

MARISA HELENA SIMÕES GONTIJO

FRANCISCO BRAGA:

**uma análise poética e musical de sua canção
Virgens mortas, sobre soneto homônimo
de Olavo Bilac**

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Abril 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARISA HELENA SIMÕES GONTIJO

FRANCISCO BRAGA:

**uma análise poética e musical de sua canção
Virgens mortas, sobre o soneto homônimo
de Olavo Bilac**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudos das Práticas Musicais

Orientador: Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Abril 2006

G641f Gontijo, Marisa Helena Simões
Francisco Braga: uma análise poética e musical de
sua canção *Virgens Mortas*, sobre o soneto homônimo
de Olavo Bilac.- 2006

138 fls.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Escola de Música.
Orientador: Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto

1. Compositores – Brasil – Séc. XIX / XX. 2. Braga,
Francisco
3. Música para canto - Brasil. 4. Música – Análise,
apreciação e interpretação

CDD: 780.15

À memória de Francisco Braga

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, que me deu a vida e a música.

Ao meu orientador, Maurício Veloso, pelo apoio, confiança e conhecimento, sem os quais não seria possível a realização desta pesquisa.

Ao meu grande amigo Mauro Chantal, minha maior gratidão.

Ao Adalmário, pelo desprendimento e amizade.

Ao Arnon, pela edição da canção *Virgens mortas* feita com tanto esmero.

À minha irmã Patrícia, pela presença e ajuda incondicionais.

À Magda, por sua amizade e orientação preciosas.

Ao Antenor, meu afilhado, que tanto me ajudou nas pesquisas.

Ao Ângelo Heleodoro dos Santos, pelas edições fotográficas e musicais.

Ao José Carlos de Carvalho Moura, pelo material de pesquisa.

Aos professores de curso: André Cavazotti, Rosângela Tugny, Cláudio Urgel.

Aos colegas Guilherme, Maria Inês e Militza, que dividiram comigo esses dois anos acadêmicos.

À Luciana Monteiro, agradecimento especial pela sugestão do tema desta dissertação.

A DEUS, por conceder-me tanto!

RESUMO

Francisco Braga (1868-1945), possivelmente um dos mais representativos compositores brasileiros, produziu composições no âmbito da música de câmara, sinfônica e solo, destacando-se sua significativa contribuição ao gênero da canção brasileira para canto e piano, com 36 obras. O presente trabalho inclui breve biografia do compositor, uma visão panorâmica e catálogo de suas obras para canto e piano, seguidas de análise poética e musical da canção *Virgens mortas*, sobre soneto de Olavo Bilac. Curta biografia do poeta também integra o corpo deste trabalho. A partir da análise feita, verifica-se a grande afinidade entre Braga e Bilac, revelada na utilização, pelo compositor, dos diversos parâmetros musicais - ritmo, melodia, harmonia e timbre - em consonância com parâmetros similares utilizados na obra poética de Bilac.

Palavras-chave: Francisco Braga. Canção. Soneto. Olavo Bilac.

ABSTRACT

Possibly one of the most representative Brazilian composers, Francisco Braga (1868-1945) composed solo, chamber and symphonic music. In his work the production for voice and piano stands out as a relevant contribution for the Brazilian song genre, with 36 pieces. The present study includes a short biography of the composer, a panoramic view and a catalogue of his songs, as well as a poetic and musical analysis of *Virgens mortas*, with sonnet by Olavo Bilac. A brief biography of the Brazilian poet is also provided. As a result of the analysis, a great affinity between Braga and Bilac is revealed, especially through the use, by the composer, of the various musical parameters - rhythm, melody, harmony and timbre - in consonance with similar parameters present in the work of Bilac.

Key-words: Francisco Braga. Song. Sonnet. Olavo Bilac.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Fotografia de Francisco Braga.....	16
FIGURA 2 – Dedicatória do maestro Francisco Braga a Villaça.....	39
FIGURA 3 – Sêlo comemorativo do centenario de Francisco Braga	40
<i>FIGURA 4 - Estilo pompier. Alexandre Cabanel: Cleópatra testant ses poisons sur des condamnés</i>	44
FIGURA 5 – Fotografia de Olavo Bilac.....	54
FIGURA 6 – Seção A	95
FIGURA 7 – Seção <i>b</i>	100
FIGURA 8 – Seção <i>b'</i>	104
FIGURA 9 – <i>Coda</i>	106
FIGURA 1(a-f)– Tipos contornos de melódicos na canção <i>Virgens mortas</i> ..	113
FIGURA 11 – Saltos intervalares.....	115
FIGURA 12 – Saltos especiais	116

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadros

QUADRO 1 - Modelo de contagem das sílabas e dos hemistícios no verso....	62
QUADRO 2 -Transcrição do soneto com indicação (com ligaduras) das elisões.....	64
QUADRO 3 - Ocorrência das elisões nos versos do soneto <i>Virgens mortas</i>	64
QUADRO 4 - Símbolos fonéticos consonantais relevantes no soneto <i>Virgens mortas</i>	66
QUADRO 5 -Transcrição das aliterações no corpo do soneto.....	67
QUADRO 6 - Relação entre as assonâncias, o timbre e o caráter.....	74
QUADRO 7 - Disposição das rimas.....	76
QUADRO 8 - A forma musical e as formas retóricas do soneto e da canção....	89
QUADRO 9 - Indicação de dinâmica da seção A, projetada sobre o texto.....	92
QUADRO 10 - Indicação de dinâmica da seção <i>b</i> , projetada sobre o texto....	96
QUADRO 11 - Indicação de dinâmica da seção <i>b'</i> projetada sobre o texto.....	101
QUADRO 12 -Indicação de dinâmica da <i>Coda</i> projetada sobre o texto.....	105
QUADRO 13 - Panorama das funções harmônicas principais.....	110
QUADRO 14 - Demonstrativo da direção do deslocamento melódico.....	117

Tabelas

TABELA 1 - Ocorrência das elisões nos versos.....	65
TABELA 2- Ocorrências quantitativas das aliterações, em ordem decrescente.....	68
TABELA 3 - Ocorrência das assonâncias.....	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A BIOGRAFIA DO MAESTRO FRANCISCO BRAGA.....	17
3 CATÁLOGO DE OBRAS PARA CANTO E PIANO.....	35
3.1 Considerações gerais.....	35
3.2 O catálogo.....	41
4 ANÁLISE LITERÁRIA DO SONETO <i>VIRGENS MORTAS</i>	45
4.1 O movimento parnasiano.....	45
4.2 Olavo Bilac, aspectos biográficos e a crítica.....	49
4.3 Soneto.....	57
4.3.1 O soneto <i>Virgens mortas</i> e uma curiosidade.....	59
4.4 Os princípios parnasianos na elaboração do soneto.....	61
4.4.1 A métrica.....	61
4.4.2 A elisão.....	63
4.5 Figuras de efeito sonoro.....	66
4.5.1 Aliterações.....	66
4.5.2 Assonâncias.....	70
4.5.3 O sentido simbólico e o timbre das vogais.....	72
4.5.4 As rimas.....	75
4.6 Os níveis do poema.....	79
4.6.1 Nível lexical.....	79
4.6.2 Nível sintático.....	81
4.6.3 Nível semântico.....	82
4.6.4 Paralelo.....	84
5 ANÁLISE MUSICAL DA CANÇÃO <i>VIRGENS MORTAS</i>	85
5.1 Som – dinâmica, textura e timbre.....	89
5.1.1 O som na seção A.....	92

5.1.2 O som na seção <i>b</i>	96
5.1.3 O som na seção <i>b'</i>	101
5.1.4 O som na <i>Coda</i>	105
5.2 Harmonia.....	107
5.3 Melodia.....	111
5.3.1 Âmbito.....	112
5.3.2 Contornos melódicos.....	112
5.4 Ritmo.....	118
5.5 Desenvolvimento.....	123
6 CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS.....	135
ANEXOS.....	138

1 INTRODUÇÃO

A canção nacional, desde o final do século XVIII até às últimas décadas do XIX, desenvolveu-se a partir de uma linguagem europeia, mais especificamente do *Bel canto* italiano. Nas modinhas para duo vocal e lundus de Caldas Barbosa (1740-1800), por exemplo, estavam evidentes traços musicais italianos, como a utilização de melismas e ornamentos. No século XIX, através de Joaquim Manuel (XIX), a modinha virou *moda*, tornando-se solo e enxugando os excessos ornamentais do *Bel canto* de Bellini (1801-1835) e Donizetti (1797-1848).

Em meados do século XIX, início do tardio romantismo nacional, a canção brasileira, assim como outros gêneros nacionais, ainda empregava os elementos formais e estéticos dos padrões europeus, embora fosse se desfazendo deles em busca de uma expressão mais autenticamente brasileira. Neste momento, os ideais românticos e nacionalistas clamavam por uma revolução, que tiveram na literatura as suas primeiras manifestações. Os poetas românticos, como José de Alencar (1829-1877), passaram a se inspirar em motivos nacionais, aprimorando a língua brasileira, enquanto D. José Amat (1848-1865), desencadeava o movimento em favor de uma ópera brasileira.

Podemos observar as primeiras manifestações nacionais quando então D. Pedro I e Francisco Manuel da Silva criaram os primeiros hinos, o da Independência (1822) e o do Brasil (1831); e Elias Álvares Lobo (1834-1901) a primeira ópera brasileira, *A noite de São João* (1860), de com tema nacional por encomendada do desembargador José Antônio de Miranda em 1852. Apesar do sucesso de

outras óperas escritas em vernáculo, *A noite do castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), de Carlos Gomes (1836-1896), evidenciou-se o fato de que tal gênero, com toda sua estrutura italiana, cantores e técnicas específicos, não seria o veículo ideal para a produção musical nacional. Entretanto, a fórmula européia da ópera, indiretamente, tornou-se um verdadeiro experimento para as pesquisas da autêntica música brasileira. A música nacional pedia a emancipação, utilizando-se de seu veículo natural de expressão, a língua brasileira. Eram os ares da emancipação política, social e intelectual da nação brasileira, da República, da abolição, do nacionalismo e da autonomia das artes.

A língua brasileira, mestiça como o povo brasileiro, com identidade própria, encontraria a sua forma ideal de expressão em música. Assim, na passagem dos séculos XIX-XX, despontou a canção brasileira, através das primeiras obras de dois consistentes compositores, Francisco Braga (1868-1945) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), que buscavam uma fórmula musical perfeita para o canto em vernáculo. Não bastava cantar em português e o tema brasileiro apenas não era suficiente na emancipação da música nacional, pois estes aspectos encontravam-se, ainda, vinculados à estética da ópera.

Francisco Braga buscou para as suas primeiras canções a obra de poetas românticos como Victor Hugo (1802-1885) e Machado de Assis (1839-1908). Ao compor em francês, Braga familiarizou-se com a formulação da *mélodie*, um tipo específico de *chanson*, na qual a elaboração musical é regida pela sonoridade própria da língua francesa. Ao aplicar esses mesmos princípios ao processo de elaboração de suas canções em vernáculo, Braga permitiu que a autêntica e

peculiar sonoridade da língua brasileira emergisse das suas canções. Esta sutileza no trato musical da língua brasileira valeu-lhe a observação:

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

Na obra de Francisco Braga encontram-se composições no âmbito da música de câmara, sinfônica e solo. Muito destaque tem sido dado à sua produção sinfônica e operística; entretanto, destaca-se também uma significativa contribuição ao gênero da canção brasileira para canto e piano, com 36 obras, onde pode ser percebida grande diversidade. Além das canções chamadas *romances*, Braga utilizou de referências advindas da modinha, do lundu e do fandango, onde podemos perceber sua constante preocupação com aspectos relativos à efetiva utilização do vernáculo também nessas manifestações musicais tipicamente populares. O seu refinamento no trato musical do idioma acabou por levar a uma frutífera associação com a poesia de Olavo Bilac (1865-1918), a qual revela semelhante apuro quando trata da sonoridade das palavras.

Não obstante essa significativa contribuição à música brasileira, percebe-se a ausência de trabalhos, tanto acadêmicos quanto literários, sobre o tema. Por um lado, a percepção da importância de Francisco Braga reside, de maneira geral, em sua vasta produção de hinos, o que empalidece o valor da totalidade de sua obra; por outro, a poesia de Olavo Bilac permanece tachada, pejorativamente, de parnasiana, extremamente dependente de padrões formais rígidos, o que sempre obscureceu aspectos mais artísticos e até mesmo musicais de sua obra. Acerca

da produção vocal de Braga relacionada com a poesia de Bilac em particular, entretanto, nenhum trabalho foi encontrado: Francisco Braga compôs quatro canções sobre poemas de Olavo Bilac: *Dá-me as pétalas de rosa*, da poesia intitulada *Canção*, do ciclo *Sarças de Fogo*; *Virgens mortas*, do ciclo *Alma inquieta*; *A canção de Romeu*, do ciclo *Poesias* e *O cântico das árvores*, além do memorável *Hino à Bandeira Nacional* do ciclo *Poesias infantis*.

A bibliografia disponível acerca de Francisco Braga, acessada por esta autora e utilizada como base para a elaboração da biografia apresentada neste trabalho, resume-se a biografias elaboradas por Kowalsky (1909), Rocha (1921), Gomes (1937) e Santos (1951), além da publicação de Mário Hora (1953), que contém alguns dados inéditos da vida do compositor. Em 1945 foi publicado catálogo de suas obras durante a *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga*, realizada pela Biblioteca Nacional, prefaciado por Mercedes Reis Pequeno; considerado sempre a referência mais confiável, constituiu-se em fonte que, juntamente a outras referências, contribuiu para a elaboração do catálogo aqui apresentado. Integrando o corpo deste trabalho apresenta-se uma curta biografia de Olavo Bilac contextualizando-o dentro do movimento parnasiano e uma análise poética do seu soneto *Virgens mortas*, embasadas em seu próprio *Tratado de Versificação* (BILAC; PASSOS, 1905); concluindo o trabalho, é feita uma análise musical da canção de Francisco Braga, fundamentada em *Guidelines for Style Analyses* de Jan LaRue (1918 -2004), onde são enfocados aspectos formais relevantes de retórica musical, através da qual espera-se ter atingido um maior grau de conhecimento acerca da obra do compositor, assim como de sua relação artística com a poesia de Olavo Bilac.



FIGURA 1 – Fotografia de Francisco Braga.

Fonte: Arquivo sonoro e Divisão de Música da Biblioteca Nacional

(<http://www.bn.br/musica/acervo.htm>).

2 A BIOGRAFIA DO MAESTRO FRANCISCO BRAGA

Antônio Francisco Braga nasceu em 15 de abril, numa rua silenciosa do Curvelo, Santa Teresa, no Rio de Janeiro, então Capital Federal. Adquiriu seus primeiros conhecimentos literários numa escola pública da cidade, onde estudou por dois anos, de 1874 a 1875 e onde também foi colega do escritor Coelho Neto¹. Em carta a Sousa Rocha, datada de quatro de março de 1921, Coelho Neto fala do amigo Braga:

Conheço-o dos dias verdes, quando já excitado pela Musa, fazia de um ralo de regador o seu cornetim roncante. Foi no colégio de um certo Anacleto Henrique Ramos, na rua Riachuelo defronte da ladeira de Santa Teresa, onde, em verdade, pouco estudamos, mas em compensação brincamos a valer, saboreando na sanção própria, os frutos ácidos de uma cajazeira do vizinho (e ela ainda lá está) que bombardeávamos a pedradas (ROCHA, 1921, p. 3)

De família humilde, Francisco Braga ficou órfão de pai com apenas oito anos incompletos e dos pais só se sabe o nome da sua mãe, Evarinta Rita da Silva Braga. Assim, foi matriculado no recém-fundado Asilo dos Meninos Desvalidos em janeiro de 1876. Essa instituição, que era destinada ao desenvolvimento de artes e ofícios, mantendo curso regular de ciências e letras, abrigou e formou várias personalidades que figuravam na vida cultural do Rio de Janeiro em fins do século XIX, entre eles Raul Villa-Lobos (1862-1899), pai do compositor Heitor

¹ Henrique Maximiano Coelho Neto. Caxias, MA, 1864 – Rio de Janeiro, RJ, 1934. Foi um dos maiores escritores brasileiros do século XX, como também jornalista e professor de literatura e teatro. Colaborou com todos os jornais cariocas além de dedicar-se às causas abolicionistas. Autor de mais de cem obras, entre romances, contos, crônicas, memórias, peças teatrais, críticas e poesias. Seu estilo regionalista romântico sofreu influências do realismo e do naturalismo, embora em questões estéticas fosse considerado um parnasiano. Em 1932 foi indicado para o prêmio Nobel de literatura (GRIMAL, 1969, v.1, p. 348).

Villa-Lobos (1887-1949): “É bem possível a existência de vínculos entre Raul Villa-Lobos e Francisco Braga no tempo em que ambos eram jovens”, afirma Ricciardi².

Francisco Braga, desde o início de seus estudos no Asilo, mostrou genuína vocação para música. Entre seus divertimentos infantis estava a reprodução de peças musicais que ouvia da banda de música da escola: executava-as em flautas de bambu ou cantava e assobiava suas melodias com grande precisão. Francisco Braga cresceu familiarizando-se com todos os instrumentos de banda e orquestra, chegando a executar vários deles.

Percebendo seu enorme talento para a música, o então diretor Daniel de Almeida autorizou a matrícula de Francisco Braga no Imperial Conservatório de Música, ainda no ano de seu ingresso na instituição, onde Braga cursou clarineta com Antônio Luís de Moura³ e, harmonia, contraponto e fuga com o renomado professor Carlos Marciano de Mesquita⁴. Em pouco tempo de estudos musicais fez progressos excepcionais que atraíram a atenção e cuidados de seus mestres

² Rubens Ricciardi. Ribeirão Preto. Compositor, musicólogo e professor do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP. <http://www.movimento.com/mostra conteudo.Asp?mostra =3&código =1278>. Acesso em 27 abr. 2005.

³ Antônio Luiz de Moura, (s. d - Rio de Janeiro, 1889). Clarinetista e compositor, estudou no Conservatório de Música e foi contemporâneo de Henrique Mesquita. Em 1853 era o primeiro clarinetista do Teatro Lírico Fluminense e em 1855 foi nomeado professor da cadeira de clarineta no Conservatório de Música. Junto a Henrique Mesquita criou o Liceu Musical e copistaria (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 541).

⁴ Carlos de Mesquita (Rio de Janeiro, 1864 – Paris, 1953). Foi compositor, pianista, regente e organista. Aos 13 anos matriculou-se no Conservatório de Paris, tornando-se aluno de Marmonel, Émile Durand, Massenet e César Franck, classificando-se em primeiro lugar em todas as matérias. Apresentou em primeiras audições Francisco Braga, Nepomuceno e Leopoldo Miguez, revelando também ao público brasileiro a nova escola francesa de compositores como Massenet, Saint-Saëns e Léo Delibes. Autor de quase trezentas obras (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 506).

também como a admiração de seus colegas que viam nele a luz de um predestinado à arte da música.

Francisco Braga concluiu seus estudos em 1886, aos dezoito anos de idade, tornando-se subsequentemente, mestre de banda do asilo, quando então deu seus primeiros passos de compositor escrevendo obras para banda, piano, câmara e uma *Fantasia Abertura* para orquestra.

Em cinco de junho de 1887, então com 19 anos de idade, Francisco Braga assistiu a execução de sua primeira composição sinfônica, *Fantasia Abertura*, regida por Carlos Mesquita, seu mestre e idealizador da série de concertos da Sociedade de Concertos Populares. A estréia aconteceu no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, onde hoje se situa o Teatro João Caetano, no primeiro concerto público da série de concertos populares, que ficaram definitivamente marcados pela presença peculiar de sua música.

Em 1888, Francisco Braga endereçou uma carta ao diretor do Asilo pedindo seu desligamento deste, por ter completado a maioridade. Foi nomeado professor de música da Instituição e, em 1889, em meio à efervescência política que culminou com a Proclamação da República, Braga inscreveu-se no concurso oficial para a escolha do Hino da República, com poesia de José Joaquim de Campos da Costa Medeiros e Albuquerque. Em 20 de janeiro de 1890, a escolha do novo Hino Nacional, realizado no Teatro Lírico, foi uma oportunidade fundamental em sua carreira e que mudaria definitivamente a sua vida:

Dentre aquelas composições, segundo havia determinado o Governo Provisório, cujo chefe se achava presente, o marechal Deodoro da Fonseca, seria escolhida a que, depois de duas vezes executada, obtivesse maiores aplausos públicos, devendo seu autor ser premiado com a quantia de 20.000\$000 (vinte mil réis) (KOWALSKY, 1909, p. 14).

No concurso, entre 36 composições, foram classificadas as produções de quatro compositores participantes, entre elas a de Francisco Braga. Mas as regras do concurso foram quebradas. Mesmo tendo o seu hino estimulado o maior número de aclamações públicas, o prêmio foi concedido ao maestro Leopoldo Miguez⁵.

Como uma espécie de reparação, o governo brasileiro concedeu a Francisco Braga um prêmio especial: uma bolsa com duração de dois anos para aperfeiçoar seus estudos na Europa. Assim, o compositor carioca, futuro mestre de compositores como Glauco Velasquez⁶, Lorenzo Fernandez⁷, Otávio Maul⁸ e

⁵ Leopoldo Miguez (Niterói, 1850 - Rio de Janeiro, 1902). Compositor brasileiro, filho de pai espanhol e mãe brasileira, estudou violino e aperfeiçoou-se em Paris com Ambroise Thomas. Deixou-se fascinar pela música de Wagner e tornou-se seu principal propagandista no Brasil. Em 1890 tornou-se diretor do Instituto Nacional de Música. Escreveu, além do *Hino da República*, música para conjuntos de câmara, piano, ópera e uma sinfonia em Sib maior (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 513).

⁶ Glauco Velasquez (Paquetá, 1884 - Rio de Janeiro, 1914). Compositor brasileiro, estudou no Instituto Nacional de Música e começou a compor em 1902, estimulado por Francisco Braga. Teve evolução estética sem precedentes no meio artístico carioca, acompanhando de perto o que se fazia na Europa. Suas obras para piano, voz e câmara quase ignoradas na época revelavam um expressionismo inquietante. Em 1915, foi criada a Sociedade Glauco Velásquez para divulgar sua obra (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 808)..

⁷ Oscar Lorenzo-Fernandez (Rio de Janeiro, 1897 - idem, 1948). Compositor brasileiro, filho de espanhóis, foi um dos expoentes do nacionalismo musical brasileiro. Estudou piano com João Otaviano e Henrique Oswald e com Francisco Braga estudou contraponto, fuga, composição e instrumentação, seguindo também os conselhos de Nepomuceno. Em 1936, fundou o Conservatório Brasileiro de Música, o qual dirigiu até morrer. Entre várias obras compôs o *Trio brasileiro* e a suíte orquestral *Reisado do Pastoreio*, da qual faz parte o *Batuque*, sua peça mais famosa e que foi executada por Toscanini. Compôs também 48 canções para canto e piano (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 283).

⁸ Otávio Maul (Petrópolis, 1901 - Rio de Janeiro, 1974). Compositor, regente e flautista brasileiro. Em 1919, ingressou no INM do Rio de Janeiro, estudando contraponto e fuga com Francisco Braga, de quem foi também aluno particular de composição de 1922 a 1926. Datam dessa época suas primeiras composições. Em 1929 fez estágio na Europa. Fundou o Instituto Musical de Petrópolis e foi docente no CBM, organizando e preparando sua orquestra (EMB, 1998, p. 493).

Helza Camêu⁹ viajou para a Europa, afastando-se do seu país que passaria por profundas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais.

Ainda em fevereiro de 1890, Francisco Braga viajou para Paris, França, e matriculou-se na classe de harmonia de Antoine Taudou, a fim de preparar-se para as provas de seleção do Conservatório. Concorrendo com mais 22 candidatos, ficou classificado em primeiro lugar e, seguindo os conselhos de seu mestre brasileiro, Carlos Mesquita, matriculou-se na classe de Jules Massenet¹⁰, com quem estudou composição. Concluiu seus estudos após dois anos, de 1890 a 1891, período este determinado pela bolsa de estudos, quando compôs várias pequenas peças para câmara, ao gosto francês da época: *Tarde de Estio*, para orquestra; *Déclaration* e *Extase*, para canto e piano; *Romance*, para violoncelo e piano; *Berceuse* para violino e piano e *Melancolia*, valsa para piano. Massenet, que admirava muito o talento de Francisco Braga, em carta ao Ministério do Interior do Brasil solicitou a prorrogação de sua bolsa por um prazo igual, de mais dois anos, que foram imprescindíveis para a sua boa e sólida formação de compositor:

⁹ Helza de Cordoville Camêu (Rio de Janeiro, 1903 - idem, 1995). Pianista, compositora e musicóloga brasileira. Iniciou seus estudos de piano aos sete anos de idade sob a orientação de Paula Ballariny subseqüentemente com Nepomuceno e João Nunes. Em 1919 diplomou-se no INM com medalha de ouro. Ingressou no magistério em 1922 e no ano seguinte fez seu primeiro recital como pianista, no I.N.M. Também teve como seus mestres Agnelo França (harmonia), Francisco Braga (contraponto e fuga), Assis Republicano e Lorenzo-Fernandez (composição), Gabriel Dufriche (canto) e Newton Pádua (celo). Em 1936 concluiu seu curso de composição no CBM. A partir de 1950, realizou estudos sobre música indígena na divisão de antropologia do Museu Nacional, de que resultou a importante introdução ao estudo da música indígena brasileira. Escreveu um concerto para piano e orquestra, música instrumental e canções e ainda foi colaboradora da Rádio MEC (EMB, 1998, p.139).

