

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

https://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=114

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by UFMG - Escola de Música. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



As canções de câmara de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos históricos e características composicionais

Angelo José Fernandes
UNICAMP – angelojf@unicamp.br

Resumo: O presente artigo é um resumo da palestra de mesmo título, apresentada no VI Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG. Este trabalho é fruto de uma ampla investigação que vem sendo realizada pelo grupo de pesquisa **Canto: arte, técnica e pedagogia** do Instituto de Artes da UNICAMP sobre a obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, por meio de um projeto que, sob nossa liderança, tem como objetivos a edição crítica das partituras, a análise musical e sua performance. Dividido em duas partes, o texto apresenta brevemente características gerais do estilo composicional do maestro com foco no conjunto de suas 19 canções para canto e piano e, na sequência, expõe aspectos de cada uma das peças já editadas e estudadas pelo grupo de pesquisa.

Palavras-chave: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Canção de câmara brasileira. Ecletismo composicional. Práticas interpretativas;

Abstract: This paper is a summary of the lecture of the same title, presented at the VI Seminar of Brazilian Song at the UFMG School of Music. This work is fruit of an extensive investigation that has been carried out by the research group **Singing: art, technique and pedagogy** of the Arts Institute of UNICAMP on the vocal works of Carlos Alberto Pinto Fonseca, through a project that aims at the critical edition of the scores, the musical analysis and its performance. Divided into two parts, the text briefly presents general characteristics of the composer's style with a focus on the set of his 19 songs for voice and piano and, next, exposes aspects of each of the pieces already edited and studied by the research group.

Keywords: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Brazilian art song. Compositional Eclecticism. Performance Practices.

1. Carlos Alberto Pinto Fonseca, o ecletismo composicional e seu conjunto de canções de câmara

Responsável pela criação de mais de 200 obras, Carlos Alberto Pinto Fonseca¹ (1933-2006), ocupa lugar de destaque no âmbito da composição brasileira destinada a coros, especialmente as peças inspiradas pela cultura afro-brasileira. Apesar da proeminência de seu repertório coral que representa praticamente 3/4 do número de obras mencionado, o compositor também escreveu para outras formações dentre as quais destacamos o conjunto de suas 19 canções de câmara para canto e piano. Embora representem menos de 10% de toda a obra do maestro, essas canções são um exemplo considerável do que o próprio CAPF chamava de ecletismo composicional em sua produção.

Embora considerado nacionalista pela maneira significativa com que tratou os textos e ritmos provenientes do Candomblé e da Umbanda, além de diversos temas do folclore brasileiro, CAPF foi, ao mesmo tempo e por toda sua vida, um compositor que, além



de escrever música nacionalista, compôs música de características românticas, impressionistas e de vanguarda, fazendo uso de recursos musicais e poéticos próprios dessas diferentes linguagens. Matheus (2010: 51) explica que o ecletismo de CAPF se faz notar pela utilização dos idiomas tonal, atonal e modal e, ainda, pelo emprego de técnicas composicionais como o dodecafonismo e o contraponto. Segundo a autora

As diferentes técnicas e estéticas coexistiam dentro de um mesmo período de tempo. Assim, em um mesmo ano, Carlos Alberto Pinto Fonseca compunha peças completamente diferentes. [...] Presente em toda sua trajetória composicional desde as primeiras obras, esse ecletismo tem um caráter peculiar por não acontecer em fases cíclicas de negação e valorização de determinada estética. [...] Pode ser admitida a possibilidade de, ao longo dos anos, o compositor ter mudado sua percepção sobre o seu ecletismo, mas o mesmo continuou sendo um traço estético até o final de sua vida. Em 2006, no ano de seu falecimento, Carlos Alberto Pinto Fonseca nos disse de forma enfática, que ele era um compositor eclético e não nacionalista (MATHEUS, 2010: 51-53).

A utilização das diferentes técnicas e estéticas mencionadas por Matheus (2010) pode ser observada em toda a obra de CAPF, incluindo o conjunto das canções de câmara. Segundo Fernandes et al. (2020: 4), há desde canções simples com caráter seresteiro ou de acalanto típicas do Nacionalismo, até canções atonais que utilizam técnicas estendidas, passando por outras impressionistas, com sofisticada elaboração harmônica e uma escrita pianística mais complexa. Os autores ainda mencionam as canções inspiradas pela cultura afro-brasileira que apresentam uma escrita rítmica que, de forma estilizada, procura reproduzir a sonoridade dos instrumentos de percussão utilizados nos cultos afros.

Segundo os autores, embora não se tenha a data de composição de sete das canções, as demais foram compostas em quatro momentos principais da vida do compositor: 1952-1955 (cinco canções), 1977 (três canções), 1987-1988 (três canções) e 1999 (a última delas). Não se trata, portanto, de uma produção regular, contudo, pelo menos nos três primeiros períodos mencionados, essa produção apresenta certas tendências, motivações ou inspirações específicas.

A motivação que levou CAPF a compor suas três primeiras canções foi, segundo Fernandes et al. (2020: 8), seu desejo em homenagear cantoras que ocupavam lugar de destaque no cenário musical de Belo Horizonte no início dos anos de 1950. Em 1952, CAPF dedicou suas duas primeiras canções a Maria Lúcia Godoy² (1924): *Escuta*, *Moreno* e *Berceuse*. Para Fernandes et al. é importante salientar que naquele ano, essa cantora já era reconhecida em Belo Horizonte e CAPF “era um jovem compositor de 19 anos de idade em busca de inspirações para suas composições”. A composição de sua terceira canção, *Canção*

da *Retirante*, de 1953, reforça a suposição dos autores, uma vez que fora dedicada a outra importante cantora à época, o soprano Lia Salgado³ (1914-1980). Por fim, embora não possamos afirmar, acreditamos que por suas características musicais, pela similaridade da caligrafia musical do compositor neste período, e pelo fato de ter sido dedicada a uma terceira cantora que começava a se destacar em Belo Horizonte na década de 1950, o soprano Rita Paixão⁴ (1930-1988), *Água do Coração* foi, possivelmente, composta neste período.

A relação entre mãe e filho parece ter sido uma temática poética que inspirou CAPF na composição de três canções dentre as compostas neste período que inclui os primeiros anos da década de 1950. *Berceuse*, *Canção da Retirante* e *Volta* (1954) tratam, cada uma a sua maneira, dessa relação: a primeira, com texto do próprio compositor, é uma canção de ninar; a segunda, também com texto de autoria de CAPF, aborda uma situação dramática de uma mãe nordestina que tenta fazer dormir seu filho que tem fome, caracterizando-se também como uma *berceuse*; a terceira, com texto de Rabindranath Tagore (1861-1941), tem como eu-lírico uma mãe que perdeu seu filho precocemente e pede a ele que volte para vê-la.

Escuta Moreno, *Berceuse* e *Canção da Retirante* são canções que apresentam características românticas e nacionalistas. *Volta*, por sua vez, apesar de manter a temática poética das duas anteriores, mostra um compositor com domínio da escrita impressionista, apresentando materiais melódico-harmônicos, texturais e expressivos que remetem à sua sonoridade, além de uma escrita pianística que dialoga constantemente com a linha do canto, por meio de elementos musicais que se relacionam com o texto. Composta um ano depois e fechando esse primeiro momento de composição de canções de câmara na produção de CAPF, *Poema do Gitanjali n° 84*, junta-se a *Volta* no tocante à linguagem impressionista: utilização de textos simbolistas de Rabindranath Tagore e de materiais melódico-harmônicos próprios do estilo, tanto na escrita vocal, quanto na pianística.

