparação com o ritmo do piano, semicolcheias na mão direita. Nonno refere-se a esse acompanhamento como **desestabilizante**. Considero que o compositor utilizou-se desse recurso para causar estranhamento e apoiar o texto que diz “Alma estranha esta que abrigo”.

Esse acompanhamento segue até o c.21. Durante esse período, o eu-lírico diz sobre essa alma e o que ele passa por possuí-la. No c.22, há uma mudança brusca no acompanhamento, sustentação de um único acorde, que direciona a atenção para a linha do canto. Nesse momento o eu-lírico explica qual é seu supremo castigo: “Eu sou meu próprio Proteu”.

Do c. 25 ao c.28 é apresentada a mesma introdução do início da peça (c.1-6). O c.29 ao c.37 é composto de um recitativo em Dó maior (NONNO, 2012, p. 184). Ao final há uma nova recapitulação da introdução (c.38-42).

Abaixo, apresento o gráfico da estrutura da obra adaptado das informações presentes no trabalho de Nonno (NONNO, 2012).

2.3.6 Sugestões interpretativas

Considero essa a peça mais difícil dentre as três do ciclo. Piano e canto fazem coisas muito diferentes. Entretanto, essa mesma diferença entre piano e canto também é benéfica no sentido de favorecer a interpretação, uma vez que ela por si só já exprime o caráter confuso.

Assim como as demais peças do ciclo, a própria escrita leva o cantor a executar as marcações de dinâmica, cabendo a ele tomar cuidado para não exagerar nessa execução e descaracterizar a peça. No c.28, quando o compositor apresenta novamente o compasso do **vocalize**, pondero que o cantor deve procurar fazer o mais próximo possível da primeira execução. Isso se justifica pela indicação para o piano, nos compassos introdutórios antecedentes a esse trecho, **como no início**. Com relação ao trecho final da peça, c.29 ao c.42,

é prudente realizá-lo o mais próximo possível da fala pois pode ser considerado um **recitativo**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Possuir uma organização é tão importante quanto possuir informação. Os cantores do século XXI possuem uma facilidade maior do que aqueles do século anterior no que tange a disponibilidade de recursos para pesquisa. Porém, isso, por si só, não significa um maior aproveitamento dessas informações.

Vejo, ao final desse trabalho, que consegui atingir meu objetivo: unir os elementos do texto com os elementos musicais de maneira igualitária entre as três obras. Pela primeira vez senti que não estudei mais a peça que me chamou mais atenção em detrimento da que me chamou menos atenção. Percebo que consegui usar melhor as informações disponíveis sobre a obra. Entretanto, considero que o maior benefício foi descobrir um novo meio para alcançar o objetivo que considero ser o papel de todo músico: comunicar.

Optei por não utilizar o termo “conclusões finais” porque o trabalho do estudo do repertório é algo que nunca acaba. Está intrinsecamente ligado a nossa maturidade. A peça já está escrita, a partitura não muda, mas basta que fiquemos algum tempo sem executá-la que, quando voltamos, novas coisas saltam a vista. Não porque mudou a realidade, mas sim porque mudou o olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**: edição comemorativa aos 70 anos da morte do escritor. São Paulo: Projeto Livro Livre, 2016. 41 p. Disponível em: <[http://web.archive.org/web/20161202134922/http://projetolivrolivre.com/Ensaio_sobre_a_Musica_Brasileira - Mario de Andrade - Iba Mendes.pdf](http://web.archive.org/web/20161202134922/http://projetolivrolivre.com/Ensaio_sobre_a_Musica_Brasileira_-_Mario_de_Andrade_-_Iba_Mendes.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2017.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 6. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 34. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo nacional**: reflexos na obra para piano. 2013. 336 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-23082013-143119/pt-br.php>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

BRANDÃO, Junito de Souza (Org.). **Dicionário Mítico-Etimológico**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CAMELO, Paulo. **O Ritmo, a Métrica, o Pé**. 2006. Disponível em: <<http://www.camelo.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=43631>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013. 762 p.

CLASSIFICAÇÃO de Rimas. 2017. Disponível em: <<https://www.normaculta.com.br/classificacao-de-rimas/>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

ESCRITOR e Musicólogo Brasileiro: Mário de Andrade. Mário de Andrade. 2017. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/mario-de-andrade.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

GUERRA- PEIXE, César **Canticos Serranos n. 2**. Versos de Raul de Leoni. Manuscrito. Rio de Janeiro, 1976. 1 partitura (11p). Canto e Piano.

GUIMARÃES, Ruth (Org.). **Dicionário da Mitologia Grega**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

LARAIA, Roque de Barros. A cultura condiciona a visão de mundo do homem. In: LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Segunda Parte- como opera a cultura. Cap. 1. p. 67-74

LEONI, Raul de. **Luz Mediterrânea**. São Paulo: Martins, 1952. 123 p.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**: 4ª edição REVISTA e AMPLIADA. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996. 420 p.

NONNO, Joaquim Inácio de. **De Petrópolis a Pasárgada- O Cancioneiro de Guerra-Peixe**: Contextualização, processo criativo e análise. 2012. 273 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campinas, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127816>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Org.). **Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

PIMENTA, Josani Keunecke. **As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos**: um estudo para a interpretação. 2015. 381 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127816>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

SPALDING, Tassilo Orpheu (Org.). **Dicionário da Mitologia Greco-Latina**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.