¹⁰ Jules (Emile Frédéric) Massenet (Montand, 1842 - Paris, 1912). Compositor francês, autor de *Manon* e *Werther* entrou para o Conservatório aos onze anos de idade, como aluno de Adolphe Laurent, Reber, Ambroise Thomas. Em 1878 Massenet foi nomeado professor de composição do Conservatório de Paris, influenciando compositores mais jovens como Charpentier, Koechlin, Pierné e Hahn. Sua música se deriva do estilo de Gounod, mas sofreu influências da obra de Wagner, quando passou a adotar sua forma de declamação lírica. (SADIE, 1994, p. 582)

Acabo de saber que o aluno de minha classe de Composição Musical no Conservatório Nacional, Senhor Francisco Braga, está prestes a terminar a pensão que lhe concede o governo de seu país e sei que, privado deste auxílio, este moço seria forçado a interromper seus estudos no Conservatório.

Venho, pois, pedir-vos, Exmo Sr. Ministro, o apoio de vossa poderosa influência em favor de Francisco Braga.

Ele merece absolutamente a proteção de sua pátria por sua perseverança ao trabalho e pelo resultado de seus progressos.

Perdoai Sr. Ministro, este meu pedido de grande simplicidade e aceitai a expressão de minha respeitosa homenagem. Jules Massenet, membro do Instituto de França (SANTOS, 1951, p. 21).

Neste período, de 1892 a 1893, Francisco Braga escreveu mais de trinta obras e, concluídas as bolsas permaneceu ainda por mais três anos em Paris, período em que organizou e dirigiu dois concertos constituídos exclusivamente por obras de compositores brasileiros. O primeiro foi em 1895, na Salle d'Harcourt. No ano seguinte apresentou-se em um segundo concerto, ainda mais importante, desta vez na Galérie des Champs Elysées, estreando cinco de suas peças sinfônicas: *Cauchemar e Paysage*, para orquestra sinfônica, *Prière* (1892), *Tempo di Minueto* (1894) e *Marionettes* (1892), para orquestra de cordas. Apresentou também obras de autores brasileiros como Carlos Gomes¹¹, Carlos de Mesquita, Alberto Nepomuceno¹² e Francisco Valle¹³.

¹¹ Antônio Carlos Gomes, (Campinas, 1839 - Belém, 1896). Foi o grande mestre da ópera brasileira e romântica, na tradição Verdiniana. Começou a compor muito cedo e aos 18 anos escreveu uma Missa. Em 1859 mudou-se para o Rio de Janeiro onde estudou no Conservatório Imperial. Influenciado por Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi, Gomes escreveu cantatas e as primeiras óperas brasileiras: *A Noite do Castelo* e *Joana de Flandres*, escritas em vernáculo. O sucesso lhe valeu uma bolsa de estudos para estudar na Itália, concedida por D. Pedro II. Desenvolveu a linguagem da ópera como só Verdi e Puccini o fizeram. Autor de *O Guarani* e de *Lo Schiavo*, Carlos Gomes foi o músico das Américas de maior destaque internacional do século XIX (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 335).

¹² Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 - Rio de Janeiro, 1920). Foi um dos principais compositores brasileiros da corrente pré-nacionalista. Estudou na Academia Santa Cecília de Roma, com Terziani. Frequentou o Conservatório de Stern em Berlin, com bolsa do governo brasileiro e em Paris estudou com Guilman. Nepomuceno compôs música orquestral, óperas, música de câmara e canções (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 562).

¹³ Francisco Valle (Porto das Flores, 1869 - Juiz de Fora, 1906). Fez estudos em Paris, com César Franck. Ao retornar ao Brasil fixou-se em Juiz de Fora. Era possuidor de boa inspiração e conhecimentos técnicos. Foi escolhido como patrono da Cadeira número 33 da academia

Em 1896, Braga, levado pelo seu desejo de familiarizar-se com a moderna escola composicional de Wagner, viajou pela primeira vez para Viena, Áustria, e de lá para Dresden, capital da Saxônia, onde foi acolhido pela família do amigo Francisco Buschmann. Em agosto deste mesmo ano visitou Bayreuth para assistir à encenação das óperas *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal*, ambas de Richard Wagner (1813 -1883). Impressionado com o que ouvira e vira, ele descreveu o clima musical da cidade em cartão-postal, datado de 8 de agosto de 1896, a Corbiniano Villaça, seu grande amigo:

Caro Villaça. Cá estou em Bayreuth e amanhã começam as representações da Tetralogia wagnerista (a minha vez). Tudo aqui é Wagner e de Wagner. Respira-se Wagner, come-se Wagner e por toda parte há estudos, retratos, biografias, partituras, lembranças - tudo sobre o grande homem. Vou te escrever mais longamente (HORA, 1953, p. 10).

Dias depois, já em Dresden, Braga reescreveu a Villaça renovando suas impressões sobre a obra de Wagner, em carta de 14 de agosto de 1896, impressões estas que indicaram uma nova direção em sua obra:

O que lucrei e o que aprendi? Foi para mim um dever, cuja necessidade já há muito se fazia sentir. As representações wagneristas para o músico e mais ainda para o compositor são uma escola. Ir a Bayreuth e ouvir *Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal* ou qualquer outra das obras geniais do mestre é um dever para o artista músico [...] [...] E a orquestra? Jamais ouviste, amigo, tão belos e tantos elementos reunidos, tão nobremente defendendo essa coisa sublime, essa divina coisa que se chama Arte (HORA, 1953, p. 33-34).

Brasileira de Música, tendo como seu primeiro sucessor Francisco Mignone e segundo sucessor Lindembergue Cardoso. Compôs entre outras obras, os poemas sinfônicos *Telêmaco* e *Depois da Guerra* (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 798).

Em março de 1897, *Cauchemar* e *Paysage* são apresentados no Teatro Gewerbehaus, em Dresden. Neste período, mais precisamente em 1899, Francisco Braga, um sinfonista de caráter descritivo, compôs o poema sinfônico *Marabá*, sobre um programa de Escragnolle Doria e *Episódio Sinfônico* baseado na poesia de Gonçalves Dias (1823 -1864):

O poema sinfônico *Marabá* é, até hoje, uma das obras mais apreciadas de Braga, e foi a primeira a utilizar temas nacionais. O programa fornecido por Escragnolle Doria inspira-se num poema de Gonçalves Dias, também ilustrado pela célebre tela de Rodolfo Amoedo, que representa uma jovem índia, formosíssima, porém condenada a não ser amada, devido à sua condição de filha de pai estrangeiro. Nenhum exotismo, nenhuma veleidade de empregar temas ou instrumentos primitivos se insinua na partitura do mestre. O que ele procura é a pintura sonora: a natureza circundante, os passos furtivos da índia que se aproxima; e a interpretação dos sentimentos da moça, por meio de temas e artifícios harmônicos que sugerem a vaga tristeza, os anseios vãos e o fluxo do desejo que lhe ganha o corpo jovem (AZEVEDO, 1956, p. 180).

Ainda em Dresden, Francisco Braga escreveu *Scenas Pitorescas* e *Pro Pátria*, ambas para orquestra; *Oh! Se te amei!* e *Dá-me as pétalas de rosa*, para canto e piano; *Improviso*, para violino e piano. Estas obras foram executadas em diversos concertos públicos desta cidade com elogios da crítica mais exigente. (KOWALSKY, 1909, p. 19)

No ano seguinte, em 1897, voltou a Bayreuth, em fins de junho, para ouvir *Parsifal* e seguiu para a Suíça, passando por Nuremberg e Munique. Francisco Braga chegou a Capri, golfo de Nápoles, em novembro, em companhia do amigo e pintor João Batista da Costa e esposa, com o objetivo de concluir sua ópera

Jupyra. Permaneceu lá por quase um ano, retornando depois à Alemanha. Neste ano compôs *Sénéade de fées*, para piano e *Morceaux* para piano a quatro mãos.

Já em 1892, residindo na Alemanha e influenciado pela ópera de Wagner, Braga quis compor uma obra de maiores proporções, utilizando recursos vocais, cênicos e orquestrais, ou seja, uma obra complexa que só na ópera encontraria a linguagem mais adequada. Braga cultivava a idéia de escrever uma ópera e, escrevendo a Escragnolle Dória, em carta datada de dezembro do referido ano fez-lhe a encomenda do libreto, onde pedia somente um ato, mas um pouco descritivo, que desse lugar à uma sinfonia: “O assunto brasileiro é quase em mim uma idéia fixa” (DORIA, 1937). Em outra carta, enviada à Doria em abril de 1893, Braga recomenda ainda: “que o libreto seja dramático, ou meio dramático, três ou quatro personagens, duas mulheres no máximo, poucos coros, nada de bailados” e ainda acrescenta - “Gostaria que o assunto fosse nacional, mas que não tivesse índios” (Loc. cit). De 1898 a 1899 trabalhou arduamente na ópera *Jupyra* e a escolha do tema foi definida com base na novela de Bernardo Guimarães. O tema de *Jupyra* é sobre uma moça índia, mas que não se apresenta com indumentária de penas e que vive às margens do Rio Verde, em Minas Gerais que, ao ver-se traída pelo amante, desesperada manda matá-lo. Comentando sobre seu processo de criação, Braga relatou em carta a Escragnolle Doria datada de julho de 1893:

Ardo de impaciência a tal ponto que tenho momentos de febre quando me sento ao piano e ensaio certas cenas da nossa *Jupyra*. De improviso componho, canto palavras sem nexos, imagino as acentuações dramáticas, enfim, um horror, uma alucinação (DORIA, 1937).

O libreto da ópera criou problemas angustiosos a Francisco Braga. Primeiro, a versão para o francês do texto de Bernardo de Guimarães, entregue por seu amigo Villaça a Cighera, que aceitou a encomenda por uma quantia de 200 francos. Braga não possuía tal soma e através de Villaça negociou a tradução por 150 francos, mas esta seria em prosa, não em verso. Fez-se necessário, então, um poeta que extraísse o libreto da prosa de Cighera, mas este não quis entregar a versão sem receber o dinheiro. Braga e Cighera, através de Villaça, estabeleceram certas condições, mas o caso acabou nos tribunais. O juiz, sensível às questões artísticas, resolveu tudo da melhor maneira possível para Braga que, não podendo esperar mais, começou a escrever *Jupyra* mesmo sem o libreto. Mandou então buscar em Paris o poema em português, entregando-o a um jovem italiano que afinal fez o libreto e, a seguir, enviou sua ópera a um tradutor que a verteu do italiano para o alemão. Possuidor de experiência em realizar traduções dos grandes mestres da ópera italiana, esse tradutor qualificou a ópera de Braga como uma “explosão” (HORA, 1953, p. 66).

Em 1900, Braga tentou inutilmente negociar a apresentação de *Jupyra* no Teatro Real de Munique, no Théâtre de la Renaissance e no Lyrique de Paris. Desencantado, o maestro pensou em suicídio. Mesmo diante um convite que lhe fora feito de Nápoles para dá-la a um teatro dali, Francisco Braga não reagiu ao desânimo e à depressão. De volta a Dresden, Braga mostrou a partitura ao regente Hermann Levy (1839-1900), amigo íntimo de Wagner que elogiou muito a obra. Achando-a perfeitamente identificada com o poema, o maestro Levy aconselhou a Braga que não mudasse uma só de suas notas. O poema de Escragnolle Doria foi traduzido para o alemão e a ópera aceita pelo Real Teatro

de Dresden, onde deveria ser estreada. Esse projeto foi, entretanto, abandonado, mesmo com a aprovação de renomado regente: Francisco Braga recebera um convite do maestro Sanzone, de Milão, para que se apresentasse, junto com a companhia lírica, nos festejos do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, onde *Jupyra* seria encenada.

Após viver 10 anos na Europa, Antônio Francisco Braga retornou para o Rio de Janeiro, em julho de 1900, onde foi recebido como um vencedor pelos seus amigos, liderados por José do Patrocínio (1853-1905). Contudo, *Jupyra* não foi representada e o motivo deste episódio merece ser comentado: Leopoldo Miguez impôs que se encenasse a sua *Saldunes*. Temendo provocar ressentimentos entre os compositores, Sanzone decidiu cancelar as duas óperas do programa. Passaram-se os dias e a temporada lírica já estava por terminar quando o maestro Sanzone, já com escassos recursos financeiros e não tendo alternativa, executou *Jupyra* em seu último espetáculo no Brasil. Assim, em 10 de agosto de 1900 a ópera de Braga foi finalmente encenada, com grande sucesso, no Teatro Lírico, quando também ofereceram a Braga uma batuta de ébano e ouro, que hoje pertence à família Villaça. No dia seguinte a ópera foi repetida e Braga carregado nos braços do povo até Vila Isabel, onde residia. Olavo Bilac ao vê-lo assim sair do teatro, gritou-lhe, divertido: “A glória também amarrota, Braga...” (ROCHA, 1921, p. 18).

Vivendo no Rio de Janeiro e estando desempregado, Braga apresentou-se regularmente em concertos. No ano de 1901 visitou São Paulo, onde realizou três concertos, visitando ainda Campinas e Santos. Ainda em maio e junho daquele

ano, regeu vários espetáculos no Teatro São Pedro de Alcântara e finalmente em 1902 foi nomeado, pelo então presidente Campos Sales, professor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música. Pouco tempo depois, em 1908, também conseguiu reaver sua vaga de professor do antigo Asilo dos Meninos Desvalidos.

Mas Braga não descansou e trabalhou continuamente em suas obras. Escreveu o poema sinfônico *Insônia*, uma *Pastoral*, com texto de Coelho Neto e parceria de Henrique Oswald¹⁴ e Alberto Nepomuceno, *Virgens mortas*, com poesia de Olavo Bilac, várias obras sacras, hinos (incluindo o da *Bandeira*)¹⁵ e ainda iniciou a partitura de sua nova ópera, *Anita Garibaldi*.

Nos anos seguintes, 1907 e 1908, dirigiu durante três meses uma série de concertos com a orquestra do Centro Musical do Rio de Janeiro, no Palace Théâtre e compôs a partir de temas nacionais, a música de cena para o drama de Afonso Arinos¹⁶, *O Contratador de Diamantes*. Também participou dos Concertos da Exposição Nacional com a peça *Canto de Outono*, para orquestra de cordas.

¹⁴ Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852, Rio de Janeiro, 1931). Compositor brasileiro descendente de suíços, Oswald estudou em Florença com Graziani e Buonamici. Obteve o prêmio do concurso instituído pelo jornal francês *Le Figaro* com a peça *Il Neige*. Radicando-se no Brasil aos 60 anos, foi diretor do Instituto Nacional de Música. Foi professor de Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Frutuoso Viana (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1994, p. 593).

¹⁵ O *Hino à Bandeira Nacional*, composto em 1906, com letra de Olavo Bilac e escrito por encomenda do prefeito do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, Pereira Passos e do Diretor de Instrução Pública, Manuel Bonfim. Foi executado pela primeira vez em 19 de novembro de 1906 no Rio de Janeiro, por ocasião do início das aulas no Instituto Profissional, hoje João Alfredo. Ultrapassou aos poucos as fronteiras da Capital Federal e ganhou popularidade em todo o país. (EMB, 1998, p. 364).

¹⁶ Afonso Arinos (Paracatu, 1868 – Barcelona, 1916). Formou-se em Direito na cidade de São Paulo, lecionou história do Brasil no Liceu Mineiro de Ouro Preto e fundou a faculdade de Direito de Minas Gerais. Colaborou em jornais e periódicos como a *Revista Brasileira* e a *Revista do Brasil*. Em 1897 assumiu a direção do jornal Comércio de São Paulo, pelo qual fez a campanha para a restauração da monarquia. Foi o pioneiro das tendências regionalistas na literatura brasileira. Escreveu *Pelo Sertão*, *Os jagunços*, *Notas do Dia*. Seu drama histórico *O Contratador dos Diamantes*, edição póstuma, só foi publicado em 1917. (DICIONÁRIO BIOGRÁFICO DE MINAS GERAIS, 1994, p. 268).

E, ainda naquele tempo (1908), tornou-se presidente do Centro Musical do Rio de Janeiro e consagrou-se como regente, dirigindo vários concertos na Exposição do Centenário da Abertura dos Portos, ao lado de Nepomuceno e Assis Pacheco¹⁷.

Em 1909, assumiu o cargo de professor e instrutor de Bandas de Música do Corpo de Marinheiros, permanecendo nessa função até 1931. Em 1909, Francisco Braga viajou para a Europa, com a incumbência de contratar uma companhia lírica para a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Assim, em 14 de julho do mesmo ano, dirigiu o concerto inaugural do Teatro Municipal, apresentando pela primeira vez seu poema sinfônico *Insônia*.

Vejamos o que dizia o jornal O Século¹⁸ do dia 15 de julho de 1909, referindo-se ao evento:

Está oficialmente inaugurado o Teatro Municipal, obra em que se gastou muito dinheiro, mas está suntuosamente levantada. [...] A inauguração efetuou-se ontem, às duas horas da tarde, com a presença do vice-presidente da República, prefeito do Distrito Federal, intendentess municipais, engenheiros construtores, outros membros da comissão construtora, o superintendente do teatro e jornalistas. O chefe na Nação percorreu todas as dependências do edifício e depois assinou a ata da inauguração. Foi servido *champagne*, orando o vice-presidente da República, o Dr. Oliveira Passos e o intendente Eduardo Raboeira. [...] À noite realizou-se o espetáculo inaugural, com a presença do chefe do Estado, prefeito, intendentess municipais, ministros, deputados, senadores e o alto funcionalismo público. [...] Antes das 8 horas da noite já

¹⁷ Francisco de Assis Pacheco (Itú, 1865 - Rio de Janeiro, 1937). Compositor, teatrólogo, pianista, regente e crítico. Coursou composição na Itália com Amintore Galli (1845-1919). Publicou o livro de poesias *Vespertinas*, e colaborou no Jornal da Tarde e no Correio Paulistano. Escreveu a ópera de um ato *Moema* (1891), com música e libreto de sua autoria. Em janeiro de 1900 obteve o primeiro prêmio com a *Cantata Brasil* (versos de Olavo Bilac), comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 599).

¹⁸ O Século (1880-1978), periódico português que publicava assuntos sobre política, vida mundana, artes e letras, crises, protestos, assuntos econômicos, da guerra, das prisões e das comemorações. (www.inatt.pt.)

era crescido o número de pessoas que nas imediações do teatro aguardavam a chegada dos que deviam assistir à brilhante festa. O espetáculo começou pelo Hino Nacional, executado por uma orquestra de 64 professores, sob a regência do maestro Francisco Braga. [...] Em seguida, Olavo Bilac, em discurso magnificamente burilado, fez uma rápida e interessante história do teatro nacional e estrangeiro, sendo, ao concluir, delirantemente aplaudido e chamado ao proscênio. (www.bibvirt.futuro.Usp.br/texto/humanas/historia/jornais/13inauguracao.html).

Francisco Braga participou também da criação da Escola Dramática Nacional, inaugurada em abril de 1910 e da criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada por ele e Francisco Nunes¹⁹ em 1912, e da qual foi o diretor artístico e regente por 22 anos. Braga e Nunes dirigiram em 28 de dezembro de 1912, seu concerto inaugural e no primeiro aniversário da entidade, foi realizado o Festival Braga. Na temporada de concertos sinfônicos de 1932, Lorenzo-Fernandez foi apresentado pela entidade, dividindo a regência com Braga. Em 1934, com a criação da Orquestra do Teatro Municipal, o Distrito Federal suspendeu a subvenção dada à Sociedade de Concertos Sinfônicos, que realizou em sua última apresentação a *Nona sinfonia* de Beethoven (1770 -1827), sob a regência Francisco Braga.

Em três de outubro de 1920, Braga, reconhecido nacional e internacionalmente, teve a felicidade de ver seu poema sinfônico *Marabá*, apresentado no Teatro

¹⁹ Francisco Nunes (Diamantina, 1875 - Belo Horizonte, 1934). Regente, clarinetista, professor e compositor. Iniciou seus estudos com o pai, o maestro Francisco Nunes Neto Leão. Criado no Rio de Janeiro, Nunes sob sua regência e de Braga diplomou-se no I.N.M. onde foi professor na cátedra de clarineta. Além de ter sido o mentor da Sociedade de Concertos Sinfônicos, cujas audições marcaram época nos meios musicais cariocas, retornou a Minas Gerais em 1925, à convite do Governo de Minas, para reorganizar o C.M.M.B.H., que dirigiu até sua morte, em 1934. Nunes criou também a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte (1925), da qual foi regente e diretor. A sua obra *Prelúdio, coral e fuga* foi apresentada no Rio de Janeiro em 1922, pela Filarmônica de Viena e sob a regência de Felix Weingartner (1863- 1942) (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 597).

Municipal do Rio de Janeiro por Richard Strauss²⁰. Em 10 de outubro de 1943 *Jupyra* foi reapresentada sob a regência de Giuseppe Marinuzzi²¹.

Em 1931 as várias organizações e sociedades musicais do Rio de Janeiro promoveram um grande festival no Teatro Municipal em homenagem a Francisco Braga e, em 25 de julho do mesmo ano, o compositor foi homenageado pelo governo francês com o título de “Cavaleiro da Legião de Honra²²”.

Em 1933, dirigindo o festival Wagner, Francisco Braga sofreu um ataque cardíaco, fato que o forçou a deixar o palco em meio à execução de *Encantamento da Sexta-Feira Santa*, de *Parsifal*. Foi obrigado a abandonar a regência, recolhendo-se em casa por um longo período de repouso e submetido a um rigoroso regime. Nos anos que se seguiram dedicou-se exclusivamente à composição e ao magistério.

Braga aposentou-se em 1938, como catedrático de composição do Instituto Nacional de Música e em 15 de abril deste mesmo ano, data do seu aniversário,

²⁰ Richard Strauss (Munique, 1864 - Garmish-Partenkirchen, 1949). Compositor alemão, filho de pai trompista profissional, não teve aulas formais de composição. Começou a compor aos seis anos de idade e esteve por pouco tempo na universidade. Em 1885 tornou-se regente da orquestra de Meiningen e mais tarde assistente da orquestra de Munique. Regeu diversos concertos na Europa, Estados Unidos e América do Sul. Influenciado por Liszt e Wagner, Strauss foi reconhecido como o principal compositor de vanguarda na Alemanha. Compôs poemas sinfônicos, óperas, obras corais e quase duzentos *lieder* (SADIE, 1994, p. 909).

²¹ Giuseppe Marinuzzi (Palermo, 1882 - Milão 1945). Como músico precoce, diplomou-se em música no Conservatório de Palermo em 1900, então com 18 anos, e neste mesmo ano apresentou sua composição *Missa de Réquiem* em honra ao Rei Humberto. Em 1916 sucedeu Buzoni como Diretor do Conservatório de Bologna, abandonando o cargo dois anos depois para dedicar-se à regência. Regeu várias *premières* inclusive *La Rondine* de Puccinni, em 1917. De 1928 a 1964 foi Regente Residente e Diretor Artístico do Teatro de Roma, deixando o cargo para tornar-se regente no Teatro La Scala de Milão. A partir de 1944 tornou-se empresário (SADIE, 1994, p. 577).

²² Legião de Honra. Ordem honorífica francesa fundada por Napoleão Bonaparte em 1802. Compreende as classes grã-cruz, grande oficial, comendador, oficial e cavaleiro (BRITANNICA, 1999, v. 2, p. 52).

foi criada a Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara, Sociedade Pró-Música, da qual foi eleito Presidente Perpétuo.

Com a saúde abalada, Francisco Braga doou sua produção artística à Sociedade de Concertos Sinfônicos, sendo o acervo, mais tarde, transferido para a Biblioteca Nacional de Música e sua biblioteca ao Sindicato dos Músicos, o qual fundou e foi o primeiro presidente.