Se no primeiro momento de composição de canções (1952-1955), CAPF apresentou como inspirações seu desejo de homenagear cantoras de destaque em Belo Horizonte à época, a temática poética que trata da relação mãe-filho e, por fim, características da composição impressionista, seu segundo período dedicado a criação de canções, o ano de 1977, nos mostra outras inspirações. Nesse ano, CAPF compôs três canções, sendo duas delas – *Ogum de Nagô* e *Oxalá* – peças de características ritualísticas cujos textos foram retirados do livro *400 Pontos Riscados e Cantados na Umbanda e Candomblé*. Ambas foram escritas para voz masculina, a primeira para tenor, estreada pelo cantor Marcos Tadeu de Miranda Gomes⁵ (1948) e a segunda para baixo, dedicada ao barítono Francisco Campos Neto⁶ (1947),



classificado como baixo à época. Importante ressaltar que, embora a temática que remete aos cultos dos terreiros esteja presente na obra coral de CAPF de forma mais constante, no tocante às canções de câmara, essas são as únicas. Nem por isso são menos importantes. *Ogum de Nagô* é certamente a canção mais executada de todo o conjunto de canções de câmara do maestro.

Nos anos de 1987 e 1988, uma década mais tarde, CAPF compôs outras três canções de câmara – *Ave Maria*, *As Sem-razões do amor*, com texto de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e *O Tempo perdido* com poema de Rabindranath Tagore. Embora não haja nenhuma conexão musical ou poética entre elas, as três foram dedicadas à mesma cantora, Katya Kazzaz (1969)⁷ que, à época, integrava o naipe de sopranos do *Ars Nova* – Coral da UFMG, regido por CAPF.

Segundo Fernandes *et al.* (2020: 10), a *Ave Maria* de 1999 foi inicialmente composta para um coro infantil regido pelo maestro chamado Pequenos Cantores da Serra da CEPEP⁸. Esse coro teria motivado a composição de várias peças para coro infantil, contudo, no caso específico desta *Ave Maria*, no próprio manuscrito, CAPF riscou a dedicatória ao coro e a indicação de que se tratava de uma obra para coro infantil e a designou para soprano ou tenor.

Dentre as canções que não possuem registro do ano de composição, já abordamos *Água do Coração* que supomos pertencer àquele primeiro grupo de canções compostas nos primeiros anos da década de 1950. No que diz respeito às cinco canções sobre poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos (1922-1991) – *Fumaça*, *Desespero em luz*, *Ao Espelho*, *O Moinho* e *Meu nome*, Fernandes *et al.* (2020, p.10) afirmam que “trata-se de cinco peças muito curtas, compostas para serem executadas sequencialmente e que apresentam uma linguagem experimental com a presença de politonalismo, utilização de clusters e, também técnicas estendidas, ainda que de forma modesta”. Os autores sugerem que tais obras fazem parte de um período de composição, no princípio da década de 1970, quando CAPF compôs outras obras de câmara com voz utilizando textos chineses traduzidos:

É curioso o fato de que não há um manuscrito concluído dessas canções, mas apenas rascunhos em um bloco no qual se encontram outros rascunhos de obras compostas para barítono, flauta e piano, coincidentemente, com textos de poemas chineses traduzidos também por Paulo Mendes Campos: *Nuvens de cisnes brancos* (1970), *Gelado e Mudo Amor*. Embora não possamos afirmar, acreditamos em que todas essas peças são de um mesmo período, provavelmente o princípio da década de 1970, quando CAPF trabalhou com vários poemas com a temática oriental. Do ano de 1970, por fim, há ainda um quarteto para flauta, clarinete, contralto e piano, sob poema de Li Tai Po, traduzido por CAPF: *Adeus às margens de um rio*. O trio



Nuvens de Cisnes Brancos e o quarteto Adeus às margens de um rio, ambas de 1970, são tipicamente impressionistas. Nos outros dois trios, o compositor utilizou a técnica do dodecafonismo (FERNANDES et al., 2020: 10).

Encerrando esta primeira parte, informamos que não tivemos acesso à partitura da canção *What if I speed* com texto de Robert Jones e apresentamos, a seguir, um Quadro com todas as canções de câmara para canto e piano de CAPF.

Ano	Título da canção	Autor ou origem do texto	Dedicatória	Classificação vocal	Linguagem estilística
1952	<i>Escuta, moreno</i>	CAPF	Maria Lúcia Godoy	<i>Mezzosoprano</i>	Romântica
1952	<i>Berceuse</i>	CAPF	Maria Lúcia Godoy	<i>Mezzosoprano</i>	Romântica
1953	<i>Canção da Retirante</i>	CAPF	Lia Salgado	Soprano	Nacionalista/Romântica
s.d.	<i>Água do coração</i>	Carmen de Mello	Rita Paixão	Soprano	Romântica
1954	<i>Volta</i>	Rabindranath Tagore	Carmen Pinto Fonseca	<i>Mezzosoprano</i>	Impressionista
1955	<i>Poema do Gitanjali nº 84</i>	Rabindranath Tagore	Sem dedicatória	Soprano ou Tenor	Impressionista
s.d.	<i>Fumaça</i>	Poema chinês	Sem dedicatória	Barítono	Vanguarda/Atonal
s.d.	<i>Desespero em luz</i>	Poema chinês	Sem dedicatória	Barítono	Vanguarda/Atonal
s.d.	<i>Ao Espelho</i>	Poema chinês	Sem dedicatória	Barítono	Vanguarda/Atonal
s.d.	<i>O Moinho</i>	Poema chinês	Sem dedicatória	Barítono	Vanguarda/Atonal
s.d.	<i>Meu nome</i>	Poema chinês	Sem dedicatória	Barítono	Vanguarda/Atonal
1977	<i>A Estrela</i>	Manuel Bandeira	Sem dedicatória	Soprano ou Tenor	Romântica/Impressionista
1977	<i>Ogum de Nagô</i>	Umbanda	Marcos Thadeu	Tenor	Nacionalista
1977	<i>Oxalá</i>	Umbanda	Francisco Campos Neto	Baixo	Nacionalista
1987	<i>Ave Maria</i>	Oração católica	Katya Kazzaz	Soprano	Romântico
1988	<i>As Sem-razões do amor</i>	Carlos Drummond de Andrade	Katya Kazzaz	Soprano ou Tenor	Nacionalista
1988	<i>O Tempo perdido</i>	Rabindranath Tagore	Katya Kazzaz	Soprano	Impressionista
1999	<i>Ave Maria</i>	Oração católica	Sem dedicatória	Soprano ou Tenor	Romântico
s.d.	<i>What if I speed</i>	Robert Jones	Sem dedicatória	<i>Mezzosoprano</i> ou Barítono	Não tivemos acesso

Quadro 1: Relação das canções de câmara de CAPF. Fonte: elaborado por este autor.