Braga lutou com grandes dificuldades financeiras. Seus honorários de professor aposentado mal davam para as despesas da casa. Estas se agravaram tanto que o amigo e poeta Olegário Mariano (1889-1958), levado à rua Barão de Itapagipe, 87 pelo também amigo Villaça, percebeu a situação do maestro. O próprio poeta conta o episódio:

Realmente fui à casa do Braga levado pelo Villaça e verifiquei a quase miséria em que vivia, já muito doente, o autor de *Jupyra*. Nem para as injeções havia dinheiro suficiente. Fiquei impressionadíssimo. Deixei com o velho Braga um exemplar de *Quando vem baixando o crepúsculo* e fui para a Academia. Era uma quinta-feira, dia de sessão. Encontrei o Presidente Getúlio Vargas na casa de Machado de Assis, que ele, um dos 40, raramente freqüentava. Não perdi tempo: narrei-lhe, sem exagerar, tudo quanto tinha visto minutos antes. O presidente mostrou-se penalizado da situação do velho Braga e prometeu-me que iria tomar providências imediatas (HORA, 1953, p.18).

Assim, três ou quatro dias depois, graças também aos esforços de seu grande amigo Agostinho Nunes d'Almeida, o Ministro da Educação, Gustavo Capanema, concedeu ao maestro Francisco Braga um prêmio pelo *Hino à Bandeira Nacional*,

no valor de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), prêmio este que o ajudou a manter-se nos seus últimos meses de vida.

Braga leu os versos de Olegário Mariano, entusiasmando pelo poema *Pressentimento*. Apesar de muito doente, começou a trabalhar a música com a qual envolveria o poema. Faltando apenas algumas poucas linhas musicais, Francisco Braga, também chamado carinhosamente de Braguinha pelos amigos e por “Chico dos Hinos”, pelos seus compatriotas da época, faleceu aos 77 anos de idade deixando também inacabada sua ópera Anita Garibaldi, na madrugada do dia 14 de março de 1945. “Seu corpo foi trasladado para a Escola Nacional de Música, onde foi velado por amigos, alunos e admiradores. À saída do féretro para o Cemitério do Catumbi, ouviu-se o *Pranto da Bandeira*, executado pela Banda dos Fuzileiros Navais” (PEQUENO, 1968, p. 19)

Com grande pesar, Olegário Mariano se expressou:

A crueldade do destino não quis que os meus versos ficassem imortalizados pela melodias do meu nunca esquecido Braguinha. Esta partitura, assim inacabada, eu guardo como uma relíquia, que para mim não tem preço (HORA, 1953, p. 19).

Junto à relevante contribuição da obra de Francisco Braga para a música nacional merece menção especial o seu legado acadêmico de 36 anos como orientador e incentivador de toda uma geração de músicos da primeira metade do século XX, entre eles compositores, maestros e professores.

A ele assim refere-se Azevedo (1950, p.240): “Na paisagem da música brasileira contemporânea havia um velho tronco nodoso em torno do qual cresceram os mais viçosos arbustos”.

Braga foi o centro de convergência da música brasileira na primeira metade do século XX e era aquele mestre que todos acatavam. Possuía como professor, um raro espírito de compreensão da evolução musical e da individualidade de cada ser, que o tornou excêntrico para a época. Não impunha seus conhecimentos e, antevendo as tendências musicais transformadoras do início do século XX, as encorajava nos discípulos: “A razão pode muito bem estar com os outros” (AZEVEDO, 1956, p. 192).

Os alunos de Francisco Braga, advindos de diversos lugares do Brasil, com deram continuidade à sua obra, destacando-se também como regentes e professores. Foram eles: João Octaviano Gonçalves (1892), José Paulo da Silva (1892- 1967), Antônio de Assis Republicano (1897- 1960), Hostílio Soares (1898-1988), Batista Siqueira (1906-1992), José de Lima Siqueira (1907-1985), Joanídia Sodré (1903), Ênio de Freitas e Castro (1911-1975), Newton Pádua (1894 -1966), Domingos Raimundo (1904), Ari Ferreira (1905-1973), Florêncio de Almeida Lima (1909-1996), Rafael Batista (1910-1984), Cléofe Person de Matos (1918) e outros.

À memória de Francisco Braga, refere-se ainda Azevedo, 1950, p. 240: “Diante de sua obra todos se inclinavam e ninguém, sob pena de cometer uma espécie de crime de lesa-música brasileira, se lembraria de atacar ou de pôr em dúvida”.

3 CATÁLOGO DE OBRAS PARA CANTO E PIANO

3.1 Considerações gerais

Neste capítulo será apresentado um catálogo com as obras para canto e piano do maestro Francisco Braga, tendo por referência o catálogo apresentado na dissertação de mestrado de Mauro Chantal Santos, em 2001²³, e a elaboração planejada conforme dados levantados na pesquisa das edições. Na primeira coluna consta o ano de composição da obra, em ordem cronológica crescente seguida pela segunda coluna com o nome da obra. Na terceira coluna consta o nome do autor da poesia seguido, na quarta coluna, pelo idioma do texto literário. Na quinta, sexta e sétima colunas estão registradas, sucessivamente, a editora, a tessitura da obra e a dedicatória. Uma última coluna foi elaborada para as observações das obras quanto a versões para outras formações instrumentais.

Das obras apresentadas no catálogo que se segue, 25 foram compostas em vernáculo, nove compostas sobre poesias francesas e duas em esperanto²⁴. Portanto, foram encontradas 36 canções para canto e piano, o que contradiz a seguinte citação:

²³ SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. 85 p. (Dissertação para o Curso de Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2001.

²⁴ Língua artificial criada com o objetivo de por fim às barreiras lingüísticas. Criado no final do século XIX pelo médico e lingüista polonês Ludwig Lazar Zamenhof, o esperanto possui um acervo léxico dotado do máximo de universalidade e uma gramática constituída de apenas 16 regras, sem exceção. O esperanto, língua pretensamente universal, possui adeptos, jornais, revistas e editoras em inúmeros países. Sua sede mundial é em Rotterdam, capital Holandesa e um de seus núcleos mais ativos é a Liga Brasileira de Esperanto (BRITANNICA, 1999, v.6, p.32) Segundo (MARIZ, 2000, p.127), é curioso lembrar que Braga foi o único compositor brasileiro que escreveu canções em esperanto: *En nia lando e Trovita*.

No que se refere à sua produção para canto e piano, o catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Francisco Braga publicado pela Biblioteca Nacional e prefaciado por Mercedes Reis Pequeno, registra 33 peças, também estas à espera de um estudo crítico (KIEFER, 1982, p. 134).

Mercedes Reis Pequeno referiu-se obviamente às obras que foram mostradas na Exposição, não à totalidade de obras compostas por Francisco Braga. A autora do Catálogo, na página 83 deste, menciona ainda sete peças do compositor, não encontradas, das quais duas já se encontram à disposição na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Escola de Música da UFMG: *Chanson*, com letra de Vitor Hugo e *Sérénade de Loin*, com letra de L. Marseleau, ambas inseridas no catálogo desta dissertação. As outras cinco obras: *Juana de grénadine* (romance), *Que ta sérénade est d'amuse* (romance), *Le lever*, *Minha terra tem palmeiras* e *Pressentimento*, serão mencionadas à parte no catálogo deste trabalho, juntamente com a canção *Amor*, mencionada na ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.111, como composta em 1887, como peças ainda não encontradas, à espera de pesquisas.

A canção *O cântico das árvores* consta como obra composta para coro feminino e orquestra, com versões para coro só e para banda, mas nas pesquisas foi encontrada, na Biblioteca Nacional, uma partitura editada pela Vieira Machado & C, em versão para canto e piano. Encontramos ainda sua menção como obra para canto e piano em (GOMES, 1937 p. 37) e ROCHA (1921, p. 29) o que levou à sua inclusão criteriosa no presente catálogo. Com letra de Olavo Bilac, *O cântico das Árvores* deixa dúvidas quanto à natureza de sua primeira composição, mas certamente não foi uma composição original para banda, já que foi elaborada sobre um poema.

Dezessete destas obras, não possuem o ano de composição, e foram registradas como “sem data”, ou s.d. Podemos ainda observar a preferência de Francisco Braga pelos poetas românticos franceses, como Victor Hugo (1802-1885) e Jules de Marthoud (s. d) e pelos poetas parnasianos brasileiros, Olavo Bilac, Carlos Coelho e Luiz Murat (1861-1929).

Quanto às editoras que publicaram as obras do autor, as mais freqüentes foram Bevilacqua e C., Vieira Machado e C., Carlos Wehrs e C. e Castro Lima e C.

A tessitura de suas obras para canto e piano possui um âmbito geral situado entre o *Sib*² e o *Láb*⁴. Braga opta, na maior parte das vezes, por usar tessituras mais agudas nas *chansons* e mais centrais nas canções brasileiras, fato este que revela sua habilidade de compositor: ao utilizar as tessituras centrais, Braga propiciou à canção brasileira uma forma mais adequada de realização do *bel canto*, com certo ar de naturalidade, onde as palavras soassem mais claras, sem o excesso de impostação e impedância dos agudos, que podem distorcer a compreensão do texto. Evitou também a utilização do registro grave, já que a grande maioria das vozes nacionais possui o registro médio masculino, barítono, e o registro agudo feminino de soprano. Na verdade, quanto à tessitura, as obras de Francisco Braga revelam equilíbrio ou centralização da mesma em relação ao universo vocal. Assim, ele tornou suas obras acessíveis a quase todas as vozes líricas e bastante anatômicas às vozes diversas, já que não utilizam o extremo agudo das vozes agudas do soprano e tenor, nem o extremo grave das vozes graves do contralto e baixo.

A grande maioria de suas canções se adapta a *sopranos, mezzo-sopranos, tenores e barítonos*, sem, contudo, utilizar o registro mais grave destas vozes.

Durante o estudo das obras para canto e piano, foi observado o fato de que 25 delas foram dedicadas a amigos e intérpretes amadores ou profissionais, o que parece ser uma prática costumeira da época. Portanto, uma coluna foi criada na tabela. Justifico a não inserção de uma coluna para “opus”, pois apenas uma das canções é assim numerada: “*Oh! Se te amei!*”, opus 11 e datada de 1898.

Sobre esta canção há dados particulares. Francisco Braga possuía um grande e fiel amigo, Corbiniano Villaça, com o qual se correspondeu por toda a vida. Villaça, ao que se sabe, foi bolsista do governo do Pará e esteve em Paris a estudos em 1892, onde se aprimorou em pintura. Mas Villaça se envolveu também em estudos de canto, chegando a ser intérprete e divulgador das canções de Braga.

Junto a uma carta, escrita ao Villaça, no dia oito de março de 1899, Francisco Braga enviou um exemplar já impresso, da sua mais recente canção: *Oh! Se te amei!* Nesta carta o compositor faz observações interpretativas a serem realizadas por Villaça, que são bastante interessantes:

Quando cantares, precisas cantá-la com muita paixão e dramaticamente. Todas as vezes que dizes Oh! se te amei! Preciso é que a alma te ajude a dizê-lo. Quando na página 4 dizes: Mulher, mulher! Oh! se te amei!” precisas que observes o crescendo. Fogo! Calor! Temperamento de meridional no caso. Mas, na página 6, quando dizes Oh! se te amei! A segunda vez deve ser mais dolorosamente dito, porque a estrofe seguinte” As lágrimas

vertidas, etc.” deve ser cantada com muito sentimento. E depois quando mais adiante tem: “E além no tempo uma vida a sumir-se na loucura!” deve ser cantado à vontade, mas bem declamadas as palavras sumir-se na loucura e diminuindo até loucura e com voz um pouquinho soluçada. Adiante: “Nem aragem, nem sol, nem céu, nem flores, nem a sombra das glórias que sonhei” começa em *piano* e vai aumentando de calor, de modo que quando se diz Nem a sombra das glórias que sonhei seja forte e declamado, é claro. “Somente o escárnio de infiel sorriso!”, como já exprimem as palavras. Depois Mulher! com paixão. Oh! se te amei! Piano e com a voz pouco soluçada, sempre apaixonada. Na primeira página “Ouvi-te nas brisas que passavam!” *piano* e claramente, mas delicadamente pronunciado. Na quinta página “Quando um sorriso” deve ser dito em segredo e com amor. Enfim, observa bem quando está feita uma acentuação, quando é P. ou F. e obterás um grande sucesso. Se o tom é alto canta-a em Mi bemol. E por hoje basta. Recebe um apertado abraço do teu, Braga (HORA, 1953, p. 66).

Em suas 40 cartas a Villaça, encontram-se recomendações interpretativas do autor apenas acerca desta canção, o que a torna valiosa para os intérpretes e especial para esta autora, que obteve a dita partitura impressa, enviada a Corbiniano Villaça com a dedicatória do próprio Francisco Braga, no acervo da falecida cantora Orita Tassara Campos, de Belo Horizonte, por doação do amigo e engenheiro José Carlos de Carvalho Moura.

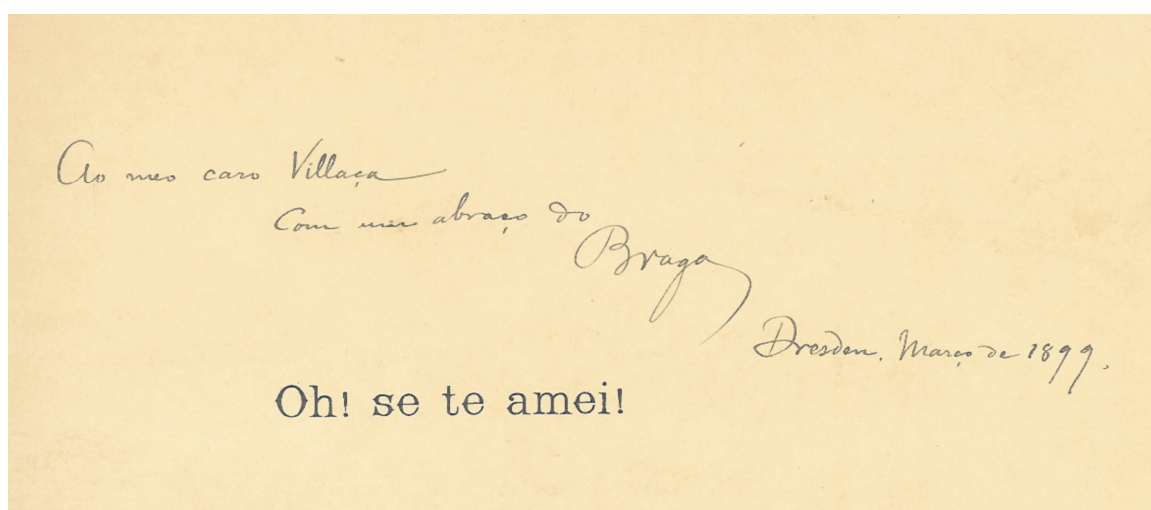


FIGURA 2 – Dedicatória do maestro Francisco Braga a Villaça.

Fonte: Edição original da canção *Oh! Se te amei!*

Acervo: desta autora



FIGURA 3 – Selo comemorativo do centenário de nascimento de Francisco Braga.

Fonte: Arquivo sonoro e Divisão de Música da Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br/musica/acervo.htm>).

3.2 O catálogo

Ano	Nome da Obra	Autor do Poema	Idioma	Editora	Tessitura Vocal	Dedicatória	Versões
1890	<i>Déclaration</i>	Lafayette - Egydio	Fran.	A. Ledue	<i>Ré#3 a Fá#4</i>	Mlle Marie Bernard	
1892	<i>Extase</i>	Victor Hugo	Fran.	A. Ledue	<i>Mib3 a Fa4</i>	Mr. João E. Vianna	
1897	<i>Chanson</i>	Victor Hugo	Fran.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Sol4</i>	Mlle Alambary Luz	
1897	<i>Sérénade de lointaine</i>	Daniel Gaiffe	Fran.	Vieira Machado & C.	<i>Mi3 a Lá#4</i>	Mlle Alambary Luz	
1898	<i>Oh! Se te amei!...</i>	Francisco Octaviano de Almeida Rosa	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Sol4</i>	-----	Versão para canto e orquestra
1899	<i>Dá-me as pétalas de rosa</i>	Olavo Bilac	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Si2 a Fá4</i>	-----	
1902	<i>Les voix intérieures</i>	Victor Hugo	Franc.	E. Bevilacqua & C.	<i>Dó3 a Fá4</i>	Alcindo Guanabara	
1902	<i>Prece</i>	Floriano de Britto	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Fá#4</i>	-----	Canto e orquestra
1903	<i>Récueillement</i>	Charles Baudelaire	Fran.	Off. Graphica musical Campassi e Camin	<i>Dó3 a Ré4</i>	Corbiniano Villaça	Canto e orquestra, câmara, canto, violino e piano

1905	<i>Catita</i>	Ovídio de Mello	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Si2 à Mi4</i>	Srta Camilla da Conceição	Canto e orquestra
1905	<i>Vecchio tema</i>	Carlos Coelho	Port.	E. Bevilacqua	<i>Dó3 a Fá4</i>	Srta Olívia da Cunha	
1905	<i>Virgens mortas</i>	Olavo Bilac	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Mi4b</i>	D. Camilla da Conceição	Canto e orquestra
1907	<i>Canção de Romeu</i>	Olavo Bilac	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Mib</i>	Assis Pacheco	Canto e orquestra, canto e cordas
1907	<i>Romanza</i>	Carlos Coelho	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Ré4</i>	De Larrigue de Faro	
1908	<i>O cântico das árvores</i>	Olavo Bilac	Port.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Mib</i>	Dr. Antônio Pacheco Leão	Canto e orquestra; coro fem.; cõro fem. e orqu., banda
1910	<i>Desejo</i>	Gonçalves Dias	Port.	M. A. Gomes Guimarães	<i>Dó3 a Fá4</i>	-----	Canto e orquestra
1912	<i>En nia lando</i>	J.B. Mello Souza	Esper.	Vieira Machado & C.	<i>Dó3 a Dó4</i>	-----	
1915	<i>O vizir</i>	Fagundes Varella	Port.	Bevilacqua & C	<i>Si2 a Sol4</i>	Mlle. Izabel de V. Campello	Canto e orquestra
1920	<i>Ó virgens!</i>	Antônio Nobre	Port.	Bevilacqua & C	<i>Mi3 a Fá4</i>	Mlle. Beatrice Sherrard	Canto e orquestra
s.d.	<i>Baiser rendu</i>	Alfredo Bastos	Fran.	Breyer hemanos	<i>Réb3 a Fá4</i>	Alfredo Bastos	

s.d.	<i>Barcarola</i>	Carlos Coelho	Port.	Bevilacqua & C	<i>Réb3 a Mib4</i>	Carlos de Carvalho	
s.d.	<i>Borboletas</i>	Hermes Fontes	Port.	Bevilacqua & C	<i>Si2 a Mi4</i>	Mlle Sissy Osvald	
s.d.	<i>Brinde</i>	Fontoura Xavier	Port.	Carlos Wehrs e Cia	<i>Dó#3 a Fá4</i>	Leopoldo Duque Estrada	
s.d.	<i>Cantiga de amor</i>	Luiz Guimarães	Port.	Bevilacqua E.S.D.A	<i>Ré# a Fá#</i>	D. Lídia D. Salgado	Canto e orquestra
s.d.	<i>Chanson</i>	Jules de Marthold	Fran.	Castro Lima e C.	<i>Dó3 a Sol4</i>	Corbiniano Villaça	
s.d.	<i>Lágrimas de cêra</i>	Machado de Assis	Port.	C. Ed. Dos C. M. Prof e Viúva Bevilacqua	<i>Ré3 a Mib4</i>	Carlos de Carvalho	Canto e orquestra
s.d.	<i>Margherita</i>	Nóbrega	Port.	Castro Lima e C.	<i>Ré3 a Sol4</i>	-----	
s.d.	<i>Moreninha</i>	Murillo Araujo	Port.	Ass. Riograndense de Música	<i>Dó#3 a Fá#4</i>	Adacto Filho	
s.d.	<i>O poder das lágrimas</i>	Luís Murat	Port.	Bevilacqua & C	<i>Dó3 a Fá4</i>	Mme.Cândida Kendall	Canto e orquestra
s.d.	<i>O trovador do sertão</i>	Mello Moraes Filho	Port.	Carlos Wehrs & C	<i>Ré3 a Fá4</i>	Amaro Barreto	Canto e orquestra
s.d.	<i>Primavera d'alma</i>	Solfieri de Albuquerque	Port/It.	E. Bevilacqua	<i>Si2 a Mi4</i>	-----	Côro e piano; versão italiana do poema de H. Malaguti

s.d.	<i>Quadras</i>	Luiz Edmundo	Port.	Castro Lima & C.	<i>Dó3 a Fá4</i>	Dr. José A. Dos Reis	Canto e orquestra
s.d.	<i>Sérénade de loin</i>	Louis Marcelleau	Fran.	A. Chaimbaud & C.	<i>Mi3 a Fá4</i>	Mlles Salangros	
s.d.	<i>Trovita</i>	Francisco Octaviano de Almeida Rosa	Esper.	E. Bevilacqua	<i>Dó3 a Mi4</i>	-----	
s.d.	<i>Velha canção</i>	-----	Port.	-----	<i>Dó3 a Fá4</i>	-----	
s.d.	<i>Vilancete</i>	Hemetério dos Santos	Port.	-----	<i>Síb2 a Ré4</i>	-----	

Obras não encontradas

1. *Amor*

2. *Juana de Grénadine*

3. *Le lever*

4. *Minha terra tem palmeiras*

5. *Que ta sérénade est d'amuse*

6. *Pressentimento* (inacabada)

4 ANÁLISE LITERÁRIA DO SONETO *VIRGENS MORTAS*

4.1 O movimento parnasiano²⁵

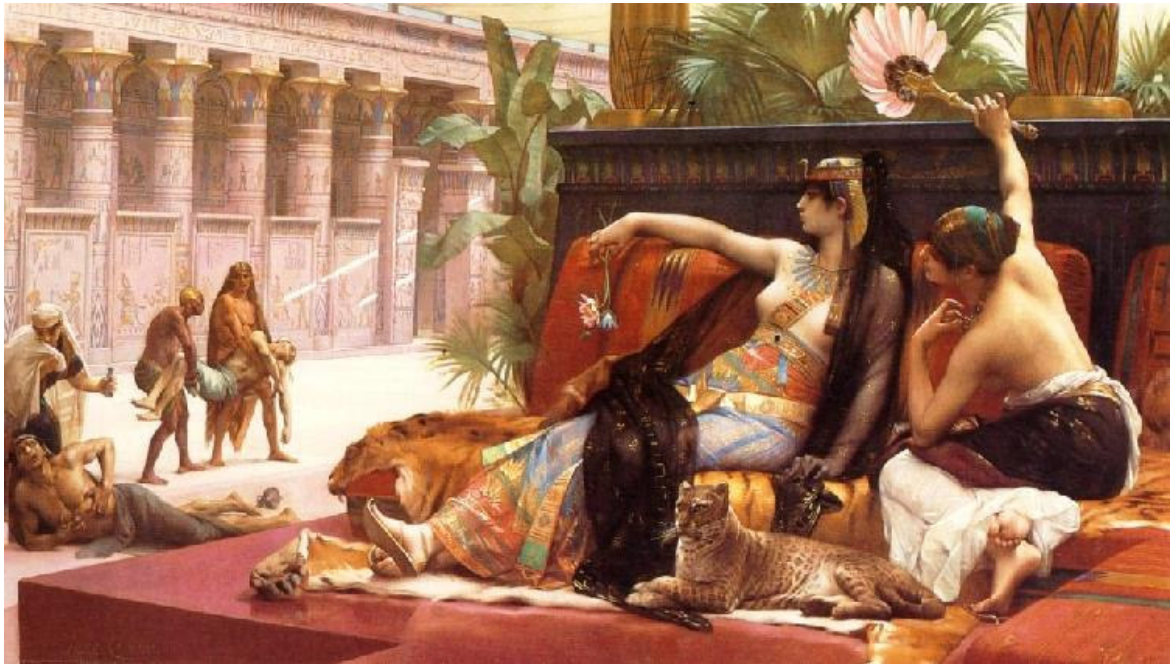


FIGURA 4 - Estilo pompier.

Alexandre Cabanel: *Cleópatra testant ses poisons sur des condamnés*.

. Disponível em: <http://disciplinefree.fr/pompier.http>

Em 1830, o apogeu do romantismo já demonstrava cansaço, não interessando mais à nova geração de poetas, que buscavam uma realidade mais objetiva e palpável. Isto fez com que alguns poetas românticos se reunissem em torno de idéias estéticas de arte pela arte e se defrontassem com o romantismo íntimo de Victor Hugo (1802-1885). A época valorizava as pesquisas, o estudo arqueológico

²⁵ O movimento parnasiano, com estética exclusivamente poética, surgiu no final do século XIX, na França, contemporâneo do Realismo e do Naturalismo. As principais referências bibliográficas utilizadas para esta seção foram: INFANTE, 2003, p. 435; BILAC, 1996, p. 17; MOISÉS, 1928, p. 476.

e filológico, a mitologia, as religiões primitivas, as línguas mortas, o oriente, e na música reaparecia o modalismo.

O parnasianismo surgiu na França em meados do século XIX, em antagonismo ao romantismo. Possuidor de um espírito positivista e científico que caracterizava a época, o movimento exclusivamente poético, parnasianismo, correspondia na pintura ao realismo e na prosa ao naturalismo. A origem da palavra parnasianismo está vinculada ao Parnaso Grego que lendariamente seria um monte da Fócida, na Grécia Central, consagrado a Apolo e suas musas, demonstrando o interesse dos parnasianos pela tradição clássica.

Contudo, o termo parnasianismo advém de uma antologia, *Le Parnase Contemporain*, publicada de março a junho de 1860, com versos de Théophile Gautier²⁶, Banville (1823-1891), Lisle²⁷, Baudelaire (1821-1867), Verlaine (1844-1896), Mallarmé (1842-1898), Coppée (1842-1908), Heredia²⁸ e Mèndes (1841-1909).

²⁶ Théophile Gautier (Tarbes, 1811 - Neuilly-sur-Seine, 1872). Poeta, considerado o precursor do parnasianismo, marcou a literatura francesa do século XIX, ao distanciar-se dos românticos, menosprezando a moralidade e pregando a supremacia do belo. No prefácio de seu livro *Mademoiselle de Maupin* (1835), sua obra mais famosa, Gautier expôs sua doutrina da arte pela arte. Baudelaire o chamava de mestre do belo (GRIMAL, 1969, v. 2, p. 59).

²⁷ Charles-Marie-René Leconte de Lisle (Saint-Paul, 1818 - Voisins, 1894). O poeta, tradutor de Homero, tornou-se o líder do parnasianismo na França. Admirador dos clássicos gregos, Leconte de Lisle combateu o romantismo e defendeu a poesia impessoal e disciplinada. Foram seus discípulos Coppée, Heredia, Verlaine, Mallarmé, Anatole France e Barrès. Em 1862 editou *Le Parnase contemporain*, coletânea de poemas deste grupo (GRIMAL, 1969, v.3, p.856).

²⁸ José Maria de Heredia (La Fortuna, 1842 - Houdan, 1905). Poeta do movimento parnasiano, seus poemas eram ricos em efeitos sonoros, em onomatopéias e com rimas duplas. Foi um dos mais expressivos poetas de seu tempo, embora fosse criticado, assim como os outros parnasianos, pelo artificialismo e pela falta de relação profunda entre autor e tema (GRIMAL, 1969, v. 2, p. 695).

Gautier foi o primeiro parnasiano e seu estilo reunia todos os elementos temáticos e formais da nova estética. Pregava o culto da arte pela versificação e a perfeição clássica.

Vindo da França para o Brasil, no final do século XIX, o estilo *pompier*²⁹, denominado por Bueno em BILAC, 1996, p.15, de: “academicismo epigônico, freqüentemente temperado pelo anedótico e pelo emocionalmente fácil” estendeu-se por quatro décadas, de 1882, com a publicação de *Fanfarra* de Teófilo Dias, até pelo menos a 1922, quando passou a ser alvo da crítica dos modernistas. Objetivo, impessoal e contido, o parnasianismo sucedeu o romantismo e antecipou o simbolismo, limitando-se a descrições da natureza e das coisas naturais de maneira estática e impassível, baseando-se em dois princípios: o poeta não deve expor o próprio Eu e nem se fiar na inspiração.

Aos poetas parnasianos, as liberdades técnicas eram proibidas, o ritmo era da maior importância, a forma devia ser trabalhada com rigor e a poesia devia ser descritiva, com exatidão e economia de imagens e metáforas, em forma clássica e perfeita, retomando as regras neoclássicas introduzidas por François de Malherbee (1555-1628), poeta francês, criador do credo clássico na poesia francesa e que preconizava a forma estrita e contida, com o predomínio da técnica sobre a inspiração:

²⁹ *Pompier*. O termo refere-se particularmente à academia francesa e sua influência sobre o século XIX. O nome vem da alusão aos personagens *casqués* (com a cabeça coberta) de certas obras, pintura e escultura oficiais, convencionais e solenes produzidas e influenciadas pelas academias européias, onde muitos artistas receberam sua formação formal. Este academicismo, estreitamente associado à arte neoclássica, se caracteriza pela utilização dos temas históricos ou mitológicos com um tom moralista. Disponível em: <<http://disciplinefree.fr/pompier.http>>. Acesso em 4 out. de 2005.

Adeptos da concepção “arte pela arte”, os parnasianos atribuíam extremo valor aos aspectos formais do poema, concentrando seus esforços na obtenção de textos rigorosamente obedientes aos padrões métricos e estróficos e perseguindo as rimas raras. A essa proposta classicizante dos recursos poéticos somava-se a preocupação com a correção gramatical e com a sobriedade das imagens (INFANTE, 2003, p. 345).

Os parnasianos acreditavam que o sentido maior da arte residia nela mesma, em sua perfeição formal, e não em sua relação com o mundo exterior. Para eles o objetivo maior da arte não era tratar dos problemas sociais e humanos, mas sim a perfeição em sua construção, com vocabulário seletivo, riqueza de imagens, gosto pelas descrições, preferência pelo soneto com “chave de ouro”³⁰, com equilíbrio e controle das emoções. Em *Profissão de Fé*, Olavo Bilac realiza o Credo parnasiano (31 estrofes), a seguir em pequena mostra extraída de *Poesias* (BILAC, 1996, p.89):

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Não quero o Zeus Capitolino,
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo | 4) Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com ele, em ouro, o alto relevo
Faz uma flor |
| 2) Que outro, não eu! - a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atene o altivo porte,
Descomunal. | 5) Imito- o. E, pois, nem de Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix prefiro. |
| 3) Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista. | 6) Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel. |

³⁰ Chave de Ouro – É o último verso do soneto que encerra a essência do pensamento geral da composição. Segundo Gautier “*si le venin du scorpion est dans sa queue, le mérite du sonnet est dans son dernier vers*” (BILAC & PASSOS, 1905, p. 71). Em tradução livre desta autora: Se o veneno do escorpião está em sua calda, o mérito do soneto está no seu último verso.

As características que marcaram a obra parnasiana brasileira foram o anedótico apelativo e ligeiro, de gosto popular e o historicismo de onde o ornamental e o pitoresco eram extraídos da idéia pouco consistente e ilegítima do fenômeno grego ou oriental. Em Bilac, o historicismo é mais presente e o anedótico sutil e elegante. Mais que seus contemporâneos, encontramos em Bilac um parnasianismo representativo da mentalidade da época, com a leveza e despreocupação da *belle époque*.

Alexei Bueno, prefaciando *Obra reunida* (BILAC, 1996, p.17), sintetiza assim o procedimento parnasiano: “Para os parnasianos, assim como o anedótico, o historicismo servia de um meio para compor um quadro, belo em si próprio, e portador de uma moralidade”.

4.2 Olavo Bilac, aspectos biográficos e a crítica

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 16 de dezembro de 1865, num sobrado da rua da Vala. Bilac teve sua infância marcada pela Guerra do Paraguai (1864-1870). Seu pai, o Dr. Brás Martins dos Guimarães Bilac, médico, fora em missão para os campos de batalha, só retornando com o fim da guerra. Ainda criança, participou da multidão que foi saudar o desembarque do 13º Batalhão dos Voluntários da Pátria, sob o alarido do povo, as chaminés dos navios, o repicar dos sinos, o toque do Hino Nacional e tudo isto envolvido pela brisa e o azul do mar. Bilac também e ainda em tenra idade ouviu, de seu pai, narrativas impressionantes sobre a guerra, que certamente forjaram nele o seu espírito patriótico.

Na adolescência, Bilac se embevecia pelos poetas franceses Victor Hugo, Gautier, Leconte de Lisle e Herédia, e cultivava a amizade Artur de Oliveira (1851-1882), que chegou ao Brasil, vindo da França, trazendo consigo os segredos da técnica parnasiana.

A vida amorosa de Bilac também foi um fator que moveu e influenciou sua visão do mundo e está fortemente registrada em sua poesia, e merece ser brevemente mencionada neste trabalho. Bilac amava Amélia, a irmã do poeta Alberto de Oliveira³¹, mas o irmão mais velho de Amélia, Juca, ao ver-se chefe da família pela morte do pai, negou o pedido de casamento de Bilac com Amélia, a inspiradora de *Via Láctea*, por considerá-lo um boêmio, irresponsável, que nem emprego tinha, embora Bilac não fosse tão boêmio assim. Este fato pode ter afetado sua vida acadêmica, levando-o a se desfazer dos cursos, atormentando e entristecendo sua vida. Bilac não mais amou outra mulher e sua vida de sucesso profissional provou exatamente o contrário do que pensava o irmão de Amélia.

Bilac estudou medicina no Rio de Janeiro, mas abandonou o curso para estudar Direito em São Paulo, que também não concluiu, abraçando o jornalismo e a literatura. Participou intensamente de política, das campanhas cívicas de alcance nacional e foi um defensor da instrução primária, da educação física e exerceu também a inspeção escolar.

³¹ Antônio Mariano Alberto Oliveira (Palmital de Saquarema, 1859 - Niterói, 1937). Coursou medicina, mas formou-se em Farmácia. Exerceu cargos públicos ligados à educação, tendo sido professor de Língua e Literatura. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, integrava a tríade parnasiana e gozou de grande prestígio em vida, recebendo em 1924 o título de “Príncipe dos poetas brasileiros” (ROMERO, 2002, p. 481).

Perseguido pelo governo do marechal Floriano Peixoto, por ocasião da revolta de 1893, escondeu-se em Vila Rica, Minas Gerais, e depois foi recluso na fortaleza de Laje, no Rio de Janeiro.

Conferencista notável e mestre das palavras, Olavo Bilac foi formador de opinião e de mentalidade, estreando-se em 1888 com seu livro *Poesias*, aos 23 anos. Acumulavam-se nele o jornalista profícuo, o propagandista entusiasmado da educação pública, o autor de poesias infantis, o patriota, o célebre conferencista mundano, tradutor, tratadista poético.

Exerceu diversos cargos públicos como: oficial da Secretaria do Interior do Rio de Janeiro, inspetor escolar do antigo Distrito Federal (Rio de Janeiro) e secretário da III Conferência Pan-americana do Rio de Janeiro, em 1906. Idealista e divulgador dos princípios nacionalistas, Bilac fez campanhas como a do serviço militar obrigatório, que ele viu como um meio de alfabetizar os adultos.

A personalidade de Olavo Bilac, de forte cunho literário e social, fez com que se tornasse o poeta mais lido do país nas duas primeiras décadas do século XX. Foi idolatrado em vida pelo público do Brasil, talvez por ter sabido elevar dois sentimentos humanos comuns: o amor à mulher e a veneração à Pátria. Segundo o crítico Sílvio Romero³² (citado por Barbosa, 1965):

³² Sílvio Romero (Lagarto, 1851 – Rio de Janeiro, 1914). Formado em Direito, foi professor, crítico, filósofo, historiador e etnólogo, estudando os mais diversos problemas da cultura nacional. Concebia a história literária como a história natural da sociedade e das letras. Sua obra mais conhecida é a *História da literatura brasileira* (1888), uma verdadeira enciclopédia de conhecimentos sobre o Brasil, sua origem, evolução cultural, raízes sociais e étnicas (ROMERO, 2002. p. 589).

Os versos lhe saem correntios, deslizam-se doces, maviosos, como se fossem falas decoradas e repetidas sem o mínimo esforço. Em suas composições avultam dois gêneros principais: idealizações históricas, feitas com invejável maestria, e efusões amorosas como não há melhores em línguas românticas (BARBOSA, 1965).

De fato, Olavo Bilac foi um poeta parnasiano além de seus contemporâneos. Mais do que os poemas Herédia, os de Olavo Bilac eram requintados estudos de efeitos sonoros que poderiam ser extraídos da palavra falada. Este procedimento conferia plasticidade e vida à poesia de Bilac. Sua poesia transbordava de sonoridade e timbre, como que para desviar ao ouvido a sensação de “fórmula” da rígida estética parnasiana. Para ele o ouvido era o melhor mestre do poeta. O uso de variadas rimas, aliteraões, assonâncias, elisões e absorções revestia a expressão de seu pensamento em cores, timbres, ritmos, sons e ruídos. Enfim, seus poemas preciosamente apurados, fluíam numa natureza sonora própria, numa alquimia que formulava música usando versos como instrumento.

Contudo, essa busca de novos elementos sonoros já se fazia presente na primeira metade do século XIX, na poesia de Allan Poe (1809 -1849) e era uma tendência da poesia finissecular simbolista de Baudelaire e Rimbaud (1854-1891). Podemos perceber analogamente esse novo conceito de som nas obras de Debussy (1862-1918), Schoenberg (1874-1951) e Webern (1883-1945).

Debussy, assim como Bilac, pesquisava as sonoridades da linguagem e as empregava como inovaões musicais que eram baseadas, em certo sentido, nas inflexões sutis e especiais da língua e da poesia francesas, no caráter oposto ao forte acento métrico e ritmo da música italiana e alemã, na organização fluida e

não-simétrica do metro francês. Os sons e seus padrões relacionam-se através de critérios auditivos arbitrários e sensuais, não se submetendo às regras do movimento e resoluções da lógica linear tonal. Essa dissociação do evento individual do som elevou o timbre e a articulação a um ponto de paridade com a harmonia e o ritmo. Esse som desvinculado e coisificado de Satie (1866-1925), Debussy, Schoenberg e Webern transformou a música, oferecendo ao século XX um amplo estudo tímbrico, gerando a expansão de técnica instrumental e orquestral, paralelamente à expansão de materiais.

Aplicava-se o uso de abafadores, sons velados nos violinos, articulação da língua nos sons de flauta e expressões como *col legno*, *battuto* e *tratto*. (SALZMAN, 1970)

Eis a observação de Sílvio Romero, confirmada pelo próprio poeta:

[...] Todas as palavras cabem no verso: tenha o versificador paciência, conheça a língua e adquira um apuro superior do ouvido. [...] [...] Da homofonia do verso trata Castilho³³; não trata, porém, da rima, e nesta a uniformidade de som, variando apenas e quase sempre de mais abertos para mais fechados e vice-versa, é, a meu ver, sempre desagradável e não sei se algo haverá que a sancione.[...] (BILAC; PASSOS, 1905, p.33).

³³Antônio Feliciano Castilho (Lisboa, 1800 – Lisboa, 1875). Escritor empenhado no desenvolvimento social e educacional de sua terra, Castilho representa o academicismo romântico em Portugal. Seus primeiros versos são de corte bocagiano e de inspiração neoclássica. Foi progressista utópico e pedagogo ante a revolução de 1848. Adverso a qualquer mudança renovadora na literatura escreveu um tratado de versificação pelo qual se nortearam os literatos do século XIX (DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO LUSO-BRASILEIRO, 1965, p. 120).



FIGURA 5 – Fotografia de Olavo Bilac.

Fonte: Arquivo da Biblioteca Nacional.

Acervo de Olavo Bilac (<http://www.bn.br/musica/acervo.htm>)

Mário de Andrade, em crítica ao poeta no Jornal do Comércio do dia 20 de agosto de 1921, reafirma o talento para a poesia artesanal de Bilac e descobre nele o poeta de vanguarda, que brincava de simbolismo:

[...] Por enquanto quero considerar Bilac como deputado da Beleza na terra do Brasil. [...] [...] Como deputado da Beleza era natural que Bilac estivesse estudado a arte de agradar por meio de seus versos... E que técnica formidável! [...] [...] Inteligentíssimo, estudioso, paciente, o tapeceiro de *As viagens* adquiriu uma facilidade, uma segurança, uma perfeição tal no manejo do alexandrino, e mesmo de outros metros, que confina com a genialidade. Se quiserem: Bilac é o malabarista mais genial do verso português. [...] [...] Quando devorei *Tarde* pela primeira vez, o meu pensamento parou estarecido (não sei se me compreendem) diante destes versos: *Um cometa passava...* Reli, Tornei a ler. Creio mesmo que treli. Qual! Não compreendia! Que diabo! Olavo fizera simbolismo! Ou coisa que o valha? Não podia ser! Reli. Qual! Não entendia. Senti que pesava a minha alma parnasiana! Joguei-a fora. *Eureka!* Esplendor! Fecundação! As palavras brilhavam como vidas. As idéias palpitavam como profecias... [...] Fizeste com que o deputado da Beleza sonhasse o que sonhamos todos nós – a criançada de hoje – com os nossos olhos abertos: o futuro sincero e libertário da poética brasileira! [...] E de ambos vives a zombar assim. [...] (BILAC, *Obra Reunida*, 1996, p.37).

Olavo Bilac também possuía plena e angustiada consciência das limitações da escola parnasiana, manifestadas em certos trechos de uma crônica sua, publicados em *O Estado de São Paulo*:

Qualquer um de nós pode, com maior ou menor esforço, fixar em versos mais ou menos perfeitos uma idéia mais ou menos nova. Tudo é questão de estudo e paciência: não há dificuldade que a pertinácia não vença; e fazer jogos *malabares* com as palavras é prodígio que só pode maravilhar os que não se iniciaram no mistério desta arte vulgar. Que valem nossos sonetos, nossas baladas, nossas fantasias de vôo curto? O artifício chinês que consome um ano de trabalho, em cavar e arrebatar o pedacinho de marfim, para dele extrair uma maravilha de escultura microscópica, tem mais valor do que qualquer um de nós... Poetas como o maior de nós, aparecem às dúzias, por ano, por esse vasto mundo; aparecem, brilham um momento, e apagam-se e desaparecem como flóculos de espuma no mar sem raias do

tempo. “Poeta” quer dizer “criador” – continuador e rival de Deus - capaz de tirar a luz das trevas e a inércia da morte, a palpitação da vida... Nós outros somos os miniaturistas do sentimento, os fabricantes dos *pechibequês* literários, que a moda aclama e repele, ao sabor dos caprichos. Um capricho nos eleva, outro capricho nos abate, e, dez anos depois da nossa morte, já os homens acham aborrecido e pretensioso aquilo que tanto esforço nos custa (PONTES, 1944, p. 551).

Cultor da perfeição estilística integrou, juntamente com Alberto Oliveira e Raimundo Corrêa³⁴, a famosa tríade parnasiana brasileira. Seus poemas em forma de soneto de chave-de-ouro eram declamados em toda parte, pelos saraus e salões literários.

Em 1907, aproveitando-se da época em que a poesia ocupava a alma da grande maioria dos brasileiros, a revista carioca *Fon-Fon* promoveu um concurso para reconhecer o Príncipe dos Poetas e Bilac era o mais aplaudido, o mais popular, o mais idolatrado.

No dia três de outubro daquele ano, num grande banquete onde estavam representadas todas as classes sociais, Bilac recebeu a mais alta homenagem já prestada a um homem de letras no Brasil. Como *Príncipe dos Poetas*, Bilac então falou: “O que estais, como brasileiros, louvando e premiando, nesta sala, é o trabalho árduo, fecundo, revolucionário e corajoso da geração literária a que pertenço. [...]” (BARBOSA, 1965, p.105).

³⁴ Raimundo da Mota Azevedo Corrêa (a bordo de um navio, no litoral maranhense, 1860 – Paris, 1911). Formou-se em Direito, em São Paulo. Exerceu a magistratura no interior do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, foi secretário da legação brasileira em Lisboa e no Brasil ocupou ainda o cargo de vice-diretor e professor do Ginásio Fluminense. Seus poemas, pretensamente filosóficos, possuíam pouca profundidade e pessimismo literário, com uma percepção fina e mágica da natureza, em particular das paisagens noturnas e enluaradas (ROMERO, 2002, p. 491).

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, que tem por nome a fórmula do verso alexandrino (12 sílabas) faleceu em 1918, no dia 28 de dezembro, na rua Barão de Itambi, 35, de edema pulmonar em consequência de uma hipertrofia cardíaca da qual sofria havia anos. Seu velório foi do Silogeu Brasileiro e enterro, com imenso cortejo, no cemitério São João Batista.

As obras poéticas de Olavo Bilac foram: *Poesias* (1888): *Profissão de Fé*, *Panóplias*, *Via Láctea*, *Sarças de Fogo*, *Alma Inquieta*, *As Viagens*, *O Caçador de Esmeraldas*; *Tarde* (1919) e *Poesias infantis* (1895). Sua obra em prosa: *Crítica e Fantasia* (1904), *Conferências Literárias* (1906), *Ironia e Piedade* (1916) e *Últimas Conferências e Discursos* (1924).

Barbosa (1965, p. 9) inicia seu livro com uma reflexão que sintetiza a obra de Olavo Bilac: “A era Bilaquiana é um marco brilhante da história de nossa Poesia. Reveste-se, perante qualquer geração, de uma luminosidade de caríssimo relicário”.

4.3 Soneto³⁵

Encontramos nos tratados de literatura que o soneto teve sua origem na Sicília, o primeiro Estado moderno da história, na corte do Imperador de Roma Frederico II (1194-1250), onde era cantado da mesma forma que as baladas provençais tradicionais. Ali, na primeira metade do século XIII, Giácomo da Lentino criou o

³⁵ Soneto é a forma fixa de poema mais encontrada. As referências utilizadas nesta seção foram: GOLDSTEIN, 2002, p.57; BILAC; PASSOS, 1905, p. 71.

soneto como uma espécie de letra para música cantada ou espécie de canção. Possuía um princípio par, o das quadras, seguido pelo por um princípio ímpar, o dos tercetos, que se adequavam à mudança da melodia na segunda parte. O número de linhas e a disposição das rimas, entretanto, permaneceram variáveis até que Guittone d'Arezzo, no final do século XIII, sistematizou sua forma, experimentada por Dante e Guido Cavalcanti e tendo Petrarca como seu maior difusor, com mais de 300 sonetos admiráveis. Mas, segundo Olavo Bilac (1905, p.71) o que parece estar averiguado como positivo é que a forma poética foi criada pelo *troubadour* francês, de Limoges, Girard de Bournenil (s.d. -1278) no século XIII. O soneto então passou à Itália e voltou à França no século XVI.

O soneto desenvolveu-se durante a Idade Média, na Europa, numa época de transformações sociais profundas, perturbadas pelas invasões bárbaras, mas que soube resguardar sua cultura e suas raízes históricas. Enquanto o Império Romano desintegrava-se em sua organização, a reconstrução em reparação à desordem na Europa preparava a Idade Moderna. Surgiram as línguas européias pela corrupção do latim, pelo novo modo de poetar dos trovadores e pela constituição das nacionalidades.

A forma soneto, levada à perfeição por Camões (1525-1580), Shakespeare (1564-1616; soneto inglês, com três quartetos e um dístico final, em decassílabos) e Petrarca (1304-1374), esteve presente no Renascimento e no período Barroco, resistiu ao desprezo dos iluministas e foi cultivada por românticos, parnasianos e simbolistas. A elaboração poética do soneto é fundamentada em 14 versos geralmente rimados, e dispostos em quatro estrofes: as duas primeiras de quatro

versos e as duas seguintes de três versos e segue normas rigorosas retóricas quanto ao conteúdo e desenvolvimento do tema. Usualmente, o soneto contém reflexões sobre temas ligados à vida e é a forma fixa mais encontrada entre os poemas, considerada por Olavo Bilac “a mais difícil e a mais bela das formas da poesia lírica”.

No século XX, frente à revolução do verso livre modernista manteve-se na obra de modernistas radicais como Fernando Pessoa (1888-1935), chegando ao fim desse século intacto, tal como era praticado por Dante (1265-1321), Petrarca, Shakespeare e Camões.

Alguns dos principais sonetistas brasileiros foram: Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Alphonsus de Guimarães (1870-1921), Cruz e Sousa (1861-1898), Vicente de Carvalho (1866-1924), Francisca Júlia (1874-1920), Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902- 1987) e Vinícius de Moraes (1913-1980).

4.3.1 O soneto *Virgens mortas* e uma curiosidade

Do ciclo *Alma Inquieta* (1902), publicado no livro *Poesias* apresentamos a letra do soneto, extraída de (BILAC, 1996, p.172):

Virgens mortas

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

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

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

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

Segundo Barbosa (1965, p.39), Olavo Bilac e seus companheiros boêmios faziam passeios noturnos pelos bares e lugares ermos. Numa destas noites teriam apostado quem se atreveria a entrar num cemitério altas horas. Bilac teria respondido: Serei capaz de ali entrar se as virgens mortas me convidarem a passar a noite com elas. Por esse motivo seus amigos, ainda em tom de

brincadeira, inventaram ter ele o desvio comportamental de necrofilia³⁶. Quanto a Bilac, com sublime inspiração pela situação, escreveu o poema, que se encontra no ciclo *Alma Inquieta* (1902), no qual não transparece os ínfimos sentimentos necrófilos, mas o respeito e sublimação da imagem feminina.