2. Breve considerações sobre as canções de CAPF para canto e piano

2.1. *Escuta, Moreno* (1952)

A primeira canção escrita por CAPF para voz e piano, *Escuta, Moreno*, foi composta em 1952, com texto de autoria do próprio compositor, dedicada a Maria Lúcia Godoy.

O poema é formado por quatro estrofes compostas de quatro versos heptassílabos. A primeira se comporta como um refrão que retorna após cada uma das outras. As rimas são sempre alternadas: ABAB na primeira estrofe; BABA, na segunda; CDCD na terceira; e EFEF na quarta. Considerando a estrutura poética aplicada à música, a canção está organizada na forma Rondó (ABACADA), logo após uma pequena introdução de quatro compassos.

Escuta Moreno é uma melodia acompanhada. Contudo, cada uma de suas seções apresenta características musicais diversas no tocante às fórmulas de compasso, tonalidades e, principalmente, à escrita pianística. O Quadro a seguir apresenta uma síntese desta diversidade:

Seção	Texto	Compasso	Armadura de clave	Textura e Escrita pianística
Intr.	Interjeição “Ah”	3/4	Ré M	Melodia na linha vocal acompanhada pelo piano cuja escrita é tipicamente de uma valsa.
A	Estrofe 1 (refrão)	2/4	Ré M	Melodia na linha vocal acompanhada por textura cordal na parte do piano que, por vezes, dobra a melodia na voz mais aguda dos acordes.
B	Estrofe 2	2/4	Lá M	Melodia na linha vocal, acompanhada por arpejos rápidos, organizados em grupos de oito fusas que passam pelas duas mãos imitando a sonoridade de uma harpa.
C	Estrofe 3	6/8	Lá M	Melodia na linha vocal, acompanhada por acordes mais estáticos. Em alguns poucos momentos, os acordes apresentam em sua voz mais aguda um dobramento da melodia.
D	Estrofe 4	2/4	Ré M	Melodia na linha vocal, acompanhada por acordes organizados de forma estática em semínimas a cada tempo dos compassos.

Quadro 2: *Escuta Moreno* – diversidade de elementos musicais entre as seções. Fonte: elaborado por este autor.

As características descritas nos permitem afirmar que o acompanhamento é predominantemente cordal. A harmonia, embora tonal, faz uso de muitos cromatismos e dissonâncias. Esses cromatismos, também presentes na linha vocal, juntamente com os vários saltos intervalares melódicos, tornam sua execução tecnicamente desafiadora ao cantor.

2.2. *Berceuse* (1952)

Berceuse, segunda canção composta pelo jovem CAPF, também é uma criação de 1952 e, igualmente dedicada à cantora Maria Lúcia Godoy. Esta é uma das poucas canções em que o compositor determina a classificação vocal para a qual ela se destina, no caso *mezzosoprano*. Ao abordar as classificações vocais adequadas às canções de câmara de CAPF, Fernandes et al. (2020) esclarecem que:

Aparentemente criadas para vozes agudas em função da extensão vocal exigida, *Escuta Moreno* (1952), *Berceuse* (1952) e *Volta* (1954) possuem uma tessitura mais grave que a de um soprano. Além disso, apresentam certas peculiaridades que nos permitem acreditar que são mais adequadas à voz de *mezzosoprano*. *Berceuse* é a única entre todas que apresenta a indicação para qual tipo de voz foi composta, no caso *mezzo-soprano*, tendo sido escrita em 1952 e dedicada à cantora Maria Lúcia Godoy (1924), importante soprano brasileira que, naquela época, era classificada como *mezzo-soprano* e realizava repertórios para esta classificação vocal. Também dedicada a essa cantora, *Escuta Moreno* foi composta no mesmo ano, mas “anterior a *Berceuse*”, indicação colocada por CAPF no fim da partitura. A indicação e a dedicatória à mesma cantora fazem-nos acreditar em uma espécie de “parentesco” entre as duas canções, além do fato de que ambas foram escritas para a voz de *mezzo-soprano* (FERNANDES et al., 2020:7).

O “parentesco” mencionado nos parece significativo principalmente no tocante à classificação vocal adequada para a execução dessas canções. Ainda é importante citar que, da mesma forma que em *Escuta Moreno*, o texto de *Berceuse* é de autoria do compositor. Contudo, há uma significativa diferença em seus contextos poéticos, assim como em todo o conteúdo musical, incluindo forma, material melódico-harmônico e a escrita pianística.

O texto, uma canção de ninar por meio da qual uma mãe (eu-lírico) embala o sono do filho, é um pequeno poema de uma única estrofe de quatro versos irregulares, apresentado na primeira seção da canção (A) e em sua repetição (A'). Entre A e A', há uma seção B na qual a linha vocal apresenta um vocalise que remete ao ato de ninar. Assim, a canção apresenta uma estrutura ternária ABA'.

Berceuse é uma melodia acompanhada em que a linha vocal apresenta o conteúdo melódico acompanhado pela parte do piano cuja escrita é baseada em dois motivos de acompanhamento (um na seção A e outro na seção B) e em uma harmonia de características tipicamente românticas, incluindo a relação mediântica. As seções A e A' foram construídas na tonalidade de Ré bemol maior, em compasso ternário simples. A melodia é singela e *dolce*, acompanhada por um motivo de acompanhamento regular e estável que cria uma atmosfera adequada ao ato de ninar. Na seção B, há uma modulação para a tonalidade da medianta Fá maior, e o compasso passa de ternário para binário. A melodia vocal realiza um vocalize,

conforme mencionado, acompanhado por um novo motivo de acompanhamento, baseado em acordes arpejados em sextinas. A Figura 1, logo abaixo, ilustra a transição da seção A para a seção B, demonstrando algumas das características descritas:



Figura 1: trecho de *Berceuse*, c.19-22, com transição da seção A para a seção B.
Fonte: partitura editorada por este autor.

Composta para a voz de *mezzosoprano*, *Berceuse* exige a extensão vocal de Dó3 a Fá4. Aparentemente de simples execução musical, a canção apresenta um desafio técnico-interpretativo que diz respeito a *dolcezza* necessária para sua performance.

2.3. Canção da Retirante (1953)

Composta em 8 de março de 1953, sobre um poema de autoria do próprio compositor, *Canção da Retirante* foi dedicada a D. Lia Salgado e versa sobre o sofrimento dos retirantes nordestinos, apontando aspectos de suas vidas como a miséria e o sentimento de uma vida melhor. “Mais especificamente, o texto que narra uma canção de ninar, trata da relação de uma mãe e seu filho, descrevendo a cena em que o embala” (MAGRINI, 2017: 32). Segundo a autora, na tentativa de consolar seu filho que tem medo e fome, a mãe expressa esperança e otimismo em sua fala e, por meio dessa atitude, procura consolar a si mesma. No texto poético, CAPF ainda revela a simplicidade e a linguagem inculta do eu-lírico (a mãe), utilizando o sujeito “nós” com o verbo conjugado na terceira pessoa do singular (“nós vai”).