4.4 Os princípios parnasianos na elaboração do soneto

4.4.1 A métrica

Entende-se por verso ou metro, o ajuntamento de palavras, ou mesmo uma só palavra, com determinado número de sílabas e pausas obrigadas, que redundam em música. O metrificador enumera como sílabas os sons que lhe impressionam o ouvido, orientando-se pelo modo como a palavra soa, diferentemente do gramático, que se atém ao que a palavra é, sem se sensibilizar pela sua sonoridade. (BILAC; PASSOS, 1905)

O soneto *Virgens mortas* possui uma métrica regular, isto é, todos os versos são formados pelo mesmo número de sílabas, 12 sílabas métricas ou poéticas, chamados versos alexandrinos. Esses versos longos, muito usados pelos parnasianos e clássicos, possuem um acento e uma cesura (divisão) na sexta sílaba, formando dois segmentos. Uma criação francesa, os alexandrinos foram empregados na composição do *Roman d'Alexandre le Grand*, poema começado por Lambert Licors, no século XII e continuado por Alexandre d'Bernay, trovador

³⁶ Necrofilia é um tipo de parafilia onde a pessoa sente impulso e atração sexual por cadáveres. Esses transtornos da sexualidade são caracterizados por anseios, fantasias ou comportamentos sexuais recorrentes e intensos que envolvem o objeto. Tem caráter exclusivo e repetitivo. Disponível em: <<http://virtualpsy.locweb.com.br/dicionário.php?ltr>>. Acesso em 10 nov. 2005

normando, no mesmo século. Seu nome é uma dupla alusão ao nome do conquistador e trovador (BILAC; PASSOS, 1905, p. 24).

A feitura dos versos alexandrinos fundamenta-se em dois princípios básicos: quando o primeiro seguimento termina por uma palavra grave (paroxítona), o outro seguimento deve começar por vogal ou consoante muda, para que aconteça a elisão; a última palavra do primeiro seguimento nunca pode ser esdrúxula (proparoxítona). A cada uma das metades do verso dá-se o nome de hemistício que, ao se elidirem, geram um impulso ou pulso que movem o verso evidenciando nele a inflexão em *thesis* e *arsis*. A contagem das sílabas do verso faz-se enumerando da primeira sílaba do verso até a última sílaba tônica do mesmo:

QUADRO 1

Modelo de contagem das sílabas e dos hemistícios no verso

	Hemistício 1	Hemistício 2				
Nº sílabas	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6				
1º verso	Quan/do u/ma/ vir/gem/ mor /re, u/ma es/tre/la a/pa/re/ce					
Nº sílabas	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6				
2º verso	No/va,/ no/ ve/lho en/ gas /te a/zul /do /fir/ma/ men /to.					

4.4.2 A elisão

É a fusão de duas ou mais vogais em uma só, no final de uma palavra e no início de outra, formando ditongos ou tritongos e transformando assim duas sílabas distintas em uma só, ou seja, a vogal que termina uma palavra absorve-se na outra que começa a palavra seguinte. Segundo Silva (1999, p.73) os ditongos são tratados como uma seqüência de seguimentos, sendo um dos seguimentos interpretado como vogal e o outro interpretado como semivogal ou *glide* e este se refere às vogais sem proeminência acentual nos ditongos. No poema podemos citar como exemplo: *palpita e resplandece*. O *A* é a vogal e o *E* é o *glide*. Mas ao pronunciarmos o soneto devemos considerar que nem sempre elidir ou absorver é omitir. Omitir-se a vogal, a exemplo, em *Quando uma virgem*, o *O* de quando, ficando a pronúncia da seguinte maneira: *Quand'uma virgem*. As elisões conferem impulso e movimento circular ao poema que induzem a leitura ou a escuta ao fim do verso.

QUADRO 2

Transcrição do soneto com indicação (com ligaduras) das elisões

S v	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	áto.
1	Quan	dou	ma	vir	gem	mor	reu	maes	tre	laa	pa	re	ce
2	No	va	No	ve	lhoen	gas	tea	zul	do	fir	ma	men	to
3	E aal	ma	da	que	mor	reu	de	mo	men	toem	mo	men	to
4	Na	luz	da	que	nas	ceu	pal	pi	ta e	res	plan	de	ce
5	Ó	Vós,	que	no	si	lên	cioe	no	re	co	lhi	men	to
6	Do	cam	po	con	ver	sais	a	sós	quan	doa	noi	te	ce
7	Cui	da	dolo	que	di	zeis	co	moum	ru	mor	de	pre	ce
8	Vai	sus	sur	rar	no	céu	le	va	do	pe	lo	ven	to
9	Na	mo	ra	dos	quean	dais	coma	bo	ca	trans	bor	dan	do
10	De	bei	jos,	per	tur	ban	do	cam	po	sos	se	ga	do
11	Eo	cas	to	co	ra	ção	das	flo	re	sin	fla	man	do
12	Pie	da	de!e	las	vêem	tu	doen	treas	moi	tas	es	cu	ras
13	Pie	da	de!es	seim	pu	do	r o	fen	deoo	lhar	ge	la	do
14	Das	que	vi	ve	ram	sós,	das	que	mor	re	ram	pu	ras

As elisões ocorreram da seguinte maneira:

QUADRO 3

Ocorrência das elisões nos versos

Verso	Sílaba	Verso	Sílaba
1º	2ª, 7ª, 8ª e 10ª	7º	3ª e 8ª
2º	5ª e 7ª	9º	5ª e 7ª
3º	1ª e 10ª	10º	7ª
4º	9ª	11º	1ª e 10ª
5º	7ª	12º	3ª, 7ª e 8ª
6º	10ª	13º	3ª, 4ª, 7ª e 9ª

Assim:

TABELA 1

Ocorrências das elisões nas sílabas

Sílaba	Nº de elisões	Versos
1 ^a	2	3 ^o e 11 ^o
2 ^a	1	1 ^o
3 ^a	3	7 ^o , 12 ^o e 13 ^o
4 ^a	1	13 ^o
5 ^a	2	2 ^o e 9 ^o
6 ^a	-----	-----
7 ^a	7	1 ^o , 2 ^o , 5 ^o , 9 ^o , 10 ^o , 12 ^o e 13 ^o
9 ^a	2	4 ^o e 13 ^o
10 ^a	4	1 ^o , 3 ^o , 6 ^o e 11 ^o
11 ^a	-----	-----

Concluimos, então, haver sete elisões na 7^a sílaba, quatro elisões na 10^a sílaba, três elisões na 3^a sílaba, duas elisões na 1^a, 5^a e 9^a sílabas, uma elisão na 2^a e 4^a sílabas e nenhuma elisão na 6^a e 11^a sílabas. As elisões ocorrem com mais freqüência nas 7^{as} sílabas e nunca nas 6^{as} sílabas. Esse fato confirma que os versos do soneto *Virgens mortas* são alexandrinos e elaborados nos padrões estéticos do soneto parnasiano. Observou-se que o 14^o verso, *chave de ouro*, não apresentou elisão.

Nas elisões as vogais podem ser de absorção mais ou menos difícil. As vogais podem mais fortes ou mais duras: o *O* é mais duro que o *A*, que por sua vez é mais duro que o *I* e este mais duro que o *E*.

4.5 Figuras de efeito sonoro

As figuras de efeito sonoro, encontradas no poema são as aliteraões e as assonâncias e colaboram na estruturação rítmica do poema. “A combinação destes sons consonantais e sons vocálicos produzem efeitos agradáveis ao ouvido”. (INFANTE, 1999, p. 34)

4.5.1 Aliteraões

São repetiões de seguimentos consonantais idênticos ou aproximados em um mesmo verso ou versos diferentes. Conferem ao verso uma forma na sonoridade e ainda sugerem timbre das ambientaões pretendidas. Para uma melhor compreensão do quadro de aliteraões, segue-se uma pequena tabela orientando a leitura de alguns símbolos fonéticos que aparecem no soneto:

QUADRO 4

Símbolos fonéticos consonantais relevantes no soneto *Virgens mortas*

Símbolo	Classificação do segmento consonantal	Exemplo ortográfico no texto	Transcrição fonética
Z	Fricativa alveopalatal vozeada	virgem gelado	virZem Zelado
x	Lateral palatal vozeada	velho olhar	vexo

Podemos observar a ocorrência das aliteraões em cada verso, na transcrição do soneto a seguir:

QUADRO 5

Transcrição das aliterações no corpo do soneto

<i>Virgens mortas</i>	Nº de aliterações
Quando uMa ViRgeM MoRRRe, uMa estRela apaRece	4m, 4r, 2s (1v, 1Z)
No VeLho eNgaste azuL do FirMaMento :	3n, 2l, 2m (1v, 1x) [v f]
E a aLMa da que Morreu, de MoMento eM MoMento	6m (1l)
Na Luz Da que NaSCeu PaLPita e reSPLaNDeCe.	4s, 3n, 3l, 2d
Ó vóS, que, No SiLêNCio e No recoLHimento	4n, 3s, 2l (1x)
Do Campo, CoNverSaiS a SóS, quaNdo anoiteCe,	5s, 3n, 2k
CuiDaDo! _ o que DizeiS, coMo uM RuMoR de pReCe,	3m, 3r, 3d, 2 k, 2s
Vai SuSSurrar no Céu, leVado pelo Vento...	3v, 3s
NaMoRaDoS, que aNDaiS coM a BoCa tRaNSBoRDaNDo	4n, 4d, 3r, 3s, 2b, 2k
De BeijoS, perturBanDo o Campo SoSSegaDo	3s, 3d, 2b, 2p (1k)
E o CaSto CoraÇão DaS FLoreS inFLamanDo,	4s, 2k, 2f, 2d
PieDaDe! ElaS vêm TuDo enTre aS moiTaS escuraS....	5s, 4r, 3m, 2v, 2d
PieDaDe! Esse imPuDoR ofenDe o oLHaR geLaDo	5d, 2p, 2r, 2l (1s, 1x, 1Z)
DaS QUe ViVeRaM SóS, DaS QUe MoRReraM puRaS.	4s, 3t, 3d, 2r

A elaboração parnasiana da sonoridade do soneto de Bilac é bastante meticulosa e sagaz, na aplicação do material sonoro: palavras e fonemas, estes com caráter temático no soneto. Faz-se necessário considerar neste trabalho, as aliterações que ocorreram não só nos versos, mas as que também ocorreram na macroestrutura do soneto. Estas estão notadas entre parênteses e entre colchetes. Assim, apareceram também aliterações entre os versos consecutivos

de uma mesma estrofe, quando estavam em uma mesma sentença (na canção, dentro da mesma frase musical) e criaram continuidade sonora, exemplo: *virgem*, *velho*; entre duas palavras com *G*, consoante fricativa, “*virgens*” e “*gelado*”, respectivamente no primeiro e no 13º versos, também consoantes temáticas do soneto e entre as consoantes *v* e *f*, quando estavam no mesmo verso, por possuírem semelhança quanto ao lugar e modo de articulação: fricativas labiodentais. Todas estas aliterações, ocultas à primeira vista, se apresentam fáceis e diretas ao ouvido musical, reforçando a unidade estrutural fonética e sonora do poema. Quanto ao fonema *L*, este deve seguir a fonologia da época, quando ainda não soava como *U*, como em *palpita*, por exemplo, já que sua sonoridade se acha vinculada aos outros *L* dos versos do soneto. Em uma ordem numérica decrescente, observamos a ocorrência das aliterações no soneto:

TABELA 2

Ocorrências quantitativas das aliterações em ordem decrescente

Aliterações	Nº de ocorrências	Versos onde ocorreram
S	38	1, 2, 5, 6, 7, 8, 9,10,11,12,13 e14
D	24	9,10,11,12,13, e 14
M	18	1, 2 e 3
R	18	12,13, e 14
N	17	5 e 6
L	10	2, 3 e 4
V	7	1, 2, 8 e 14
C	6	10 e 11
P	5	10,12 e 13
B	4	9 e 10
T	3	12
F	2	11

Observando o título do poema, *Virgens mortas*, conclui-se que Olavo Bilac utiliza-se de todas as consoantes deste para criar as aliterações contidas no texto e que causam as ambientações: as aliterações com *V*, consoante fricativa labiodental vozeada, sugerem sons de vento e resistência; com *R*, consoante vibrante alveolar vozeada simples ou vibrante múltipla, criam um aumento de tensão, geram novos impulsos e dramatizam, são duras e trêmulas como em rumor; com *G*, consoante fricativa alveopalatal vozeada, sugerem a multiplicidade de freqüências do som contidas no silêncio; com *N*, consoante nasal alveolar vozeada, geram continuidade, como um baixo contínuo, conferindo um tom ao poema; com *S*, consoante fricativa alveolar desvozeada, fazem constantes pedidos de silêncio, imitam também sibilos de ventos e sussurros, imitativas de inanimados e viventes (BILAC; PASSOS, 1905, p. 28) e foram encontradas entremeadas insistentemente no poema; com *M*, consoante nasal bilabial vozeada, conferem eternidade, alongando os sons, conferindo paz e tranqüilidade ao ambiente: "Entra docemente nas palavras que tocam o coração, como amor, amigo, meiguice e mamãe" (BILAC; PASSOS, 1905, p. 29). No alfabeto fenício o *M* "*mem*", originalmente significava mar calmo, pois era o som fundamental do mar.

As aliterações com *T*, consoante oclusiva alveolar desvozeada, criam um pulso, sugerindo o pulsar da vida ou mesmo apreensão e medo, como também sugerem quedas; com *L*, consoante lateral alveolar vozeada, fazem menção às estrelas: para Bilac o *L* é brando, doce e fluido e para Shafer é aquoso, saboroso e lânguido, criando suaves contornos ascendentes no soneto; com *C*, consoante oclusiva velar desvozeada, de sonoridade discreta, sugerem cautela e cuidado;

com *F*, consoante fricativa labiodental desvozeada, sugerem, dentro do soneto, a velocidade e a temperatura mais fria dos ventos noturnos. No segundo verso do poema, esta consoante que, é mais branda, se inter-relaciona com o *V*, mais áspero, também lábio-dental, mas vozeada. Ambas se complementam e geram movimento.

Portanto, as aliterações em *S* foram as mais utilizadas no soneto: 38 vezes e provavelmente com o objetivo de criar sons relacionados à natureza, seres inanimados e viventes ou ainda como descrição de perturbações ocorrentes no silêncio da noite. Vejamos o que diz Shafer (1991, p. 218) sobre a sonoridade do *S*: “O fonema de mais alta freqüência (8.000 – 9.000 c.p.s). Nos tempos das víboras e serpentes, fazia lembrar uma dessas coisas: por exemplo, o silvar sibilante do Inferno, em *Paradise Lost* de Milton...” A associação das aliterações em *S* com pedidos de silêncio sugeridos pelo poema, justifica-se pela alta freqüência desta consoante, que se faz ouvir distintamente em ambientes barulhentos, sobressaindo-se no caos sonoro.

4.5.2 Assonâncias

É o nome que se dá à repetição de um mesmo seguimento vocálico no poema. As assonâncias não têm sentido por si próprias, mas somam seus efeitos à significação do poema:

TABELA 3
Ocorrência das assonâncias

<i>Virgens mortas</i>	Número de assonâncias	Nasais/abertas /ditongos
Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,	4a, 4e, 3u, 3i	1ã, 2 ã, 1 ë, 1ε
Nova, no velho engaste azul do firmamento:	5u, 3e, 3a, 2i,	1oë, 1ya, 1ë, 1ε
E a alma da que morreu, de momento em momento,	4a, 3i, 3e, 3u	1 yaau, 2ë
Na luz da que nasceu, palpita e resplandece	5a, 4e, 3i, 2u	1eu, 1ã, 1ε
Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento	5i, 4u, 3o, 3e	2ë, 1yo
Do campo, conversais a sós, quando anoitece	4u, 4a, 3o, 3i, 2e	3ã, 3õ, 1ya, 1ou, 1wã, 1ε
Cuidado! – o que dizeis, como um rumor de prece	6u, 5i, 2e, 2o	1wy, 1ei, 1ũ, 1ε
Vai sussurrar no céu, levado pelo vento	7u, 4e, 3a	1ay, 1ew, 1ë
Namorados, que andais com a boca transbordando	8a, 4o, 2u, 2i	1yã, 1ay, 3ã
De beijos, perturbando o campo sossegado	3a, 3u, 3e, 2i	1ey, 2ã
E o casto coração das flores inflamando,	6a, 5u, 3i, 2o	1ĩ, 1ã, 1ãw
Piedade! Elas vêm tudo entre as moitas escuras	5e, 5a, 4i, 3u	1ye, 2ë, 1ya
Piedade! Esse impudor ofende o olhar gelado	5i, 4e, 3u, 3o, 3a	1ye, 1ĩ, 1ë, 1yw
Das que viveram sós, das que morreram puras.	5a, 4e, 2o	2ãw

Em ordem numérica decrescente, encontramos assonâncias de: 50U, 50 A, 37 E, 35 I e 19 O. As assonâncias com:

U apareceram em todos os versos, com exceção do último, o “chave de ouro”.

A apareceram em todos os versos, com exceção do 5º.

E apareceram nos: 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 7º, 8º, 10º, 12º, 13º, 14º versos.

I não apareceram em todos os versos, com exceção do 8º.

O apareceram na metade dos versos: 5º, 6º, 7º, 9º, 11º, 13º e 14º.

4.5.3 O sentido simbólico e o timbre das vogais

O *A* é a mais freqüente, fácil e franca das vogais. Transmite alegria, admiração e entusiasmo. As sensações e cores da vogal *A* são sempre positivas, luminosas, claras e agradáveis. A ausência dessa assonância empalidece o brilho do 5º verso, introduzindo uma sonoridade descritiva para penumbra noturna remetendo o ouvinte ou o leitor à paz interior. Em alemão é o som *UR* (original).

O *U* é uma vogal fechada, de alta impedância. Bilac o considera funéreo, relacionando-o aos sentimentos negativos ou tristes. Está nas palavras túmulo, luto, sepulcro. Na percepção de Castilho (BILAC; PASSOS, 1905) o *U* é carrancudo e turvo. No soneto *Virgens mortas*, este aparece constantemente, enfatizando a presença da morte. Sua ausência no último verso ilumina a cauda do soneto, conferindo-lhe paz e plenitude.

O *E* é um som estreito e possui pouco valor onomatopaico. É considerado pelos parnasianos de pouca qualidade musical e desagradável quando sustentado. Exprime moleza e calma. No soneto aparece como um elemento neutralizador das cores extremas do *U* e do *A*. Sua ausência no 9º e 11º verso é certamente com o efeito de enfatizar as assonâncias do *A* nestes mesmos versos, criando contraste de luz e sombra. Assim o 9º verso é brilhante (8 *A*), o 10º é empalidecido (3 *E*) e o 11º novamente iluminado (6 *A*).

O *I* é uma vogal também fechada como o *U*, soa mais aguda e brilhante e é muito utilizada para descrever diminutivos nas línguas latinas: pequenininho, *piccolo*,

petit. Em inglês *tiny* e *wee*. As assonâncias com *I* estão presentes em quase todos os versos do poema, com exceção do 4º e 14º. É interessante observar que o 4º verso fala em céu e faz alusão à amplitude deste e evita o *I*. No 14º verso propositalmente, Olavo Bilac também evita os *I*, pois este último verso do soneto busca a claridade, não o brilho, e faz alusão à pureza e à solidão. A ausência das assonâncias em *I* transmite a idéia de transcendência da pureza e a noção de espaço, o vazio, que permeia o pensamento das virgens solitárias.

O *O* é uma vogal energética, imperiosa e rija. É de grande expressão nos textos épicos e em *Virgens Mortas* abrilhanta os versos eloqüentes. Está presente nos 5º, 6º, 7º, 9º, 11º, 13º e 14º versos. No início do 5º verso, *Ó vós...*, podemos constatar o poder persuasivo do *O*, assim como a exuberância do 9º verso que advém da sua utilização: *Namorados que andais com a boca transbordando...* Observando o soneto, podemos perceber as cores predominantes dos versos relacionadas com as assonâncias intencionalmente usadas por Bilac como efeitos de timbre. Esse procedimento era usual nos poetas parnasianos.

QUADRO 6

Relação entre as assonâncias, o timbre e o carácter

Verso	Texto	Asson.	Timbre	Carácter
1º.	Quando uma virgem morre, uma estrela aparece	u a i e	escuro	sério
		a e	claro	alegre
2º.	Nova, No velho engaste azul do firmamento.	o e a	claro	eloqüente
		u, e, i, a	mescla	suave
3º.	E a alma da que morreu, De momento em momento,	a fech.	clar/esc	tristonho
		i, o, ê, u	escuro	íntimo
4º.	Na luz da que nasceu, Palpita e resplandece.	a, u, é	mescla	vibrante
		a, i, é	claro	pulsante
5º.	Ó vós, Que no silencio e recolhimento	ó	claro	eloqüente
		i, u, ê	escuro	íntimo
6º.	Do campo, Conversais a sós quando anoitece.	u	escuro	íntimo
		o, e, a, i	clar/esc	instável
7º.	Cuidado! O que dizeis como um rumor de prece,	u, i	escuro	íntimo
		o, u, i, e	esc/clar	instável
8º.	Vai sussurrar no céu Levado pelo vento.	a, u, é	mescla	suave
		é, u,	oscilante	brando
9º.	Namorados, Que andais com a boca transbordando	a, o	claro	eloqüente
		a, i, õ	oscilante	eloqüente
10º.	De beijos, Perturbando o campo sossegado	i, u	sombra	íntimo
		ê, u, ã	sombra	solene
11º.	E o casto coração das flores inflamando	i, u, a, ô	mescla	doce exp.
		(a, ã)	oscilante	ambíguo
12º.	Piedade! Elas vêem tudo entre as moitas escuras.	i, a	brilhante	eloqüente
		a, ê, u	escuro	dramático
13º.	Piedade! Esse pudor ofende o olhar gelado	i, a	claro	solene
		ê, i, ô, u, a	esc/clar	solene
14º.	Das que viveram sós, Das que morreram puras.	a, ê, (i, ó)	mescla	eloqüente
		a,ê, (ô, u)	mescla	sensual

4.5.4 Rimas

Rima é a uniformidade do som na terminação de dois ou mais versos ou no interior destes. Cria semelhança sonora entre palavras de versos diferentes, estabelecendo-se como um elemento formal e rítmico dentro da poesia. A rima já existia entre os povos mais antigos da Ásia, África e da América assim como muitos salmos hebreus são rimados. No século IX, o seu uso aparecia nos poetas francos *Evangelhos Rimados* do monge Otfried e nos hinos religiosos *Dies irae*, *Stabat Mater* e outros. Também na Idade Média, os mouros da Espanha transmitiram o uso das rimas aos trovadores franceses. (BILAC; PASSOS, 1905, p. 29)

- Disposição das rimas

Em *Virgens mortas*, Olavo Bilac emprega rimas regulares em finais de versos, ou seja, rimas externas, em esquema *ABBA*, nas duas primeiras estrofes, e esquema *ABA* nas duas estrofes finais. Nos quartetos as rimas do tipo *B* são emparelhadas, as rimas do tipo *A* são interpoladas. Nos tercetos as rimas do tipo *A* são alternadas.

No QUADRO 7 relacionamos um número para cada terminação das rimas, para uma melhor compreensão da disposição destas no soneto.

QUADRO 7

Disposição das rimas

Soneto	Rimas	Terminações	Tipo
Quando uma virgem morre, uma estrela aparece	<i>A</i>	ECE	<i>1</i>
Nova, no velho engaste azul do firmamento:	<i>B</i>	ENTO	<i>2</i>
E a alma da que morreu, de momento em momento,	<i>B</i>	ENTO	<i>2</i>
Na luz da que nasceu palpita e resplandece.	<i>A</i>	ECE	<i>1</i>
Ó vós, que no silêncio e no recolhimento	<i>A</i>	ENTO	<i>2</i>
Do campo, conversais a sós, quando anoitece	<i>B</i>	ECE	<i>1</i>
Cuidado! – o que dizeis, como um rumor de prece,	<i>B</i>	ECE	<i>1</i>
Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...	<i>A</i>	ENTO	<i>2</i>
Namorados, que andais com a boca transbordando	<i>A</i>	ANDO	<i>3</i>
De beijos, perturbando o campo sossegado	<i>B</i>	ADO	<i>4</i>
E o casto coração das flores inflamando	<i>A</i>	ANDO	<i>3</i>
Piedade! Elas vêem tudo entre as moitas escuras...	<i>A</i>	URAS	<i>5</i>
Piedade! Esse impudor ofende o olhar gelado	<i>B</i>	ADO	<i>4</i>
Das que viveram sós, das que morreram puras	<i>A</i>	URAS	<i>5</i>

Encontramos rimas internas, nos primeiros hemistícios: do 3º e 4º versos da primeira estrofe (ex. 1) e do 2º e 3º versos na segunda estrofe (ex. 2):

1) E a alma da que morreu

Na luz da que nasceu

2) Do campo, conversais

Cuidado! – o que dize**is**

E ainda, rimas interno-externa, entre o primeiro hemistício do 3º verso da terceira estrofe com os segundos hemistícios do primeiro e terceiro versos:

3) Namorados, que andais com a boca transbord**ando**

De beijos, perturb**ando** ...

E o casto coração das flores inflam**ando**,

- Tipos de rimas quanto à semelhança de letras

As rimas do poema são consoantes, pois apresentam semelhanças de consoantes e vogais. Note-se ainda uma organização entre estrofes que se relacionam em rimas sucessivas com mesma terminação, esclarecendo um pouco mais da rica arquitetura poética de Olavo Bilac, as quais registramos do lado extremo direito da poesia, em letras maiúsculas entre parênteses.

Vejamos: apare**ce** – resplande**ce**

- Tipos de rimas quanto à posição do acento tônico

As rimas do poema Virgens Mortas são classificadas como rimas graves, significando que se realizam nas palavras paroxítonas.

Vejamos: **Prece** – anoite**ce**

- Tipos de rimas quanto à categoria gramatical

As rimas encontradas no poema são dos tipos pobre e rico. As rimas pobres ocorrem entre palavras pertencentes à mesma categoria gramatical (dois adjetivos, dois verbos) e as rimas ricas ocorrem entre palavras pertencentes a diferentes categorias gramaticais (um verbo e um substantivo). Vejamos exemplos no poema:

Rima pobre entre dois substantivos: firmamento – momento

Rima rica entre um verbo e um substantivo: anoitece - prece

- Tipos de rima quanto à extensão dos sons que rimam.

No poema encontramos as duas formas: as ricas e as pobres. As ricas possuem semelhança desde antes da vogal tônica e as rimas pobres possuem semelhança a partir da vogal tônica. Vejamos exemplos no poema:

Rima rica: firmamento – momento

Rima pobre: anoitece – prece

4.6 Os níveis do poema

4.6.1 Nível lexical

Neste parâmetro, analisamos as categorias gramaticais do poema, verificando o seu vocabulário ou nível de linguagem.

- Substantivos

Encontramos no poema: 13 substantivos simples, comuns, concretos e primitivos: Virgem, estrela, engaste, luz, campo, rumor, prece, céu, vento, boca, beijos, coração e flores; quatro substantivos simples, comuns, abstratos e derivados: silêncio (silente), recolhimento (recolher), impudor (pudor), olhar (olho); dois substantivos simples, comuns, abstratos e primitivos: Alma e piedade; um substantivo simples, comum, concreto e derivado: firmamento (firme); um substantivo simples, comum, concreto, primitivo e coletivo: moitas (mato).

Verificamos a presença marcante do uso de 15 substantivos concretos e dois substantivos abstratos, indicando a particularização do poema em detrimento da generalização.

- Verbos

Morre e aparece: verbos da 2ª conjugação no modo indicativo, presente, 3ª pessoa do singular.

Morreu e nasceu: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, pretérito perfeito, 3ª pessoa singular.

Palpita: verbo da 1ª conjugação, modo indicativo, presente, 3ª pessoa singular.

Resplandece: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, presente, 3ª pessoa singular.

Conversais: verbo da 1ª conjugação, modo indicativo, presente, 2ª pessoa plural.

Anoitece: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, presente, 3ª pessoa singular.

Dizeis: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, presente, 2ª pessoa plural.

Vai: verbo da 3ª conjugação, modo indicativo, presente, 3ª pessoa singular.

Sussurrar: infinitivo.

Andais: verbo da 1ª conjugação, modo indicativo, presente, 2ª pessoa plural.

Perturbando: verbo da 1ª conjugação, gerúndio.

Inflamando: verbo da 1ª conjugação, gerúndio.

Vêm: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, presente, 3ª pessoa do plural.

Ofende: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, presente, 3ª pessoa singular.

Viveram e morreram: verbo da 2ª conjugação, modo indicativo, pretérito perfeito, 3ª pessoa plural.

Os verbos empregados pelo poeta estão em sua grande maioria no presente do indicativo, gerúndio e infinitivo e são representativos da realidade presente no poema. Os dois únicos verbos que estão no pretérito perfeito indicam o distanciamento contemplativo do poeta, no final do poema.

- Adjetivos

Nova, velho, azul, levado (particípio passado do verbo levar), sossegado, casto, escuras, gelado, puras.

Os adjetivos *Nova* e *velho* se relacionam com o tempo (duração). Os adjetivos *escuras* e *azul* relacionam-se com o espectro de luz (timbre). O adjetivo *gelado* indica temperatura (intensidades), o adjetivo *sossegado* pode ser relacionado às frequências dos graves e agudos, pois as frequências mais graves são mais lentas e calmas (altura) e os adjetivos *casto* e *puras* podem ser relacionados ao sistema modal. Neste caso o modo, como o adjetivo, determina um caráter ou um afeto. Os adjetivos “*casto* e *puras*” podem estar contextualizados na escolha de Francisco Braga pelas tonalidades de *Lá m* e *Lá M* da canção *Virgens Mortas*, uma vez que a retórica musical reaparece nas obras de alguns compositores no início do século XX (BUELOW, 2001, vol. 21, p.260) Para o *Lá m* encontramos os afetos: sério, suave, lamentoso, honrado e calmo; para o *Lá M* estão relacionados aos afetos: devocional, pastoral e regozijante (TARLING, 2000, p. 7).

4.6.2 Nível sintático

- Encadeamentos

Encadeamento ou *enjambement* é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, completando seu sentido. Estes versos incompletos quanto ao sentido e à construção sintática são, contudo, perfeitos quanto ao número de

sílabas poéticas e quanto ao ritmo. Os versos sonoramente completos, mas com o sentido e a organização sintática incompletos, são estratégias de construção poética que geram tensão, ambigüidade de sentido, movendo e conduzindo sempre o leitor ao final do poema.

A sintaxe e a pontuação ligam os versos: 1 e 2; 3 e 4; 5 e 6; 7 e 8; 9,10 e 11; 13 e 14. O verso 12 do poema é o único que possui sentido completo e coincide com o ponto de maior tensão do poema: Piedade! Elas vêm tudo entre as moitas escuras!

4.6.3 Nível semântico

- Figuras de retórica

Antíteses são figuras de pensamento de oposição ou o uso de palavras com sentido contrário. No poema entramos três figuras: morre – aparece; nova – velho; perturbando – sossegado; viveram - morreram.

Anacoluto é uma palavra que não se relaciona ao verso em que está. No texto encontramos três figuras: Nova (aparece é do verso anterior), Do campo (recolhimento é do verso anterior), De beijos (transbordando é do verso anterior); das que viveram (olhar gelado é do verso anterior).

Elipse ou zeugma é a omissão de uma palavra sem prejuízo do sentido. No texto encontramos duas elipses: A alma da (virgem) que morreu; na luz da (estrela) que nasceu.

Prosopopéia ou personificação é “atribuir vida a um ser inanimado, abstrato, irracional ou morto” (CEGALLA, 2002, p. 55). No poema temos três prosopopéias: alma palpita e resplandece; beijo perturbando; esse impudor ofende.

Apóstrofe é a invocação de algo ou alguém. No poema: Ó vós (vocativo); Namorados; Piedade! (interjeição).

Paradoxo ou oxímoro é a aproximação de duas palavras ou duas idéias antônimas que conciliam conceitos. No poema encontramos três idéias: conversais a sós; vêem tudo no escuro; viveram sós, morreram puras.

Símile ou comparação é o confronto de duas realidades diferentes realçando sua semelhança. No poema encontramos: como um rumor de prece.

Sinestesia é a sensação percebida por diferentes órgãos do sentido. No poema encontramos: olhar gelado. Característica simbolista já presente em Bilac.

Metáfora é a comparação sem usar a palavra “como”. No poema encontramos: vai sussurrar no céu, levado pelo vento.

Onomatopéia é a imitação de sons ou ruídos. No poema encontramos: sussurrar.

Hipérbole é a figura que engrandece ou diminui exageradamente a verdade das coisas. No poema: com a boca transbordando; (beijos) inflamando o casto coração das flores.

Ambigüidade é a figura de duplo sentido. No poema: andais com a boca.

Hipálage é atribuir a um ser uma qualidade que pertence a outro. No poema: campo sossegado; casto coração.

4.6.4 Paralelo

Estabelecemos paralelos quando relacionamos termos em função de sua semelhança ou de sua divergência. No poema encontramos três paralelos: Quando uma virgem morre uma estrela aparece; E a alma da que morreu na luz da que nasceu; Das que viveram..., das que morreram.

5 ANÁLISE DA CANÇÃO *VIRGENS MORTAS*

Neste capítulo será feita uma análise da canção *Virgens mortas*, de acordo com La Rue³⁶, o qual sugere 5 parâmetros a serem analisados na obra musical: som, harmonia, melodia, ritmo e desenvolvimento. Este conjunto de procedimentos analíticos é conhecido pela sigla SHMRG (*Sound, Harmony, Melody, Rhythm and Growth*). A presente análise teve ainda como referência a dissertação de mestrado de DUTRA, 2001.

A canção *Virgens mortas* possui a forma *A B Coda*, e foi escrita sobre 4 estrofes do poema homônimo de Olavo Bilac:

Período A	{ A (1-10)	1ª frase: 1 - 5 _____ 5 compassos
		2ª frase: 6 -10 _____ 5 compassos
		Transição: 11 _____ 1 compasso
Período B	{ b (12-20)	3ª frase: 12-15 _____ 4 compassos
		4ª frase: 16-20 _____ 5 compassos
		Transição: 21-22 _____ 2 compassos
Coda	{ b' (23-30)	5ª frase: 23-28 _____ 6 compassos
		6ª frase: 29-30 _____ 2 compassos
		Transição: 31 _____ 1 compasso
	{ Coda (32-36)	7ª frase: 32-36 _____ 5 compassos

³⁶ LaRue, (Adrian) Jan Pieters. (Kisaran, 1918 – New York, 2004). Musicólogo norte-americano e professor da Universidade de Nova York. Além de pesquisador da música de Okinawa, estuda a obra musical do séc. XVIII, em especial a sinfonia, a análise estilística e ferramentas de pesquisa, incluindo a utilização de computadores em musicologia (SADIE, 1994 p.521).

O A (1^a+2^a) está estruturado sobre a 1^a estrofe do poema (quarteto). A 1^a frase sobre o 1^o e 2^o versos e a 2^a frase sobre o 3^o e 4^o. O B está estruturado sobre a 2^a e 3^a estrofes, subdividido da seguinte maneira: o *b* sobre a 2^a estrofe (quarteto); e *b'* sobre a 3^a estrofe (terceto) e o 1^o verso da 4^a estrofe. A *Coda* está elaborada sobre os 2^o e 3^o versos da 4^a e última estrofe (terceto).

Essa elaboração excêntrica da forma justifica-se pela divisão do poema de Olavo Bilac nas partes da *Dispositio* retórica, que podem ter sido consideradas por Braga na construção da canção *Virgens mortas*. Segundo BUELOW (2001, v.21 p.260), desde o começo do século XIX as disciplinas retóricas desapareceram da maioria dos sistemas filosóficos e educacionais, e somente no século XX os musicólogos redescobriram a importância dos conceitos retóricos na música artística Ocidental.

“Os retóricos distinguem até seis momentos no desenvolvimento de um discurso: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* e *Peroratio*” (CANO, 2000, p.82).

O *Exordium* é a introdução do discurso. Prepara e conquista a confiança do ouvinte para o tema que se vai abordar, e compreende dois momentos: *Captatio benevolentiae*, que é a estratégia de sedução e *Partitio*, que anuncia o conteúdo do discurso. O *Captatio benevolentiae* do poema está no primeiro e segundo versos do primeiro quarteto: “*Quando uma virgem morre, uma estrela aparece, nova, no velho engaste azul do firmamento*”, onde Bilac estabelece uma relação fantástica entre a virgem e a estrela, que move a curiosidade do ouvinte pelo

tema. O *Partitio* encontra-se no terceiro e quarto versos do primeiro quarteto: “*E a alma da que morreu, de momento em momento, na luz da que nasceu, palpita e resplandece*”, onde o poeta conclui o seu pensamento e revela o segredo, de que a alma da virgem está viva na luz da estrela.

O *Narratio* é fundamentalmente um relato, uma narração das situações de maneira clara e objetiva, informando tempo, fins e meios. Descreve as circunstâncias e é um marco preparatório para a argumentação. No soneto posiciona-se no primeiro e segundo versos do segundo quarteto: “*Ó vós, que no silêncio e no recolhimento do campo, conversais a sós quando anoitece*”, onde o poeta se dirige ao ouvinte, como num discurso.

Propositio é a anunciação da tese que sustenta e fundamenta o discurso. No soneto está no terceiro e quarto versos do segundo quarteto: “*Cuidado! - o que dizeis como um rumor de prece vai sussurrar no céu, levado pelo vento*”.

Confutatio é a defesa da tese, onde se apresentam os argumentos, caracterizando-se pelo grande número de idéias contrárias ou antíteses. No soneto, constitui todo o primeiro terceto: “*Namorados, que andais com a boca transbordando de beijos, perturbando o campo sossegado e o casto coração das flores inflamando*”. Bilac apresenta os argumentos exatamente estabelecidos pelo *Confutatio*: o primeiro argumento é o mais forte: *Namorados, que andais com a boca transbordando de beijos*; o segundo o mais fraco ou terno: *perturbando o campo sossegado* e o terceiro é o mais o mais poderoso dos três: *e o casto coração das flores inflamando!* Essa construção lógica dos argumentos no

Confutatio é uma estratégia de persuasão que faz com que o ouvinte não perceba a manipulação dos seus afetos, fato que podemos observar claramente dentro do soneto.

Confirmatio é o regresso à tese fundamental, valendo-se de uma maior carga afetiva, movendo o ouvinte ao *pathos* ou afeto de maior intensidade. No soneto, localiza-se no primeiro verso do segundo terceto: “*Piedade, elas vêem tudo entre as moitas escuras!*”

Peroratio é um epílogo, que anuncia algum tipo de conclusão ou ensinamento moral que finaliza o discurso enunciando os mesmos elementos com os quais se começou. Em *Virgens mortas*, aparece nos dois versos finais do soneto: “*Piedade! esse impudor ofende o olhar gelado, das que viveram sós, das que morreram puras !*”. Segundo CANO, 2000: “recorre-se de novo ao *pathos* e então move o ouvinte à persuasão, como quando um advogado, prova a inocência de seu cliente ou finaliza o discurso”.

O fato de Braga ter realizado na canção uma *Coda* exatamente na mesma posição em que a *Peroratio* aparece no soneto, é mais uma prova direta e evidente da semelhança de estruturação da *Dispositio* retórica presente no texto poético com a elaboração retórico-musical da forma em *Virgens mortas*.

QUADRO 8

A forma musical e as formas retóricas do soneto e da canção

A	Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,	Frase1	<i>Partitio</i>	E X O R D I U M	
	Nova, No velho engaste azul do firmamento:				
	E a alma da que morreu, de momento em momento	Frase2	<i>Captatio Benevolentiae</i>		
	Na luz da que nasceu palpita e resplandece.				
B(b)	Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento	Frase3	<i>Narratio</i>		
	Do campo, conversais à sós, quando anoitece,				
	Cuidado! - O que dizeis, como um rumor de prece	Frase4	<i>Propositio</i>		
	Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...				
B(b')	Namorados, que andais com a boca transbordando	Frase5	<i>Confutatio</i>		
	De beijos, perturbando o campo sossegado				
	E o casto coração das flores inflamando.	Frase6			
CODA	- Piedade! Elas vêm tudo entre as moitas escuras.		<i>Confirmatio</i>		
	Piedade! esse impudor ofende o olhar gelado	Frase7	<i>Peroratio</i>		
	Das que viveram sós, das que morreram puras!				

5.1 Som – dinâmica, textura e timbre

O parâmetro som será analisado com referência à dinâmica, textura e timbre.

A dinâmica é um parâmetro da expressão musical que resulta da variação na intensidade sonora. Segundo MAGNANI: “A dinâmica é constituída por todas as variações de intensidade nas diferentes vozes. Além disto, a dinâmica inclui as transições de uma intensidade para outra, através do *crescendo* e do *diminuendo*.”

O conjunto destas características e variações de intensidade forma o plano dinâmico da obra”. Em *Virgens mortas* encontramos as seguintes variações de dinâmica.

Na seção *A* temos: *pp*, *p* (*declamando*), *decrescendo* e *crescendo e f*.

Na seção *b* temos: *p*, *crescendo* e *decrescendo*, *pp*.

Na seção *b'* temos: *p*, *crescendo* e *decrescendo*, *pp*, *f* e *diminuendo*.

Na *Coda* temos: *pp*, *sempre p*, e *decrescendo*.

Assim, observando as notações de dinâmica - *pp*, *p*, e *f* - temos uma impressão visual mais estática, já que esta notação estabelece planos sonoros isolados, mais característicos da música barroca, em explorar outras possibilidades dramáticas. As indicações *crescendo*, *decrescendo* e *diminuendo*, mais recentes na história da música, sugerem um movimento das intensidades com maior intenção expressiva dentro de um determinado percurso.

A textura do gênero canção é homofônica, ou seja, uma melodia acompanhada: uma ou duas vozes solistas com um instrumento acompanhador. Na canção *Virgens mortas* o piano e a voz foram escolhidos e utilizados com objetivos diversos. O piano foi explorado de diferentes maneiras: como instrumento ambientador, colorindo o espaço sonoro; como instrumento descritivo; como instrumento camerista e, algumas vezes, como acompanhador. A voz foi utilizada na realização das linhas líricas da melodia e na declamação dos recitativos, em que atua cantando na região grave da tessitura vocal, comum à voz falada, como nas orações religiosas. Esta diversidade da textura, todavia, não nos leva a defini-

la também como textura mista, apesar da liberdade do piano nas partes descritivas de *B* (*b e b'*) Este tipo de textura, diversificada, já estava em evidência na música do final do século XIX e foi material de estudo dos impressionistas.

O timbre é a qualidade ou colorido do som. Está relacionado diretamente aos estudos acústicos dos instrumentos e à presença e força relativa dos seus harmônicos, que são vibrações regulares de uma frequência, associadas às suas vibrações em vários múltiplos. Diferentes fontes sonoras produzem timbres distintos e através deles identificamos os instrumentos. Os timbres também estão associados aos harmônicos agudos, conferindo-lhes o brilho e aos harmônicos graves, associando-lhes o escuro das alturas ou frequências das notas graves.

Também é certo que o mundo sensorial está em relação com o complexo, logo, também com os harmônicos mais distantes. Se esses sons longínquos não podem ser analisados pelo ouvido, são, em troca, percebidos como timbre (SCHOENBERG, 2001, p. 58).

A canção evidencia dois timbres instrumentais: o da voz e o do piano sem, contudo, indicar a tessitura vocal mais indicada. Temos na parte *A*, a sugestão de um estilo organístico ao piano, fazendo produzir sons longos e duradouros em acordes sustentados de mínimas, sugerindo o uso de pedal sincopado, em contraste com a melodia declamada da voz solista e onde o brilho está aliado à altura das notas.

5.1.1 O Som na seção A

O movimento da dinâmica na seção A está moldado nas inflexões do texto poético, com *crescendos* e *decrecendos* naturais da língua brasileira. A dinâmica move-se em *crescendo* na direção da tonicidade das palavras, em sua grande maioria paroxítonas, e em *decrecendo* para a atonicidade das mesmas. Movimento semelhante encontra-se nas frases musicais, regidos pela tonicidade destas (FIG. 6 [1-5]).

QUADRO 9

Indicação de dinâmica da seção A, projetada sobre o texto

voz	<i>P declamando decresc.</i>
1º verso	Quando uma virgem morre, uma estrela aparece,
piano	<i>p</i>
Voz	<i>decresc. crescendo cresc. decresc.</i>
2º verso	Nova, no velho engaste azul do firmamento.
piano	<i>crescendocresc.....decresc.</i>
Voz	<i>p</i>
3º verso	E a alma da que morreu, de momento em momento,
piano	<i>p</i>
voz	<i>cresc.....rit.....decresc.</i>
4º verso	Na luz da que nasceu, palpita e resplandece.
piano	<i>crescendo..... crescendo f rit .decresc. accel. cresc. rall. decresc.</i>

Uma baixa intensidade sonora decorrente do registro médio-grave da voz movimenta-se em direção ao registro médio-agudo, fim da parte A, onde aparece um *f* seguido de *ritardando* e *decrecendo*. A combinação destes elementos de dinâmica e agógica conferem maior plasticidade ao final da parte, preparando a

transição para *B*, realizada pelo piano no compasso 11, onde aparece um aumento de tensão dinâmica/agógica, em *accelerando/ crescendo/ rallentando/ e decrescendo* (FIG. 6 [9-11])

A textura da seção *A* - frases 1 e 2 [1-11] - é predominantemente homofônica em estilo híbrido recitativo/canto. Melodias lineares sobre o *Mi3* apresentam-se tanto no início da 1ª [1 e 2] quanto da 2ª [6 e 7] frases, seguidas, até o final destas, por melodias ascendentes, enquanto o piano elabora acordes a quatro vozes, com pequena e rara movimentação em semínimas (FIG. 6)

Entretanto, a partir do [8], o piano faz um movimento interativo com a voz, dobrando a linha do canto, com função de “acompanhador”, que logo desaparecerá na transição [11] (FIG.6 [8-11]).

Para o timbre da seção *A*, Francisco Braga inicia elaborando uma estática melodia em rectotono, moldada sobre um texto poético que faz menção à morte, posicionando a voz numa tessitura grave, *Mi3*. Essa melodia estática enfatiza os harmônicos médio-graves empalidecendo o brilho da voz. Em um gesto melódico ascendente, sobre o texto poético “uma estrela que aparece”, a voz atinge freqüências mais agudas, reforçando gradativamente os harmônicos mais altos que realçam o brilho da melodia, configurando sentido conotativo à palavra estrela. Podemos perceber um jogo de claro-escuro, não no sentido contrastante barroco, mas sim no requintado contraste impressionista de luz e sombra, permeado pela dinâmica suave em plano *p* (FIG. 6 [1-10]).

No final da seção *A*, observa-se a utilização dos registros agudos do piano, que produzem timbres brilhantes, enquanto o registro médio-grave é utilizado de maneira discreta, não evidenciando muito os seus harmônicos. O resultado está no [11], onde acordes densos a seis vozes reforçam o brilho da tessitura vocal evidenciando os harmônicos agudos, mas com discreta dramaticidade, por se encontrarem em plano *piano* dentro da canção (FIG. 6 [10 e 11]).

Devagar
p *declamando*

Canto

1 2 3 3 3

Quan-do_u-ma vir-gem mor-re, u-ma_es-tre-la_a-pa-re-ce, No-va,

Piano

p

4 5 6 *p* 3

no-ve-lho_en-gas-te_a-zul do fir-ma-men-to: E_a al-ma da que mor-

7 8 9 3 3 3 3

reu, de mo-men-to_em mo-men-to, na luz da que nas-ceu pal-pi-ta e

10 *rit.* 11

res-plan-des - ce.

f rit. *accel.* *poco rall.*

p 3 3 3 3

FIGURA 6 – [1-11] Seção A

[1-5] 1ª frase;

[6-10] 2ª frase

[11] Transição.

5.1.2 O som na seção *b*

Na seção *b*, terceira e quarta frases musicais, em compasso 12/8, na tonalidade de *Lá M*, as intensidades se estabelecem em *pp*, *p* e implicitamente *mp*. Este plano mais sutil de dinâmica acomoda às inflexões redondas dos pulsos ternários de colcheias, conferindo características de puro lirismo, calma, simplicidade e leveza à parte (FIG. 7 [12- 22]).