O poema é formado por quatro estrofes, sendo a quarta um retorno à primeira. As quatro estrofes apresentam quatro versos irregulares cada, entretanto, com predominância do verso hexassílabo: na primeira e última estrofes, os versos possuem respectivamente oito, oito, seis e seis sílabas; na segunda e terceira estrofes, três versos de seis sílabas e o quarto de sete. As rimas acontecem somente no segundo e quarto versos de cada estrofe: “cedo” e “medo” na primeira e quarta estrofes; “fome” e “consome” na segunda; e “azul” e “sul” na terceira.

Do ponto de vista da estrutura musical, *Canção da Retirante* é uma melodia acompanhada, em compasso ternário, organizada na forma ABA. O primeiro verso do poema corresponde à seção A. O segundo e terceiro versos correspondem à seção B. Além da organização do texto na estrutura musical, as seções são estabelecidas por uma mudança de tonalidade significativa. A seção A foi composta sobre o centro tonal de Lá, alternando o material escalar entre os modos eólio e dórico. Por sua vez, a seção B apresenta a tonalidade de Ré bemol maior. Assim como em *Berceuse*, a escolha do material escalar das seções se baseia em uma relação de mediantes, se considerarmos Ré bemol como enarmônico de Dó sustenido. Trata-se de um procedimento típico do Romantismo.

A temática da canção e a utilização de uma escrita modal que evita a sensível de Lá – a nota Sol# – por meio da escolha de dois modos aos quais essa nota não pertence, de certa forma, caracterizam *Canção da Retirante* como uma canção nacionalista. Contudo, ao mesmo tempo, a canção apresenta características do Romantismo, como a forma dramática com que o texto é tratado e utilização da relação de mediantes mencionada. Desta forma, consideramos essa canção como nacionalista e romântica ao mesmo tempo.

Segundo Magrini (2017: 38), o contraste de tonalidade entre as seções tem relação com o texto. A autora explica que nos textos da seção B, a mãe (eu-lírico) se demonstra mais esperançosa de que tudo poderá dar certo. O retorno à seção A, contudo, sugere que esse “amanhã” pode nunca chegar e, desta forma, volta a expressar o sentimento inicial de sofrimento pelo filho que chora e sente fome.

Adequada à voz de soprano lírico, a linha vocal da *Canção da Retirante* apresenta desafios técnico-interpretativos às executantes como a indicação de pianíssimo em notas agudas e a própria inteligibilidade do texto, uma vez que a melodia, além de escrita em uma região aguda, é silábica e sugere certa suavidade ao cantar.

2.4. *Volta* (1954)

A canção *Volta* é a primeira das canções impressionistas de CAPF. Composta em 1954, foi dedicada a Carmen Pinto Fonseca (s.d.), mãe do compositor, tendo sido estreada pelo *mezzosoprano* Vanya Soares (1946). Esta é a terceira canção cujo texto trata a relação mãe-filho, narrando a morte precoce de um filho e o sofrimento de sua mãe que clama para vê-lo.

Assim como nas demais canções impressionistas de CAPF, o texto de *Volta* é um poema simbolista do indiano Rabindranath Tagore traduzido por Plácido Barbosa (1871-

1938). O poema possui três estrofes que retratam dois momentos dramáticos cada uma. O primeiro momento é uma narração e o segundo uma invocação. Na primeira estrofe, a mãe descreve a noite escura em que “ele se foi embora” e, na sequência, o chama para voltar enquanto “o mundo está dormindo”. Na segunda estrofe, ela descreve a “primavera juvenil” em que ele se foi embora e, prosseguindo, o invoca mais uma vez, dizendo que “as crianças colhem e jogam flores nos seus folguedos inocentes”. Por fim, na terceira estrofe, de maneira saudosa, a mãe menciona as crianças que “costumavam brincar [e] estão ainda brincando”. Ela lamenta o fato de a vida ser tão “descuidada” e, pela terceira vez o chama, expressando seu amor.

A estrutura do texto em três estrofes divididas em dois momentos poéticos cada se reflete em uma clara organização da canção em três seções (A, A' e A'') que, por sua vez, são divididas em dois períodos. A cada seção, o primeiro período corresponde aos momentos de narração e o segundo à invocação. Tal organização se apresenta regular, apesar da irregularidade dos versos poéticos. Segundo Matheus (2010: 84), nas canções impressionistas o compositor não se utilizava de formas previamente estabelecidas como em suas canções românticas e nacionalistas. A autora ressalta que a forma era estabelecida a partir dos poemas.

Além da utilização de um texto simbolista, há expressiva utilização de elementos impressionistas como material escalar não tonal (escalas de tons inteiros e escalas modais), harmonia quartal e quintal, acordes de sétima e de nona (sem função tonal) e, ainda, indicações expressivas e tímbrico-evocativas que, além de remeter a sonoridades impressionistas, auxiliam os executantes a criar a atmosfera dramática adequada. Fernandes et al. (2020: 21) ressaltam que, logo nos primeiros compassos se observa elementos impressionistas, conforme a Figura 2:

Figura 2: primeiros compassos de *Volta* (c. 1-4). O primeiro acorde é formado sobre a escala de tons inteiros. Na sequência, há uma indicação tímbrico-evocativo ao pianista de “calmo e distante”. A melodia e harmonia dos três primeiros compassos estão no modo dórico de Lá e a mão direita do piano apresenta paralelismo.

Fonte: partitura editorada por este autor.

Apesar de exigir da intérprete uma extensão vocal ampla que abrange duas oitavas do Lá2 ao Lá4, *Volta* possui uma tessitura médio-grave, sendo adequada à voz de *mezzosoprano*.

2.5. *Poema do Gitanjali n° 84 (1955)*

Assim como *Volta*, *Poema do Gitanjali n° 84* é uma das canções impressionistas de CAPF, escrita sobre um poema de Rabindranath Tagore traduzido por Plácido Barbosa. Composta em 1955, essa canção encerra o primeiro momento em que o compositor se dedicou à escrita de canções de câmara.

O texto pertence à coleção *Gitanjali* à qual pertencem 193 poemas. Formado por seis versos livres, *Poema do Gitanjali n° 84* é um poema sem rimas. Magrini (2017: 42) explica que a partir do uso de figuras de linguagem, em especial, metáforas que contribuem para sua atmosfera subjetiva, o poema trata da angústia causada pela separação. Segundo a autora o texto apresenta uma progressão poética marcada “por um sentimento negativo nos cinco primeiros versos, sentimento que se modifica no último verso na palavra ‘cantando’, a qual sugere a resignação, indicando que a dor se desfaz e, do coração flui, depois, cantando”.

Fernandes et al. (2020: 22) explicam que do ponto de vista da estrutura musical, logo após uma pequena introdução de três compassos, a canção se divide em três seções – ABC – cada qual correspondendo a dois versos do poema. Segundo os autores, cada seção se divide em duas frases. Para Magrini (2017: 44), contudo, a canção possui uma estrutura semelhante ao chamado *through-composed* ou composição contínua, forma normalmente associada ao *Lied* da segunda metade do século XIX, caracterizada pela ausência de repetições formais consistentes.

As seções A e C apresentam a nota Mi como centro tonal. A seção B, contudo, não tem um centro tonal definido. Ao longo de toda a canção o material melódico-harmônico utilizado por CAPF é bastante variado e predominantemente modal: em A, modos dórico e eólio de Mi; em B, Sol# eólio e Dó lídio, além de trechos sem referências escalares claras; e em C, modos eólio, frígio e dórico de Mi.