QUADRO 10

Indicação de dinâmica da seção *b* projetada sobre o texto

Voz	<i>crescendo</i>		
1º verso	Ó vós, que no silêncio e no recolhimento		
piano	<i>p</i>	<i>crescendo</i>	
Voz	<i>decresc.</i>	<i>cresc. decresc.</i>	
2º verso	Do campo, conversais à sós quando anoitece.		
piano	<i>decresc. pp</i>	<i>p</i>	<i>crescs. decresc.</i>
voz			
3º verso	Cuidado! o que dizeis como um rumor de prece		
Piano	<i>pp</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc. p</i>
Voz	<i>cresc. decresc.</i>		
4º verso	Vai sussurrar no céu levado pelo vento		
piano	<i>p</i>	<i>cresc. decresc.</i>	<i>p</i> <i>cresc. decresc.</i>

A textura da seção *b* é polifônica, apresentando uma escrita contrapontística de terça paralelas por movimento contrário, com a utilização de pedal de dominante, tônica e subdominante (FIG.7 [12-14]).

No [16], a voz superpõe a estaticidade melódica da seção *A* ao gesto descritivo do piano em movimentos contrários. Este procedimento gera contraste na textura, aumentando sua densidade. Veja (FIG. 7 [16-17]).

No [18], a independência das vozes no piano elabora uma textura polifônica menos densa, transparente e, dobrando em alguns momentos, a melodia da voz (FIG. 7 [18-20]).

Em [20-22], o piano realiza uma transição solo, apresentando uma melodia secundária, como resposta à melodia da voz e movimento polifônico das demais vozes do piano. A aplicação equilibrada e múltipla da textura polifônica, na seção *b*, terceira e quarta frases, a torna a porção mais sutilmente articulada e projetada da obra. Mantém a independência do fluxo das linhas do piano e entre este e a voz, e mesmo em seus momentos de maior densidade, a textura de *B* sempre alcança transparência (FIG.7 [20-22]).

Na seção *b* o *Mi*, nota focal do recitativo da voz solista em *A*, fica agora na base dos acordes do piano (*Mi2*), fazendo a polarização do quinto grau de *Lá M*, gerando um efeito suspensivo ou pedal. A voz num âmbito de uma oitava, *Mi3* e *Mi4*, movimenta-se com grande amplitude e flexibilidade, em saltos e ondulações dentro da tessitura bem mais ampla do piano, *Mi2* e o *Mi5*. Assim, a voz move-se sobre uma superfície sonora rica em harmônicos médios e agudos, com timbre brilhante, mas que em plano *piano*, como um pano de fundo, constrói um cenário, criando um efeito descritivo que sugere “brilho suave ou distante”, como o da abóboda celeste repleta de estrelas e sob a qual se passam as ações do poema,

numa atmosfera diferente da parte *A*. Ainda no compasso 14, as terças da mão direita do piano se rarefazem em intervalos de quintas e sextas, empalidecendo o brilho da região aguda e concluindo o [14] – (FIG. 7 [12- 14]).

No [15], a mão direita do piano movimenta-se em direção ao registro médio-grave em timbre escuro de díades de terças, quartas e quintas paralelas e com ondulações por graus conjuntos, que preparam uma nova série de terças paralelas. Em [16-18], início da quarta frase, sobre o acorde de *Lá M* em estado fundamental, acontece nova polarização, agora sobre o I grau ou fundamental do acorde, *Lá2* do piano, conferindo harmônicos agudos que, associados ao *pp*, produzem uma sonoridade com um brilho ainda mais delicado e macio. Essa sensação de profundidade (espessamento) ou distanciamento, criada pela dinâmica dos planos *p* e *pp*, cria um efeito tridimensional para a audição, que normalmente já associa as frequências das notas, com altura (dimensão vertical) e o volume ou harmônicos dos sons à largura (dimensão horizontal). A percepção tridimensional do som transfere o ouvinte para um espaço com altura, largura e profundidade, ou seja, um ambiente sonoro virtual. Efeitos sinestésicos também podem ocorrer pela associação dos materiais sonoros, que modificam a percepção do ouvinte, transferindo a captação de um órgão do sentido para outro. Segundo SCHOENBERG, 2001, p. 55, podem ocorrer reproduções de sensações visuais ou táteis com o material próprio das sensações auditivas.

Assim, um *pp* no registro agudo do piano, associado à determinados intervalos, pode induzir a sensação de temperatura baixa ou de frio, como as que pertencem ao sentido do tato, ou ainda, padrões rítmicos e melódicos rarefeitos e etéreos

podem colocar em ação o sentido do olfato, abrindo sua percepção aos odores e perfumes. Essa sinestesia está presente também na obra de Debussy e pode ser exemplificada em *Réflets dans l'Eau* - as quartas e quintas paralelas aplicadas ao registro agudo do piano são materiais descritivos da água e sugerem seu frescor ou sua transparência. A alusão ao frio, produzida pelo plano *pp* também é um elemento descritivo da morte.

Ainda no [16], a voz retoma ao estilo recitativo sobre o *Mi3* e movimenta-se ascendentemente no final do [17-18]. É interessante observar que o contraste de texturas no pequeno trecho do [16-18], ao utilizar a intensidade *pp*, transfigura a tensão em distensionamento, controlando a dramaticidade da frase e transformando-a em sensualidade, que por sua vez é uma sensação oculta e reprimida dentro poema (FIG. 7 [16-18]).

A partir do quarto tempo do [18] da seção *b*, a melodia da voz é realçada pelas linhas do soprano e contralto, com *ostinatos* rítmicos e melódicos em intervalos de 2^{as} menores, na linha do tenor, que conferem um brilho mais redondo e oscilante. Estes *ostinatos* exercem influência sobre a linha do contralto, fazendo-a oscilar também, em intervalos de 6^{as} maiores, [20], enquanto a linha do tenor segue alternando intervalos de 5^a diminuta e 4^a justa com 3^{as} diminutas e menores. Este procedimento gera uma alternância de adensamento e rarefação no timbre, criando movimento. A voz e o piano, ao se movimentarem por graus conjuntos, saltos ascendentes e descendentes, utilizam uma paleta rica de timbres claros e escuros (FIG.7[18-20]).

12 *a tempo* 13
Ó vós, que, no si-lên-cio, e no re-co-lhi-men-to do

14 15 *p* 16
cam-po, con-ver-sais a sós, quan-do a noi-te - ce, Cui-da-do!

17 18 19
o que di-zeis, co-mo um ru-mor de pre-ce vai sus-sur-rar no céu, le-

20 21 22
va-do pe-lo ven-to.

FIGURA 7 – [12-22] Seção *b*

[12-15] 1ª frase;

[16-20] 2ª frase;

[21-22] Transição

5.1.3 O som na seção *b'*

QUADRO 11

Indicação de dinâmica da seção *b'* projetada sobre o texto

Voz	<i>p</i>
1º verso	Namorados, que andais com a boca transbordando
piano	<i>pp</i> <i>crescendo</i>
Voz	
2º verso	De beijos, perturbando o campo sossegado,
piano	<i>decresc.</i> <i>pp</i>
voz	<i>crescendo</i>
3º verso	E o casto coração das flores inflamando.
piano	<i>crescendo</i> <i>crescendo</i>.....

Na seção *b'*, quinta e sexta frases musicais, a dinâmica em baixa intensidade se move em *crescendos* e *diminuendos* sobre o plano *p* e *pp*, e a partir do [26-28], apresenta um aumento de tensão a um plano sonoro forte, no [29]. Aparecem os sinais de dinâmica *crescendo*, e um *diminuendo*, no [30], elaborados sobre a tonicidade da frase: “*Elas vêem tudo entre as moitas escuras*”. Observamos que a colocação do texto poético no [27], de maneira silábica, impede a realização de possíveis liberdades agógicas interpretativas, como o *accelerando* ou *rubatto*, que possam surgir do aumento de tensão da frase musical, que se mantém nas proporções dos pulsos até a chegada do [29] – (FIG. 8 [22-29]).

Na seção *b'* (5-6), uma modificação significativa na textura em [29-30], apresenta uma polifonia densa no piano, que se move em acordes cerrados da mão

esquerda do piano e em arpejos de díades que se rarefazem no final da seção, permanecendo a idéia de movimento paralelo e contrário das vozes (FIG. 8 [30-31]).

Em [23], da seção *b'*, a elaboração musical do piano é semelhante à do [16], mas como variação, sugerindo *oppuri* em tessitura mais grave, que pode modificar o timbre da linha do canto, escurecendo a segunda frase. Neste timbre mais escuro inicia-se o [26], com uma elaboração harmônica e melódica na região grave do instrumento e da voz, seguida por novas terças paralelas ondulantes ao piano, que se precipitam rapidamente em direção ao médio-grave (FIG. 8 [23 e 26]).

No [27] a voz, em movimento ascendente direto, atinge o *Mi4*, saltando à oitava descendente, enquanto o piano retoma a tessitura média [27] e a tessitura aguda no [28], quando então as ondulações melódicas transformam-se em movimentos retos, apontando para os registros médio e agudo, preparando o ponto culminante da obra. Esta seção, *b'*, com maior movimentação tímbrica e intenções dramáticas, é caracterizada por um amplo e rápido gesto, iniciado na palavra “*casto*”. Em timbre escuro e opaco move-se gradativamente para a claridade, alcançando um brilho mais intenso sobre a palavra “*inflamando*” (FIG. 8 [27-28]).

No [29] podemos observar o contraste maior de luz e sombra, com a aplicação de breves ostinatos em acordes cerrados, na mão esquerda do piano, enquanto a mão direita retorna da região aguda para a central, em movimento descendente de terças paralelas, em *f allargando*, que gradativamente perde o brilho. Um pedal

sobre o *Si1*, II grau de *Lá M*, ao piano, enriquece com harmônicos graves o final do compasso, conferindo volume (FIG. 8 [29]).

No [30] o piano retoma as ondulações melódicas, enquanto a linha do soprano (parte do piano) enfatiza a melodia da voz. Surgem timbres em cores suaves produzidos pela dilatação das terças em intervalos de quartas, quintas e sextas.

No [31] o piano inicia com terças paralelas, no registro médio e grave, em movimento linear e contrário para o interior da tessitura. Modula para o *Lá m*, fechando a luz e o brilho (FIG. 8 [30-31]).

23 *p* Na - mo - ra - - - dos 24 que an - dais com a bo - ca trans - bor - dan - do de 25 bei - jos, per - tur - ban - do o

pp

26 cam - po sos - se - ga - do, e o 27 cas - to co - ra - ção das flo - res 28 in - fla - man - do,

pp

29 *f allarg.* Pie - da - de! E - las vêem 30 tu - do, en - tre as moi - tas es - cu - ras 31

f allarg. *a tempo* *allarg.* *dim.*

FIGURA 8 – [22-31] Seção *b'*

[22-26] 1ª frase;

[27-30] 2ª frase;

[31] Transição.

5.1.4 O som na *Coda*

QUADRO 12

Indicação de dinâmica da *Coda* projetada sobre o texto

voz	<i>f allarg. a tempo cresc.....decrec.....</i>
1º verso	Piedade! Elas vêm tudo entre as moitas escuras...
Piano	<i>f allarg. a tempo; cresc. e allarg. decrec.; dim.</i>
Voz	<i>Tempo I</i>
2º verso	Piedade! Esse impudor ofende o olhar gelado
piano	<i>pp..... sempre p.....</i>
Voz	<i>expressivo poco rall. decrec.</i>
3º verso	Das que viveram sós, das que morreram puras!
piano	<i>decrec.</i>

Observamos o fato de que a intensidade *f* foi utilizada estrategicamente duas vezes e sempre se apoiando na agógica. Primeiramente para concluir o recitativo inicial de *A*, no [11], que associado ao *ritardando* elabora uma transição, em movimento *rubatto* (*accelerando* e *rall.*), no piano, que prepara a seção *b*. Assim, o caráter da linha de canto mais estática e recitativa em *A* transforma-se num caráter de maior lirismo em *B*, enquanto que o piano passa de instrumento ambientador de *A* para uma função descritiva da obra em *B*. Na seção *b'*, na sexta frase, encontramos o uso estratégico do *f* para atingir o ponto culminante da obra, sobre a palavra “piedade”, em *allargando*. Tal procedimento musical corrobora o texto poético, enfatizando sua intenção de maior profundidade psicológica e eloquência da frase (FIG. 9 [9-11 e 29]).

A *Coda* retoma a textura homofônica de *A*, aparecendo apenas uma pequena célula na linha do tenor, que dobra a voz, uma oitava abaixo [36] - (FIG. 9 [31-36]).

Na *Coda* a obra retoma o estilo recitativo e organístico grave. Ao cromatizar a linha do baixo, a cada compasso, busca uma coloração mais escura no instrumento, enquanto a voz mantém as cores do seu registro médio grave, sobre o *Mi3*. As duas últimas frases musicais vocais movem-se em gestos ascendentes de fina elegância, reverenciando os agudos em pequenos contornos melódicos, inferindo um acabamento com brilho discreto (FIG. 9 [32-36]).

32 **Tempo I.** 33 34 *espressivo*

Pie-da - de! es-se_im-pu- dor o-fen-de_o o-lhar ge - la - do das que vi-ve-ram

pp *sempre p*

35 *poco rall.* 36

sós, — das que mor-re-ram pu-ras!

m. E.

FIGURA 9 – [32-36] *Coda*

5.2 Harmonia

Podemos definir a harmonia como a combinação de sons simultâneos produzindo acordes no sentido vertical e estabelecendo relações de sucessão destes sons.

Ao analisarmos a canção *Virgens mortas*, sob o parâmetro harmônico, faz-se necessário saber que Francisco Braga foi um músico finissecular (XIX) e que teve uma formação musical dentro de padrões tradicionais europeus, verificáveis na harmonia ainda triádica da obra referida. A influência de Massenet e de Wagner pode ser observada em sua música, em especial quando trata sutilmente a dissonância e o cromatismo do acorde com bastante liberdade em busca de um resultado justificável e coerente com a obra. Em *Virgens mortas* encontramos superposição de acordes, desvio da função harmônica, algumas modulações sem preparação, mas tudo em busca de efeitos descritivos e tímbricos, que às vezes dificulta uma análise harmônica dentro dos padrões da harmonia tradicional / tonal. Braga pesquisou a cor do som, seu poder descritivo e seus efeitos sinestésicos, os quais poderiam ter sido ainda mais explorados, como pode ser observado na obra de compositores como Debussy, Satie e outros. Devemos aqui considerar que, não fosse sua grande habilidade e vasto conhecimento de composição e de harmonia, Braga certamente não teria conseguido extrair da linguagem harmônica aquilo que ultrapassa o seu próprio domínio, como um espectro amplo de cores e movimentos. O sistema harmônico já não podia mais atender aos apelos de sua obra, contudo, Braga manteve-se fiel a este sistema, esvaziando suas possibilidades timbrísticas, pois esta era a sua linguagem musical.

A harmonia de *Virgens mortas* é ambígua, modal-tonal e está estruturada sobre o modo menor de *Lá*, eólio, e o de seu homônimo, *Lá M*. Esse jogo modal-tonal, com finalidade de efeitos tímbricos, gera movimento, criando cores e efeitos de luz e sombra (claro-escuro). Podemos dizer que a seção *A* e a *Coda* são modais com cores tonais e as seções *b* e *b'* são tonais com cores modais.

A ambigüidade harmônica é um recurso descritivo que Braga utiliza como um significante para vida e morte, luz e sombra, calor e frio, e brilho e escuro, assim como para outros significados intrínsecos e extrínsecos relacionados ao texto.

A elaboração harmônica da canção *Virgens mortas* justifica-se no texto poético. Como exemplo, na seção *A*, nota-se o emprego do acorde de *Lá m*, com caráter doce e melancólico para referir-se à palavra “virgem”, seguido pelo acorde de II_7 , na 3ª inversão, que apresenta um trítono sobre a palavra “morre”, que é um elemento descritivo para este fenômeno. Na retórica musical clássica este intervalo possui a conotação “patética”.

Ainda no [3], um acorde de I grau de *Lá M* com caráter alegre, é empregado para a palavra “aparece”, sugerindo “uma boa nova” na cena musical. No [5], onde o texto poético remete novamente à idéia de morte e da “alma da virgem”, podemos notar o reemprego do acorde de *Lá m*.

O movimento do espectro de luz sugerido no texto é descrito na canção pelo giro tonal ocorrente no [7-10] e pelo afastamento intervalar que acontece gradativamente do centro das vozes do piano para fora, em expansão. Para a

palavra “resplandece”, do texto poético, observamos ainda a utilização do acorde de IV_7 , que possui características contrastantes sugestivas de brilho.

Outra aplicação descritiva da harmonia na canção *Virgens mortas* e que evidencia a sutileza de acabamento da canção, é o intervalo de $6^a M$ (FIG. 9, [36]), com indicação do compositor para ser executado pela mão esquerda do piano. O gesto da mão esquerda movimentando-se do grave para o agudo superpondo a mão direita sugere a passagem vida / morte, terra / céu. Nota-se que este intervalo é a inversão de intervalo de 3^a , que aparece na seção *b* como material descritivo do brilho das “estrelas”. Sua inversão possui um caráter mais doce, de brilho suave e a posição mais afastada de suas notas é uma alusão à solidão das “virgens mortas”.

QUADRO 13

Panorama das funções harmônicas principais

Período	A																			
Centro tonal	Lá m																			
Acordes	i	II ₇	I vi/I	V/V	V ₇	i	III ⁺	III	vi ₇ ^o	VI	v ₇	IV ₇	VII ₇	V	VI ₇	II ₇	II ₇	(VI ⁺ _{alemã})		
Pedal	tônica																			
compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11									
Período	B - b																			
Centro tonal	Lá M																			
Acordes	I	V ₇	I ₇	V ₉	V iv ₇	I	V ₇	I ₇	IV	I	ii ₇	I	IV	vii ^o /ii	IV ⁺	IV	V ₇			
Pedal	dominante				tônica				subdominante											
Compasso	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22									
Período	B - b'																			
Centro Tonal	Lá M																			
Acordes	I ₇	V ₇	I ₇	IV ₇	I ₇	vii	V	iv ₇	V	V ₇	I	V ₇	v ₇ /ii ₇	III ₉	III ₇	I	vii ^o	i	VII	
Pedal	tônica																			
Compasso	23	24	25	26	27	28	29	30	31											
Período	Coda																			
Centro tonal	Lá m																			
Acordes	i	III ⁺	iii	VI	III ⁺	iv	i													
Compasso	32	33	34	35	36															

5.3 Melodia

A melodia é o resultado de uma coordenação de diferentes alturas no espaço horizontal, ou na dimensão temporal (MAGNANI, 1989, p. 81).

Ao analisar as melodias de Francisco Braga em *Virgens mortas* é parece ser mais adequado relacioná-las à *mélodie*, um estilo de canção francesa do século XIX e XX, diferente do lied e da *chanson*. Este gênero foi desenvolvido por músicos compositores como Berlioz, Gounod e Massenet, mestres que precederam Braga e que têm neste um sucessor direto. As melodias destas canções eram elaboradas sobre os contornos e sutilezas da língua francesa e seus efeitos foram desenvolvidos, posteriormente, na obra musical de Debussy, como já foi dito no capítulo IV.

A arquitetura melódica requintada é uma característica de Francisco Braga, artesão das canções em vernáculo, que produziu linhas de rara beleza na sonoridade peculiar da língua pátria, como podemos verificar, em uma breve reminiscência, no Hino à Bandeira Nacional.

Dito isto, é preciso supor, que a presente análise dos tipos de melodias e seus contornos melódicos, não alcança todos os detalhes de sua refinada construção, limitando-se a um esboço conciso do percurso melódico.

5.3.1 Âmbito

A melodia da voz solista possui um âmbito de *Dó3* a *Mi4*. As melodias lineares encontram-se localizadas na região grave dessa tessitura, especificamente sobre o *Mi3*. As melodias ascendentes e descendentes encontram-se aplicadas no registro médio. As melodias mistas, com contornos ao mesmo tempo angulosos e ondulantes, encontram-se distribuídas por toda a tessitura da obra.

5.3.2 Contornos melódicos

Os contornos melódicos de *Virgens mortas*, como nas monodias do século XVII, ilustram de forma muito precisa o sentido das palavras poéticas, ora ornamentando ou utilizando intervalos, harmonias e textura rítmica inesperados. Na canção serão analisadas apenas as melodias vocais principais.

As melodias, apresentadas pela voz na canção fundamentam-se em 5 contornos e que foram exemplificados na FIG.10. As melodias lineares (FIG. 10a [16-17]); melodias ascendentes (FIG. 10b [17-18]); melodias descendentes (FIG. 10c [18-20]); melodias sinuosas (FIG. 10d [14-15]); e melodias em arco (FIG. 10e [12-14]). Esses contornos básicos também se apresentam com algumas variações, por exemplo, um fragmento de melodia linear nos [1e2], termina com intervalo descendente, sobre a palavra “morre” (FIG. 10f) e a melodia descendente [18-20], também é sinuosa (FIG 10c).

16 17
a Cui-da - do! o que di-zeis,

17 18
b co-mo_um ru-mor de pre - ce

18 19 20
c vai sus-sur - rar no céu, le - va - do pe - lo ven - to.

14 15 *p*
d con-ver-sais a sós, quan-do_a-noi-te - ce,

12 13 14
e Ó vós, que, no si - lèn - cio_e no re - co - lhi - men - to do cam - po,

Devagar
p *declamando*
f Quan-do_u-ma vir - gem mor - re,

FIGURA 10 – Tipos de contornos melódicos.

- a) [16 e 17] melodia linear;
- b) [17 e 18] melodia ascendente;
- c) [18-20] melodia descendente e sinuosa;
- d) [14 e 15] melodia sinuosa;
- e) [12-14] melodia em arco;
- f) [1e2] melodia linear com final descendente.

Nos contornos melódicos da voz podemos observar a elaboração melódica cuidadosa sobre o texto poético, peculiar da *mélodie*:

- movimentos melódicos ascendentes paralelos à tonicidade das palavras, (FIG.10c [19-20]), na frase “levado pelo vento” e na FIG. 10e [13-14]), na frase “silêncio e recolhimento do campo”.

- movimentos melódicos descendentes simultâneos à ocorrência da sílaba átona da palavra no verso (Fig.10b [18]), sobre a palavra “prece”; (FIG.10e [14]), sobre a palavra “campo”e (FIG. 10f [14]), sobre a palavra “morre”.
- melodia linear, como conclusão dos finais de frase e incisos, como reprodução da maneira de declamar ou recitar os poemas em vernáculo, alongando os finais de frases, criando uma suspensão psicológica como o sugerido pelas reticências.
- Salto intervalar ascendente de 8ª justa (FIG.10e [12], sobre o vocativo “Ó vós”; 4ªs justas FIG10c [19], sobre a expressão “no céu” e FIG.10d [14-15], sobre “à sós”, que reproduzem a sonoridade eloqüente da maneira de declamar um poema, peculiar do Brasil da época, século XIX / XX. Vale lembrar aqui, a sonoridade dos discursos realizados pelo presidente Getúlio Vargas, na primeira metade do século XX.

Nas breves melodias secundárias ao piano, [12-18] e [23-27], uma linha melódica com contorno circular, em estilo contrapontístico, realizada em terças paralelas e por movimento contrário espelhado, que gravita ao redor de uma mesma nota, *Lá4*. Também encontramos incisos nas linhas do soprano, [21]; células melódicas nas linhas do contralto e tenor, [13] e um tetracórdio descendente na linha do baixo, [19-20]. (FIG. 6 e 7)

Nos movimentos ascendentes e descendentes das melodias encontramos graus conjuntos e saltos intervalares de 3ªs menores, 3ªs maiores, 4ªs justas, 6ªs

menores, 7^{as} menores e 8^{as} justas. O salto intervalar de 5^a justa encontramos apenas nos movimentos descendentes, em exemplo no [14], FIG. 11a. O intervalo ascendente de 8^a aparece no [12] e [22-23], FIG. 11b e 11c e é aplicado para ilustrar a metafísica entre a vida e a morte, ou a passagem para um plano superior da existência humana. (FIG 11).

Figure 11 consists of three musical staves, labeled a, b, and c, illustrating intervallic leaps. Staff a) shows a descending 5th interval between the notes 'cam' and 'po'. Staff b) shows an ascending 8th interval between the notes 'Ó' and 'que'. Staff c) shows an ascending 8th interval between the notes 'Na-mo' and 'dos'. The notation includes treble clefs, key signatures of two sharps (F# and C#), and various time signatures (12/8 and common time). Dynamics like *a tempo* and *p* are also indicated.

FIGURA 11 – Saltos intervalares

- a) 5^a descendente;
- b) 8^a ascendente;
- c) 8^a ascendente.