Magrini (2017: 48) observa que um aspecto importante nesta canção é o fato de que, em grande parte das seções A e C, a melodia apresentada na linha vocal é dobrada com a parte do piano em ambas as mãos de forma oitavada, ficando o resto da harmonia entre a melodia oitavada. Segundo Fernandes et al. (2020: 23) o mesmo procedimento acontece em *Volta*, porém, com menor frequência.

O que nos chama a atenção nas canções impressionistas de CAPF é a exploração de elementos tímbrico-evocativos na parte do piano. Em *Poema do Gitanjali* n° 84 há vários exemplos dessa exploração. Para Magrini (2017: 50), no c. 22, por exemplo, os arpejos do piano “sugerem uma relação da escrita musical com o texto, evocando o som de lira” por meio de acordes de três ou quatro sons, remetendo ao reduzido número de cordas do instrumento. A autora ainda observa que, nos c. 23 a 25, “os trêmulos sugerem os sussurros das folhas e a escala cromática sugere a chuva” (MAGRINI, 2017: 50), conforme exemplificado na Figura 3, a seguir:



The image shows a musical score for the song "Poema do Gitanjali n° 84". It consists of two systems of staves. The first system (measures 22-23) shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords and tremolos. The second system (measures 24-25) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a chromatic scale and tremolos. The score includes various markings such as "rit.", "a tempo", "pp (una corda)", and "ppp".

Figura 3: trecho de *Poema do Gitanjali* n° 84 que demonstra, na linha do piano, diferentes explorações texturais e timbrísticas que se relacionando com elementos do texto: o som da lira, os sussurros das folhas e a chuva.

Fonte: partitura editorada por este autor.

2.6. *Ogun de Nagô* (1977)

Ogun de Nagô foi composta para a voz de tenor e piano, conforme indicação no manuscrito do compositor, no dia 6 de junho de 1977, tendo se tornado a mais conhecida canção de câmara de CAPF. O texto apresenta quatro dos vários pontos de *Ogun* apresentados

do livro *400 pontos riscados e cantados de Umbanda e Candomblé*: dois pontos de Ogun, Ponto de Ogun Rompe-Mato e Ponto de Ogun de Nagô e Ogun de Malei.

Do ponto de vista estrutural, *Ogun de Nagô* está dividido em três grandes seções – ABA – que, por sua vez, encontram-se divididas em dois períodos cada. A Seção A apresenta o texto dos dois primeiros pontos de Ogun, sendo que o primeiro período corresponde ao texto do primeiro ponto e o segundo período ao texto do segundo ponto. A Seção B apresenta o texto do Ponto de Ogun Rompe-Mato e o Ponto de Ogun de Nagô e Ogun de Malei no primeiro período, e uma invocação – “Ogun de Nagô!” – no segundo período.

Importante ressaltar que os dois períodos da seção A e o segundo período da seção B são tratados de maneira bastante estilizada e rítmica. Assim como na canção *Oxalá*, nesses períodos mencionados de *Ogun de Nagô* o piano assume uma função totalmente percussiva, imitando instrumentos de percussão típicos dos cultos de terreiro, sem expor qualquer característica melódica. Segundo Fernandes et al. (2020: 14), os ritmos escritos nesses períodos poderiam ter sido notados sem a utilização de pausas e, ainda assim, o piano soaria de forma percussiva. Contudo, o compositor optou por utilizar pausas recorrentes que sugerem um toque mais próximo das práticas da percussão popular, como se as pausas abafassem o couro do instrumento. A Figura 4, a seguir, exemplifica a utilização percussiva do piano:



Figura 4: excerto de *Ogun de Nagô*, c. 01-04, que exemplifica a utilização do piano de forma percussiva sugerindo o som de tambores. Fonte: partitura editorada por este autor.

O primeiro período da seção B, diferentemente de todas as demais partes da canção, apresenta um recitativo na linha vocal acompanhado por acordes mais estáticos na parte do piano, criando um contraste considerável com a seção A e com o segundo período de B. Se nas partes rítmicas CAPF sugere um andamento em que a semínima é igual a 100, na



parte recitada, a semínima é indicada a 60, permitindo maior liberdade de “declamação” ao cantor.

Ogun de Nagô é uma melodia acompanhada, típica do Nacionalismo brasileiro, em que a melodia está presente constantemente na linha vocal e o acompanhamento, escrito com base em motivos de acompanhamento, fica a cargo da parte do piano que, conforme mencionado, atua como um ostinato, imitando instrumentos de percussão.

2.7. *Oxalá* (1977)

Oxalá foi escrita alguns dias após a composição de *Ogun de Nagô*, conforme informações contidas no manuscrito, precisamente nos dias 29 e 30 de junho de 1977, para a voz de baixo e piano e dedicada ao barítono Francisco José da Silva Campos Neto, que, na época, classificado como baixo, era aluno de canto da Escola de Música da UFMG.

Da mesma maneira que em *Ogun de Nagô*, o texto utilizado é formado por quatro pontos de Oxalá (representado por Jesus Cristo no sincretismo religioso) retirados do livro *400 pontos riscados e cantados de Umbanda e Candomblé*: Ponto de Oxalá (Pemba de Tamanangá), dois versos de outro Ponto de Oxalá (Oh Pombinha Branca), Hino a Jesus (Jesus, nosso Redentor) e Pontos de prece a Jesus (Jesus Cristo é nosso pai, aruê).

Do ponto de vista estrutural, *Oxalá* está dividida em três seções – ABA’, sendo a primeira e a segunda divididas em dois períodos e o retorno a A’ dividido em dois períodos. Essa divisão em seções e períodos são sempre indicadas por barras duplas e frequentes mudanças de andamento e caráter. A canção alterna trechos de recitativos mais livres em que a escrita do piano é mais estática, com trechos em que os recitativos dialogam com intervenções rítmicas na parte do piano que imitam instrumentos de percussão e, por fim, com outros de melodia acompanhada em que a voz apresenta a linha melódica e o piano realiza um acompanhamento regular baseado em motivos rítmicos.

Segundo Fernandes et al. (2020: 19), esta canção é uma representação musical de uma gira, um culto de Umbanda. Os autores observam que há uma grande preocupação do compositor com o aspecto rítmico e “mesmo nos trechos recitados, o piano atua de forma responsorial, respondendo ao texto cantado com motivos rítmicos que imitam os atabaques”.

Composta para a voz de baixo, a canção exige uma extensão vocal que abrange duas oitavas (Mi1 ao Mi3). Além da extensão, a obra apresenta outros desafios ao cantor intérprete: a manipulação do timbre e dos registros vocais em função dos efeitos expressivos indicados; e a habilidade de cantar recitativos, mantendo o fluxo prosódico do texto.

2.8. *A Estrela* (1977)

Composta em 06 de novembro de 1977, *A Estrela* apresenta um célebre poema de Manuel Bandeira (1886-1968) do livro *Lira dos Cinquent'anos*, utilizado como inspiração para a composição de diversas canções brasileiras. Formado de quatro estrofes de quatro versos heptassílabos, o poema apresenta, segundo Magrini (2017: 59) alguns recursos de linguagem como a anáfora e a personificação, e trata de sentimentos como a solidão, a nostalgia e o deslumbramento. Segundo a autora, o poema trata da relação de um elemento externo inacessível (estrela) com o eu-lírico. “A estrela é uma imagem bastante explorada no universo Banderiano, quase que obsessiva. Neste poema, ela pode simbolizar algo inalcançável, ou um amor impossível, ou ainda, uma mulher como em outros poemas de Bandeira” (MAGRINI, 2017: 59).

As quatro estrofes do poema correspondem às quatro seções musicais contidas na seção: A-B-C-D. Ao fim das três primeiras seções há um episódio apresentado na parte do piano. Na seção A esse episódio é de apenas um compasso. Nas seções B e C os episódios são de quatro compassos. Na seção D, que apresenta o conteúdo poético da quarta estrofe, ao terminar a apresentação do texto, a linha vocal reapresenta a melodia inicial da canção em *bocca chiusa* com função conclusiva.

Segundo Fernandes et al. (2020: 12), *A Estrela* mantém certa regularidade de escrita, sendo uma melodia acompanhada por um contraponto no qual a distribuição das vozes sugere uma escrita coral na parte do piano, apresenta certa independência da linha melódica e movimentando-se predominantemente de forma paralela. Para Magrini (2017: 65), “o piano enfatiza intervalos paralelos variados, incluindo segundas maiores, quartas justas, terças menores e sextas maiores”. A autora ainda observa que “a estrutura de intervalos paralelos que encontramos ao longo de toda a canção cria uma flutuação harmônica, sugerindo o distanciamento e a frieza que a estrela tem em relação ao eu-lírico” (MAGRINI, 2017: 66). A figura 5, a seguir, exemplifica a textura descrita:



Figura 5: excerto de *A Estrela* (c. 3-6). Melodia na linha vocal acompanhada por um contraponto no qual a distribuição das vozes sugere uma escrita coral na parte do piano. Fonte: partitura editorada por este autor.

Não podemos afirmar que *A Estrela* tenha recebido um tratamento impressionista de forma tão significativa como as canções que têm textos simbolistas de Rabindranath Tagore. Contudo, a canção apresenta elementos que remetem à linguagem impressionista: a construção melódico-harmônica predominantemente no modo eólio de Mi em alternância com o frígio; o movimento paralelo constante; as indicações de sonoridades suaves em pianíssimo; e, por fim, os três últimos compassos em que há, na parte do piano, a indicação de “nostálgico, como sinos à distância” para a realização de quintas paralelas na mão direita imitando o som dos sinos.

2.9. Ave Maria (1987)

Composta em 07 de novembro de 1987, a *Ave Maria* abre um novo momento em que CAPF se dedicou à canção de câmara (1987-1988), período no qual foram escritas três canções dedicadas à cantora Katya Kazzaz, conforme anteriormente mencionado.

O texto desta canção é a oração tradicional católica em latim na versão Romana pós-tridentina. A primeira parte do texto tem sua origem na Bíblia Sagrada e pertence a dois momentos do primeiro capítulo do Evangelho de Lucas. O primeiro, que se encontra no versículo 28, narra a saudação do Arcanjo Gabriel enviado à Virgem Maria para anunciá-la sua maternidade; o segundo narra, no versículo 42, a saudação de Isabel a sua prima Maria. A segunda parte do texto, que pede a intercessão de Maria pelos pecadores foi empregada somente a partir do século XIV. De acordo com Magrini (2017):

A Ave Maria se tornou a forma usada pelos católicos para se dirigir a Virgem Maria abordada pelo anjo Gabriel no momento da Anunciação. Essas duas palavras são o título da oração mais popular à Virgem. Criada pela igreja, a segunda parte da

oração santifica o nome de Maria, pedindo a ela que interceda pelos pecadores. Por anos e anos esta oração tem servido como fonte de inspiração a diversos artistas e compositores, gerando inúmeras obras de arte. Podemos dizer que as duas partes são uma saudação e uma súplica respectivamente. Nesta Ave Maria para soprano e piano, CAPF omitiu o verso “nunc et in hora mortis nostrae” (MAGRINI, 2017: 79).

Digna de nota é a predileção que CAPF nutria por este texto, tendo composto seis *Ave Marias* já catalogadas, duas para canto e piano, quatro para coro misto *a capella* e uma para coro infantil a duas vozes.

A *Ave Maria* de 1987 é uma melodia acompanhada, curiosamente escrita em Fá# maior, tonalidade pouco utilizada pelo compositor. Estrutura em duas seções – AB – a melodia, predominantemente silábica, é apresentada na linha vocal e o acompanhamento, baseado em um motivo de acompanhamento, encontra-se na parte do piano. A linguagem harmônica é típica do Romantismo e explora a relação de mediantes entre as tonalidades de Fá# maior e Ré maior.

2.10. *O Tempo perdido* (1988)

Datada de 13 de fevereiro de 1988 e dedicada a Kátia Kazzaz, *O Tempo perdido* é, assim como *Volta* (1954) e *Poema do Gitanjali* n° 84 (1955), uma canção tipicamente impressionista, também composta sobre um poema simbolista de Rabindranath Tagore, também pertencente à coleção *Gitanjali*, traduzido do inglês para o português por Plácido Barbosa. O conteúdo poético é uma espécie de oração, por meio da qual o eu lírico, em um momento de introspecção, reconhece que apensar de suas dificuldades e desânimos, a presença de Deus o fez encontrar seu jardim “cheio de flores maravilhosas”.

Musicalmente, a canção encontra-se dividida em três seções – ABC, estabelecidas por mudanças de caráter e andamento, elementos de ritmo, indicações de expressividade, além dos centros tonais. A seção A, em andamento lento (semínima igual a 46), apresenta a melodia na linha vocal, acompanhada pela parte do piano, construída sobre um motivo de acompanhamento. Com indicação de *meno mosso* (colcheia igual a 76), juntamente com a recomendação tímbrico-evocativa ao pianista de um “toque impressionístico” como “mecanismo de relógio”, a seção B mantém a melodia acompanhada, contudo, permitindo à parte do piano um maior “diálogo” com a linha vocal. Por fim, a seção C se inicia em andamento “tranquilo” e, concluindo a canção, retorna ao Tempo 1 com a volta do motivo de acompanhamento utilizado em A. A Figura 6, a seguir, ilustra o princípio da seção B com as indicações mencionadas sobre o toque na parte do piano:

Meno mosso
♩=76

15

Ca - da mo - men - to da mi - nha

*Toque impressionístico
"mecanismo do relógio"*

cantar

p

cede.

Figura 6: início da seção B de *O Tempo Perdido*. Na parte do piano, o compositor pede, ao fim da seção A (c. 15) que as notas com tenuto sejam “cantadas”. No princípio da seção B (*Meno mosso*) no c. 16, a indicação é para um *Toque impressionístico* como um “mecanismo de relógio”. Fonte: partitura editorada por este autor.

Do ponto de vista harmônico, a seção A tem centro tonal em Si, alternando entre os modos frígio, eólio e dórico. Na seção B, há certa dificuldade de identificação de algum material escalar devido à concentração e dissonâncias. O que é evidente nessa seção é sua organização baseada em estruturas intervalares paralelas. Por fim, na seção C, a canção volta ao centro em Si, contudo, com a utilização das escalas maior e menor.

O Tempo perdido é uma canção impressionista das mais desafiadoras para a performance dentre todo o conjunto de canções de CAPF, tanto para o canto quanto para o piano. Cabe-nos ressaltar que a linha vocal não é intuitiva, possui saltos melódicos complexos e exige uma execução *dolce*, em caráter de oração, construída a partir das diversas e explícitas indicações de mudanças de andamento, dinâmicas e expressividade.

2.11. *As Sem-razões do amor* (1988)

Composta em setembro de 1988, a canção *As Sem-razões do amor*, também dedicada a Katya Kazzaz, foi escrita sobre poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, contido no livro *Corpo* de 1984, obra em que estão reunidos textos sobre amor, morte, afetos e meio ambiente. Trata-se de um poema de quatro estrofes, sendo a primeira e a terceira de seis versos, a segunda de cinco, e a quarta de quatro. O texto versa sobre o amor, apresentando um eu lírico que tenta explicá-lo de diversas maneiras, contudo, sem sucesso, já que o amor é algo inexplicável, “um estado de graça, dado de graça, feliz e forte em si mesmo”.

Aparentemente, no tocante a estrutura, a canção é uma composição contínua, sem divisões claras. Porém, um olhar sobre seus centros tonais, nos permite o entendimento de que há três seções – ABC – estabelecidas sob o ponto de vista harmônico. Cada seção é caracterizada por um centro tonal e alguns materiais escalares que se alternam: a seção A tem o centro em Sol, com alternância entre o modo eólio e a escala menor, passando pelo modo dórico; a seção B, com centro em Lá, também alterna o modo eólio e a escala menor harmônica; por fim, a seção C, retorna ao centro em Sol, passado pelo modo dórico e pela escala maior.

A escrita sincopada e rítmica, juntamente com a utilização das escalas tonais e modais, caracteriza a canção como uma peça nacionalista, de caráter seresteiro, baseada no predomínio da síncopa brasileira alternada com o ritmo da habanera, principalmente na parte do piano, que, além de exercer a função de acompanhamento, dialoga com a linha voz de forma contrapontística.

2.12. *Ave Maria* (1999)

A segunda *Ave Maria* de CAPF para canto e piano foi composta em novembro de 1999 e não apresenta dedicatória, embora o manuscrito do compositor revele sua intenção inicial de dedicá-la a um coro infantil regido pelo maestro chamado Pequenos Cantores da Serra da CEPEP, conforme mencionamos na primeira parte deste trabalho. A dedicatória inicial, assim como a indicação de que a obra era para coro infantil, foi riscada pelo compositor em seu manuscrito que, posteriormente, a designou para vozes agudas (soprano ou tenor) e piano.

O texto é o mesmo da oração católica sobre o qual discorremos anteriormente, com a diferença que na *Ave Maria* de 1987 CAPF utilizou o latim como idioma, e nesta de 1999 ele optou pelo vernáculo. Outra pequena diferença é que, na primeira, ele omitiu o último verso anterior ao *Amen* (*Nunc et hora mortis nostrae*) e, na segunda, ele manteve o texto na íntegra.

A peça, composta na tonalidade de Sol maior, é uma melodia acompanhada dividida em duas seções – AB – estabelecidas pela própria divisão do texto em duas partes. Em ambas as seções o acompanhamento escrito na parte do piano é baseado em um motivo de acompanhamento que apresenta baixos na mão esquerda e arpejos na direita. A linha vocal é responsável pela melodia que é predominantemente silábica.

2.13. *Água do coração* (s.d.)

Água do coração, dedicada ao soprano Rita Paixão não possui registro de sua data de composição. Acreditamos, contudo, que faça parte do grupo de canções escritas na primeira metade da década de 1950, conforme mencionamos e justificamos anteriormente.

O texto utilizado por CAPF é um poema de Carmen de Melo⁹ que, segundo Magrini (2017: 115) “utiliza uma linguagem em primeira pessoa do singular baseada em metáforas”, por meio das quais o eu lírico, de forma intimista, expõe os sentimentos de sua alma e a ansiedade de seus olhos virgens que esperam.

Como grande parte das canções de CAPF, *Água do Coração* é uma melodia acompanhada dividida em três seções – ABA’ – sendo o texto apresentado apenas nas seções A e A’. Na seção B há um vocalise, procedimento utilizado em outras canções como *Berceuse* e *A Estrela*. Além desta organização que parte do texto, as seções também são estabelecidas pelas mudanças de textura e caráter.

As seções A e A’ são caracterizadas por um acompanhamento de acordes arpejados que lembram a sonoridade da harpa. A melodia é silábica. O material melódico-harmônico utilizado é, em grande parte da seção, o modo eólio de Fá#. Por sua vez, na seção B há uma significativa mudança, tanto na linha vocal que apresenta o vocalise, como na parte do piano cuja escrita é caracterizada por acordes menos movimentados ritmicamente. Harmonicamente, o material utilizado foi o modo eólio de Si. Apesar da armadura de Fá# menor, há grande recorrência da nota sol natural. A Figura 7, a seguir, ilustra parte da seção B:

13 *Vocalise na vogal "ô"*

O

rit.

Figura 7: Seção B de *Água do Coração*. A linha vocal apresenta um vocalise acompanhado pela parte do piano.
Fonte: partitura editada pelo autor.

2.14. *Cinco canções sobre poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos* (s.d.)

Escritas para barítono e piano, *O Moinho*, *Ao Espelho*, *Desespero em luz*, *Fumaça* e *Meu nome* são peças que apresentam uma linguagem musical distante daquelas contidas nas demais. Nessas canções que, em nosso entendimento, formam um ciclo ao qual intitulamos *Cinco canções sobre poemas chineses traduzidos por Paulo Mendes Campos*, o compositor “busca uma aproximação com uma linguagem mais vanguardista, ainda que modesta [...] e, por meio da qual, ele se permite o uso de elementos como a atonalidade, politonalidade, *clusters*, técnicas vocais estendidas, entre outros” (FERNANDES *et al.*, 2020: 25). Embora CAPF não tenha deixado claro que se trata de um conjunto de cinco canções, o único manuscrito existente ao qual tivemos acesso e trabalhamos junto de nosso grupo de pesquisa constitui-se em um rascunho que apresenta as canções de forma sequencial. Além disso, as canções são muito curtas e nas duas primeiras consta uma numeração (I e II) antes do título. Diante de tais fatos, acreditamos que, juntas, elas formam um conjunto a ser executado sequencialmente.

Segundo Fernandes *et al.* (2020: 25) não há muitos elementos que contribuam para uma maior conexão entre elas. “Cada uma dessas pequenas canções possuir características e materiais próprios. Além do fato de os textos serem de poemas chineses traduzidos por um mesmo autor, o único elemento comum às quatro primeiras é o uso do *Sprechstimme*”. A seguir, no Quadro 3, apresentamos as principais características de cada uma das cinco canções:

Nº	Título da canção	Nº de comp.	Características gerais
I	<i>O Moinho</i>	13	1. Ostinato na parte do piano ao longo dos nove primeiros compassos; 2. Material melódico-harmônico predominante – Modo eólio de Si; 3. Uso de recitação e <i>glissandi</i> na linha vocal.
II	<i>Ao Espelho</i>	06	1. Pequeno ostinato na linha do piano; 2. Linha vocal com alternância entre alturas recitadas e alturas escritas; 3. Não há centros harmônicos; 4. Utilização de <i>cluster</i> resultante dos intervalos e 2ª escritos para serem tocados pelas duas mãos de forma sobreposta: m.d. nas teclas brancas e m.e. nas pretas.
III	<i>Desespero em luz</i>	10	1. Estilo recitativo que alterna alturas escritas com alturas recitadas; 2. Tratamento atonal com a utilização das 12 notas da escala cromática; 3. Preocupação com a prosódia do texto.
IV	<i>Fumaça</i>	05	1. Inicia-se com um <i>cluster</i> de duas oitavas incompletas a ser tocado com o braço direito do/a pianista; 2. Após <i>cluster</i> inicial, repetição contínua de um mesmo acorde em

			pianíssimo que sobrepõe as duas mãos, formado por quintas e quartas que explora a sonoridade do trítone.
V	<i>Meu nome</i>	12	1. Não utiliza recitações; 2. Materiais melódico-harmônicos utilizados predominantemente: escala pentatônica e harmônica quartal paralela.

Quadro 3: características musicais gerais das *Cinco canções sobre poemas chineses*.
Fonte: elaborado por este autor.

A seguir, apresentamos duas figuras que ilustram a forma como CAPF empregou essa linguagem mais vanguardista em suas canções sobre poemas chineses. A primeira é a canção *Ao Espelho* completa, demonstrando as características mencionadas na tabela.

1

Nos-sa! Co-mo a gen-te en-ve - lhe - ce E o

5

la - go em ru - gas es - tre - me - ce.

prolongar
ad. lib.

Figura 8: *Ao Espelho*. Fonte: partitura editorada pelo autor.

Por fim, a segunda figura é a canção *Fumaça* também completa com seus únicos cinco compassos. Importante observar que o tratamento da textura e da harmônica colaboram para criar uma ambientação sonora que faz alusão ao título da canção.



1

Lá lon-ge a - que-la fu-ma ra-d'é mi nh'a-ma -d'an-gus-ti - a-da.

pp *ppp* *simile* *8va* *8va* *Ped.*

Figura 9: canção *Fumaça*. No c. 1, cluster a ser tocado com o braço direito, seguido de um mesmo acorde que exploram a sonoridade do trítone e, ao mesmo tempo, soam como *clusters* na região aguda do piano.

Fonte: partitura editorada pelo autor.

3.Consideração finais

O conjunto das 19 canções de câmara de CAPF demonstram, antes de tudo, grande variedade de elementos poéticos, musicais e estilísticos. É a essa variedade presente não somente em suas canções, mas, em toda a sua obra, que o compositor se referia quando se dizia um compositor eclético e não nacionalista. De fato, ele soube tratar os elementos próprios do Nacionalismo de forma significativa, sem, contudo, deixar de se expressar por meio de outras linguagens como a estética impressionista e os elementos de vanguarda.

Referências

- FERNANDES, Angelo José; MAGRINI, Raíssa Amaral; MIGLIORI, Sarah Victória Santibanez; COELHO, Heitor Basílio. O Ecletismo nas canções de câmara para canto e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 2, p.01-30, 2020.
- MAGRINI, Raíssa Amaral. *As canções para voz aguda e piano de CAPF: análise e performance*. Campinas, 2017. 197 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- MATHEUS, Rize Lorentz. *Elementos impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Belo Horizonte, 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- Sem autor. 400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé. Rio de Janeiro: Eco, 1962.



Notas

¹ Doravante, usaremos a sigla CAPF para referência ao nome do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca. Ressaltamos que essa sigla com as iniciais do nome do maestro era utilizada por ele próprio ao assinar algumas de suas composições e, em vários trabalhos de pesquisa realizados sobre sua atividade como compositor e regente, pesquisadores que, de alguma forma, conviveram com ele a têm usado frequentemente.

² Maria Lúcia Godoy, nascida em setembro de 1924 é uma das mais importantes cantoras líricas brasileiras de sua geração. Consagrou-se principalmente como cantora de câmara e solista sinfônica, tendo sido a principal solista do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte sob a regência de Isaac Karabtshevsky. Seu repertório vai de modinhas imperiais a consagrados autores contemporâneos.

³ Nascida em 1914, Lia Salgado foi uma importante cantora lírica brasileira. Esposa do médico Clóvis Salgado com quem fundou a Cultura Artística em Minas Geral, a Sociedade Coral de Belo Horizonte e a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, cantou ao lado de celebridades como Mario Del Monaco e Giulietta Simionato. Especializou-se na canção brasileira e dedicou-se ao trabalho de sua difusão no Brasil e no exterior. Foi a intérprete oficial das obras de Camargo Guarnieri, tendo cantado pela última vez em concerto no Palácio das Artes, regido pelo maestro e compositor, no ano de sua morte.

⁴ Rita Paixão, soprano, é natural de Curvelo/MG. iniciou seus estudos de canto no Conservatório Mineiro de Música, posteriormente mudando-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou na classe do professor Murilo de Carvalho. Foi considerada uma das mais afamadas cantoras de câmara do Brasil, alcançando diversos prêmios, como, o primeiro lugar no Concurso Valores Novos da Associação Brasileira de Imprensa, em 1950, I Concurso Internacional de Canto e primeiro lugar no Prêmio Vera Janacópolis, em 1960. Durante a década de 50 cantou em diversos programas de música lírica, também atuando como solista na Orquestra Sinfônica Brasileira, na Associação de Canto Coral e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, recebendo muita consagração.

⁵ Marcos Thadeu de Miranda Gomes, tenor, é regente do Coro Acadêmico e Coro Juvenil da OSESP. Ao lado de sua importante carreira como solista em diversas óperas nas principais casas líricas brasileiras, foi cantor do Coral Ars Nova da UFMG sob regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca de quem foi aluno de regência.

⁶ Francisco José da Silva Campos Neto é barítono, com Bacharel em Música com Habilitação em Canto pela UFMG, tendo se graduado no ano de 1978. Desde 2007, é Docente Auxiliar – MS1 na USP.

⁷ Katya Kazzaz, soprano mineira formada pela Universidade Federal de Minas, pertence ao corpo lírico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1998.

⁸ O Coro Pequenos Cantores da Serra foi criado em 1988 numa iniciativa da diretoria e equipe do Centro Educacional Professor Estevão Pinto – CEPEP – instituição sem fins lucrativos que atende, há 41 anos, a clientela infanto-juvenil de baixa renda do Aglomerado da Serra em Belo Horizonte -MG.

⁹ Carmen de Melo foi uma importante poetisa mineira. Apesar de sua importância os dados sobre sua vida e obra são escassos.

Sobre o autor

Angelo José Fernandes tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, sendo responsável por significativa produção artística e acadêmica. Doutor em Música, tem se dedicado ao estudo da técnica vocal nos diversos períodos históricos e sua aplicação na *performance* atual, além de liderar um grupo de pesquisa que estuda a obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, de quem foi aluno. É diretor artístico do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio UNICAMP.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6117-6702>.