O intervalo de 4^a aumentada aparece uma única vez e aplicado entre duas frases melódicas. (FIG.12a, [35]). O intervalo de 8^a descendente aparece em [28], (FIG.12b), sobre a palavra “inflamando”, do verso “E o casto coração das flores inflamando”, ilustrando a indignação ou surpresa, na interpretação do compositor, pelo ato do beijo dos namorados diante da inocência das flores, considerando-o como inoportuno ou sem pudor. Portanto, pode ser traçada uma relação dos contornos melódicos com o texto poético (FIG. 12, [28, 35]).

poco rall.

a

- sós, — das que mor-re-ram

b

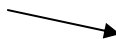
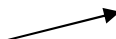







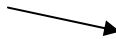



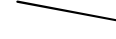


in-fla - man - do,

FIGURA 12 – Saltos intervalares especiais

O demonstrativo que se segue está organizado não em versos poéticos, mas em membros de frases melódicas, seccionadas em suas articulações. O desenho do percurso melódico destes membros de frases está notado em traços colocados à direita do texto, que registram a direção do seu deslocamento entre seu ponto inicial e o final. As melodias estáticas estão registradas pela seta horizontal; as ascendentes pela seta ascendente; as descendentes pela seta descendente; as ascendentes/descendentes, também chamadas de melodias em arco, pelo desenho em arco; as melodias com vários movimentos ascendentes e descendentes, pelo desenho da onda.

QUADRO 14

Demonstrativo da direção do deslocamento melódico

<i>Soneto</i>	Curvas Melódicas	Compassos
Quando uma virgem morre,		[1-2]
Uma estrela aparece nova,		[2-3]
No velho engaste azul do firmamento:		[4-5]
E a alma da que morreu, de momento em momento,		[6-8]
Na luz da que nasceu, palpita e resplandece.		[8-10]
Ó vós, que no silêncio e no recolhimento do campo,		[12-14]
Conversais a sós, quando anoitece,		[14-15]
Cuidado! - O que dizeis,		[16-17]
Como um rumor de prece,		[17-18]
Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...		[18-20]
Namorados, que andais com a boca transbordando de beijos,		[22-25]
Perturbando o campo sossegado		[25-26]
E o casto coração das flores inflamando,		[26-28]
- Piedade! Elas vêm tudo entre as moitas escuras...		[29-30]
Piedade! Esse impudor ofende o olhar gelado		[32-34]
Das que viveram sós, das que morreram puras!		[34-36]

5.4 Ritmo

O ritmo da obra no período *A* está fundamentado no compasso quaternário 4/4, o mais apropriado ao ritmo e às acentuações naturais do discurso nos recitativos.

O período *B* - seções *b* (3-4), *b'* (5-6) - e *Coda* estão elaboradas sobre o compasso quaternário composto, 12/8. Este compasso possui poder descritivo, próprio das pastorais e dos madrigais e possibilita a elaboração de melodias graciosas, de motivos sugestivos dos personagens, dos sons e cenários da natureza. Podemos citar segundo movimento da Sinfonia opus 68, *A Pastoral* de Beethoven, como um exemplo reconhecido da capacidade expressiva do compasso 12/8.

Nessa análise são feitas considerações sobre as figuras rítmicas e suas organizações em frases, a influência da agógica sobre essas frases, o uso das pausas e a aplicação da fermata.

Na seção *A* o texto poético e a melodia da voz movimentam-se sobre uma estrutura rítmica com figura de tercinas de colcheias, colcheias, semínimas e uma mínima. As relações dessas proporções em ordem decrescente são aplicadas nos quatro incisos da frase musical, elaborando movimentos de flutuação rítmica (FIG. 6 [1-3]).

O piano apresenta as relações das proporções rítmicas com o mesmo padrão da voz, mas em ordem crescente, aplicadas a cada uma das duas frases da seção

A, [1-5] e [6-10], portanto com percurso contrário à linha de canto. O padrão rítmico do piano é o mesmo da voz, retrogradado, e que sobrepostos, organizam-se em uma textura rítmica contrapontística. Assim, enquanto o piano elabora um grande crescendo rítmico, a voz desenha oito pequenos *decrecendos* (FIG. 6).

Em [3], a linha do contralto é a primeira a emergir da polifonia do piano, seguida pela linha do baixo. Em [4] emergem a linha do soprano e a do tenor em movimento paralelo de 8a. Notemos que a movimentação rítmica do trecho foi em aparições discretas de semínimas, por terem acontecido nos tempos fracos do compasso (FIG. 6 [3 e 4]).

Em [5], o pequeno fluxo rítmico desaparece, surgindo acordes de mínimas que preparam uma nova seção de maior movimentação rítmica. Iniciada novamente por semibreves, esta seção apresenta no [8] um desenvolvimento rítmico mais rápido, introduzindo as tercinas em díades paralelas, que se desenvolverão com variações até a transição, [11], quando aparecem as tercinas sincopadas, que elaboram uma ponte ou cadência rítmica. Combinadas com a agógica, *accelerando* e *rallentando*, presentes em [11], criam um efeito suspensivo e preparam o início da seção *b* (FIG. 6 [5,8,11]).

Essa seção *A* caracteriza-se pela calma, sugerida pela indicação de andamento, “devagar” e “declamando”, em movimento lento e solene, com a eloquência própria do recitativo na condução da “linha de canto”, ou seja, a realização de um legato estabelecido no apoio diafragmático da coluna de ar.

Na seção *b*, terceira e quarta frase musical, em compasso 12/8, nota-se na voz, o emprego de valores em tempos inteiros, de semínimas pontuadas, colcheias e tercinas por diminuição. As colcheias foram aplicadas à fluência do discurso musical, enquanto as semínimas foram utilizadas de três maneiras: como sustentação da eloqüência do texto (exemplo no [12], “Ó vós”) para as conclusões das frases musicais, [14,15 e 18], pontuando as resoluções melódicas; ou ainda, para criar um grande *legato* na execução vocal [18-19], como aqueles realizados pelos arcos nos instrumentos de corda, também chamado “linha de canto”. (FIG.7).

As tercinas por aumento em [20] são empregadas como um elemento rítmico em um grau de plasticidade maior que as colcheias da parte do piano, estabelecendo com estas um ligeiro contraste em efeito de síncopes. Ao mesmo tempo valoriza em muito o *legato* da frase, já que estas colcheias, em valores matemáticos, são 50% maiores que as colcheias normais do compasso 12/8. Atraem a atenção para si não só pela maleabilidade rítmica, mas por trazerem uma informação nova para a obra (FIG. 7).

O piano utiliza, basicamente, os mesmos recursos rítmicos e para os mesmos fins: as colcheias elaborando a fluência das linhas melódicas, as semínimas pontuadas valorizando os *legati*. Diferentemente da voz, o compositor empregou na linha do piano as mínimas pontuadas, que sustentam a harmonia e o discurso tonal, e que em [19-20] também realizam uma melodia secundária da linha do baixo (FIG. 7).

Na seção *b'*, quinta e sexta frases, a voz sustenta uma mínima pontuada sobre a palavra “namorados” [23] e sobre a palavra “inflamando” [28], utilizadas com o mesmo objetivo: dar uma sustentação dramática à frase musical (FIG.8).

O piano na seção *b'* (quintas e sextas) apresenta esquema rítmico semelhante à seção *b*, (terceira e quarta frases) e a *Coda* não retorna ao compasso quaternário simples, 4/4, mantendo-se em 12/8 (FIG. 7).

As colcheias em *A*, *B* e *Coda* tomam proporções diferentes. Em *A*, aparecem em compasso simples quaternário, com uma articulação mais exata e com sua mobilidade natural, mais apropriada à fluência do recitativo nas melodias lineares, de efeito quase hipnótico; em *B* são mais fluentes, relacionando-se com mais flexibilidade, o que é inerente ao compasso 12/8; e na *Coda*, adquirem a forma visual de *A*, mas sobre o compasso 12/8. Assim, a frase em recitativo da *Coda* torna-se mais fluente e menos estática que em *A*. Concluímos que as colcheias são elementos rítmicos fundamentais na construção de *Virgens mortas*: com sua natureza pulsante, um símbolo da vida presente na obra, e seu caráter mutante e flexível, elas tanto articulam as seções *A*, *B* e *Coda*, como realizam modificações na plasticidade destas, estabelecendo seu humor (FIG. 6, 7,8 e 9).

O emprego da agógica aparece nos finais das seções *A*, *B*, *Coda* e no início da seção *B*, simultaneamente na voz e no piano. Na seção *A*, [10], um *ritardando* sobre a palavra “resplandece” enfatiza a dinâmica *f* do final de *A*. Seguido por um *accelerando* e *rallentando*, [11], forma-se a transição para *b*, [12], onde

encontramos um *a tempo*, com a finalidade de reequilibrar o fluxo rítmico e posicioná-lo dentro da nova proporção do compasso $12/8$ (FIG. 6).

No final de *b'*, [29], temos um *allargando* sobre a palavra “piedade”, que ao promover uma espécie de dilatação do ritmo enfatiza o sentido do texto. No início da *Coda* encontramos um *tempo I*, que restabelece o pulso de semínima pontuada ao $12/8$, mantendo a fluência deste até o [35], quando aparece na voz, a expressão *poco rallentando*, que faz o pulso ceder gradativamente até o final da execução vocal (FIG. 8 e 9 [29,32,33]).

Na *Coda* a agógica esta a cargo da voz, já que o piano, a partir do [32] apresenta o mesmo desenho rítmico do início da obra, em notas longas. O *tempo I*, indicado na parte da voz, sugere que ela é a responsável direta pelo restabelecimento da proporção em [32], sobre a palavra “piedade”, enquanto o piano deve manter-se, na expressão italiana, *colla voce*. A realização da agógica deve se guiar pela sensibilidade, lógica e criatividade do intérprete (FIG. 9).

Nas seções *A*, *B* e *Coda*, as pausas de colcheias, semínimas e mínimas foram empregadas na linha do canto e em breves aparições na linha do piano. Na voz, as pausas de colcheias apareceram nas articulações dos incisivos, dos membros de frases e das frases, como espaços abertos à respiração do cantor e à renovação do tónus vocal. As pausas de semínimas, mínimas e semibreves apareceram como figuras de retóricas, que traduzem a introspecção, o respeito e a morte. Encontramos, ainda, uma pequena pausa de semicolcheia, com caráter puramente expressivo, na linha do canto [27], posicionada logo após a palavra

“flores”, abreviando-a, atrai a atenção do ouvinte para a palavra seguinte, “inflamando”. Esta soa como uma espécie de improvisação, uma palavra colhida fresca na inspiração do poeta, transferindo-nos para o momento da criação. (Francisco Braga, nas entrelinhas de sua música, realizou um “Ora, direis, ouvir Bilac!”) – (FIG. 6, 7, 8 e 9 [1, 6, 27 e 36]).

A ausência das pausas na seção *A* e *Coda* na parte do piano também é significativa, com tal *continuum* sonoro possivelmente agindo como representação musical da continuidade da vida (FIG. 6 e 9).

Uma fermata sobre uma pausa de mínima pontuada, no final da parte do canto valoriza o efeito suspensivo do silêncio, induzindo à introspecção e, talvez, reverenciando a morte.

5.5 Desenvolvimento

A categoria desenvolvimento é um agente articulador e combinador dos parâmetros Som, Harmonia, Melodia e Ritmo, capaz de conferir equilíbrio e unidade à obra musical. Na análise deste aspecto em *Virgens mortas*, considera-se o texto poético como um elemento fundamental para a combinação e articulação daqueles parâmetros. Em referência às suas movimentações serão usadas as expressões *crescente* e *decrecente*, para indicar um aumento ou uma diminuição dos fluxos.

Nos [1-2] da seção A (FIG. 6), observamos subseqüentemente, um movimento decrescente do ritmo e da harmonia e um movimento crescente na melodia, [2-3], por graus conjuntos, que move o timbre da voz também em movimento crescente. Ao terceiro compasso temos um movimento crescente na harmonia que muda da cor modal para a tonal. Neste compasso aparecem as primeiras indicações de uma dinâmica decrescente na linha da voz, que elabora dois pequenos gestos descendentes, seccionados por um salto ascendente de 3^a maior e com uma movimentação ascendente no timbre. Observa-se ainda que a dinâmica decrescente da voz, notada pelo compositor, está orientada na tonicidade do texto poético. Na parte do piano, o ritmo executa uma discreta movimentação em semínimas, na linha do contralto, seguida pela linha do baixo, que se move em um gesto cromático descendente. Dá-se início a uma movimentação crescente do timbre em direção ao registro grave do instrumento, o que realça seus harmônicos graves (FIG. 6 [1-4]).

No [4], já em cor harmônica tonal, podemos perceber uma movimentação crescente da melodia, com contornos ascendentes e descendentes, em graus conjuntos, com a aplicação de um intervalo de 4^a justa, que divide o movimento melódico em dois gestos ascendentes, cada um deles com movimento rítmico decrescente. O timbre se move ascendentemente, mas é estável, dentro do parâmetro já apresentado no terceiro compasso. A dinâmica da linha do canto é crescente, estabelecida nas inflexões do texto poético e dos gestos próprios da melodia: *crescendo*, novamente *crescendo* e *decrescendo* (FIG. 6)

A harmonia do piano, em [4-5], continua em movimento crescente, a princípio, com o aparecimento de dois pequenos gestos melódicos cromáticos simultâneos ascendentes, na linha do soprano e do tenor, que se direcionam ao [5]. Estes pequenos gestos cromáticos e ascendentes na melodia preparam a tensão harmônica presente no [5], com os acordes V/V e V , com resolução no primeiro grau de *Lá m*, [6], gerando uma espécie de surpresa pelo não retorno ao modo maior. Assim, percebe-se um movimento crescente na harmonia, em seu maior nível de tensão dentro da primeira frase de *A*. Segue-se um arrefecimento ou movimento decrescente destes dois parâmetros, harmonia e timbre, sobre o acorde de I grau, iniciando a 2ª frase da seção *A* (FIG. 6).

Na segunda frase de *A*, a partir de [6-7], notamos os movimentos rítmicos decrescentes na linha do canto, enquanto na harmonia do piano, um ritmo em *continuum* crescente direcionado ao final da seção *A*. A melodia da linha do canto, estática, na região médio-grave, inibe os movimentos do timbre e da dinâmica sobre sua superfície sonora. Uma melodia em movimento descendente cromático, na linha do baixo, move o timbre do piano em direção dos seus harmônicos graves, ou seja, em timbre crescente para o grave. No [8-9], aparece novamente um padrão decrescente no ritmo da linha do canto, também com um padrão estático na melodia, no timbre e na dinâmica. É necessário observar que nesta macro-análise não estão sendo evidenciadas as delicadas modificações de dinâmica e timbre, realizadas na linha do canto, que se encontram alicerçadas nas inflexões dos versos (FIG. 6).

Em [8-9], observando o ritmo na linha do canto, encontramos uma alternância das figuras rítmicas, que como um jogo de proporções de tempo, implementam e ativam o movimento interno melódico, utilizando colcheias e tercinas. Essa melodia ascendente, como um grande gesto melódico crescente, influencia diretamente e, de maneira também gradativa, a dinâmica e o timbre. Este na direção dos harmônicos agudos. O movimento decrescente do ritmo e crescente da melodia também influencia a textura do piano, provocando o movimento interno das suas vozes. No percurso de [8-9], na parte do piano, podemos observar uma tensão crescente na textura, que se move rumo à polifonia. A dinâmica motivada pelo movimento ascendente polifônico, melódico, tímbrico e pelo significado do verso poético, apresenta-se em dois movimentos crescentes, em [8-9] e [9-10]; e um movimento decrescente no final do [10] – (FIG. 6 [8-10]).

Em [11], uma pausa de semibreve na linha do canto permiti ao piano a realização da transição para *b*, em acordes cromáticos a seis vozes por movimento contrário. As linhas do *soprano*, *mezzo-soprano* e *contralto* movem-se cromática e ascendentemente e as do tenor, barítono e baixo, movem-se cromática e descendentemente. Sobre estes acordes faz-se necessário destacar o tratamento timbrístico a eles conferido: sua cor torna-se mais significativa do que as relações harmônicas construídas, pois o ritmo – sempre colcheia e semínima em tercina – constrói uma atmosfera marcante e solene reafirmando o brilho e as cores contratantes de cada um dos acordes. A complexidade vertical do acorde também move o timbre em sua trajetória horizontal. O cromatismo ascendente dos acordes modifica suavemente seu brilho rumo aos harmônicos agudos do piano, no final da parte *A*. Nos acordes da mão direita do piano podemos ver

intervalos repetidos de 3^{as} maiores e menores, 4^{as} justas, 5^{as} justas, 6^{as} maiores e menores, colocados dentro de uma extensão de 8^a justa, de maneira mais afastada. Os acordes da mão esquerda são mais cerrados, iniciando em formação de sextas. No interior desta seqüência, entre as vozes do tenor e do contralto, encontramos intervalos cromáticos em progressão de 5^a justa, 6^a menor, 6^a maior e 8^a justa, que criam um efeito de afastamento dos dois blocos sonoros. O adensamento harmônico do registro médio do piano, gerado especialmente pelos acordes cerrados da mão esquerda, contribui para a ressonância de harmônicos agudos por simpatia, dentro do espaçamento dos acordes da mão direita, enriquecendo o timbre (FIG. 6 [11]).

Na seção *b* tem início com significativa mudança do signo de compasso para *12/8*, responsável por maior movimentação, em todos os aspectos, assim como pela sugestão de atmosfera “pastoral”. Na linha do canto, temos uma melodia em grande gesto descendente, cuja tessitura compreende o *Mi3* e o *Mi4*: seu trânsito por esta oitava reforça a idéia de pedal de dominante, presente na parte do piano, estabelecendo uma relação estreita entre melodia e harmonia. Também o timbre, seguindo o perfil melódico, é decrescente e o ritmo apresenta-se em movimento crescente e decrescente, com duas sustentações maiores de semínima pontuada, no início da melodia, sobre o vocativo “Ó vós”, e no final desta, sobre a palavra “campo”. A dinâmica fica estabelecida pelas inflexões do texto poético com seus movimentos crescentes e decrescentes, sobre um plano piano (FIG.7)

Na parte do piano, [12-14], um pedal de dominante permeia todo o setor, determinando a sua cor no *continuum* sonoro. Seu ritmo também é estável,

elaborado sobre mínimas pontuadas, inicialmente executadas 6 vezes, ou seja, o mesmo número de vezes apresentados nas colcheias da melodia da voz no [1-2]: esta espécie de “auto-citação” rítmica, reminiscência de *a*, torna-se uma referência temática. O timbre da parte do piano, [12-14], a partir da transição *A-B*, mantém-se num *continuum* de tensão, sobre o registro médio-agudo do piano. Seu efeito de brilho, conferido pelos harmônicos agudos, tem um poder descritivo que, sobre um plano dinâmico *p*, sugere um cenário virtual sonoro, uma atmosfera iluminada de noite estrelada, o que ilustra musicalmente o texto poético. A dinâmica molda-se à do canto, em plano *piano*, enquanto o pedal de dominante, [12-14], com sua força gravitacional, movimenta a melodia e o timbre da voz na descendência, rumo ao registro médio da obra. Em [14-15] dá-se a conclusão da frase musical, com redução de tensão dos parâmetros da voz e do piano (FIG. 6 [1-2] e 7).

No [14] a melodia da linha do canto é mais plástica e ondular, com três pequenos gestos ascendentes e três saltos intervalares, com arrefecimento rítmico, enquanto as inflexões da dinâmica são crescentes e decrescentes, sobre a palavra anoitece. O timbre move-se para uma região mais escura, na tessitura dos médio-graves da voz. A aplicação do ré bequadro na melodia, sobre a palavra anoitece, também altera a cor/timbre, restringindo sua claridade (FIG. 7).

Na parte do piano, um movimento de díades descendentes sobre um acorde de *V* grau, que busca as cores dramáticas do timbre da região grave, onde é elaborada uma breve melodia circular secundária, em terças paralelas, sobre o *iv* grau menor, numa mudança de colorido que empalidece o brilho e ilustra a

palavra anoitece. A dinâmica crescente e decrescente é estabelecida em movimento aposto ao da voz e colabora para enfatizar o timbre mais escuro do acorde e da sílaba “ce” de “anoitece”, cujo subsequente decrescendo pode ser percebido como sugestão do efeito de aproximação da noite, sobre um ritmo estável e textura menos polifônica. Assim, a cumplicidade entre texto poético, harmonia, melodia e dinâmica culmina em grande efeito timbrístico ao se atingir a região grave do instrumento.

Na segunda frase de *b*, [16-17], a parte da voz utiliza-se da idéia apresentada em *A*, sobre o texto “Cuidado! – o que dizeis, como um rumor de prece”, enquanto a parte do piano é similar à frase anterior, mas com alguns detalhes significativos. A melodia da voz, como já foi visto em *A*, é totalmente linear e seu ritmo prevalentemente em colcheias, torna-se mais movido. O emprego de pausas antes e depois da palavra “Cuidado!” possui uma intenção dramática: faz cessar a linha do canto sem, no entanto, deixar de direcionar o intérprete e o ouvinte para a advertência presente no texto. No piano [16-18], a dinâmica flui com a harmonia; com um pedal de tônica que reduz a tensão harmônica enquanto a dinâmica se posiciona em plano *pp*. O timbre do piano e o da voz se contrastam utilizando, respectivamente, as tessituras agudas e médias. A textura é rica, com a sobreposição da melodia estática e recitativa de *A*, na voz, ao movimento harmônico, melódico e descritivo de *b* no piano (FIG. 7).

O segundo membro de frase da segunda frase de *b*, [18-20], caracteriza-se por grande fluência do discurso musical, resultante da construção de uma ampla e lírica melodia vocal, em trecho de considerável elaboração polifônica, o qual

articula uma melodia descendente na linha do baixo, um ostinato melódico e rítmico na linha do tenor, enquanto as linhas do soprano e contralto momentaneamente dobram a melodia principal e, ainda, uma célula melódica da linha do *mezzo-soprano*, [19], como uma resposta em contraponto à melodia principal da voz. Destaca-se também uma grande fluência rítmica neste trecho, além da dinâmica conduzida a partir do texto poético – note-se o *crescendo* em direção a “céo” – finalizando com sutil destaque, em *piano*, dado à linha do soprano em [21-22]. A harmonia é trabalhada em torno do IV grau, produzindo uma sensação de afastamento – “no céu, levado pelo vento” (FIG. 7).

Em [22] um acorde de V^7 prepara discretamente a dissonância no início de b' , construído inicialmente sobre um pedal de tônica; tal procedimento produz, naturalmente, uma sensação de repouso harmônico – $V-I$ – assim como de rarefação da textura, a partir da elevação da altura da nota pedal (FIG. 7).

Na segunda frase de b' , em [27-28], o movimento ascendente melódico e a tensão harmônica, em cores modais e tonais, movimentam o timbre para os harmônicos agudos, enquanto o ritmo articula-se silabicamente sobre o movimento eloqüente do texto poético. A dinâmica apresenta grande intensificação, indo de *pp* ao *f*, o que confere maior dramaticidade à música, em consonância com o texto (FIG. 8).

Em b' , [29-30], uma melodia vocal predominantemente descendente, rica em gestos dramáticos move consigo o timbre brilhante agudo para as cores neutras do registro central, com elaborações claro-escuro sugeridas pelos contornos

melódicos aliados às cores das vogais. Esta dramaticidade melódica serve como base para o desenvolvimento da dinâmica, do ritmo e da agógica. A harmonia tensa em [29] direciona-se ao repouso em [32], ao mesmo tempo em que se modifica também o timbre denso e brilhante dos acordes cerrados da região aguda para um maior equilíbrio dos harmônicos provenientes da região média. Nesta complexa frase musical, pode ser verificada a grande interação dos parâmetros utilizados pelo modelo de análise de LaRue, os quais, devidamente articulados em função do texto poético e da estrutura musical, constroem neste trecho o ponto culminante da obra (FIG. 8).

Em [31] a voz se cala, enquanto o piano elabora uma paleta decrescente de timbres sobre um pedal de tônica, num arrefecimento de todos os parâmetros, constituindo a transição para a *Coda* (FIG. 8).

No primeiro membro de frase da *Coda* [32-34], retorna-se à textura homofônica com colorido menor e modal, com uma melodia estática que enfatiza o texto recitativo, em *pp*, utilizando-se de pausas que sugerem suspiros; simultaneamente, a linha do baixo movimenta-se para o registro grave, criando o escurecimento gradativo do timbre. Em [32-34], a harmonia e a cor/ timbre são especialmente expressivos e aplicados ao texto poético como figuras de retórica: a tonalidade menor de *Lá* e o seu modo eólio, segundo Mattheson, é honrada e calma, e é um significante para “virgens”. Em [34-36], uma maior movimentação melódica na voz move discretamente a dinâmica, o ritmo e o timbre. Assim, a *Coda* elabora uma efetiva articulação dos parâmetros do som que ressalta e aprofunda o teor dramático e o sentido do texto poético (FIG. 9).

6 CONCLUSÃO

Toda a pesquisa executada para esta dissertação não somente evidenciou a importância da obra vocal de Francisco Braga para os estudos da gênese da canção brasileira, mas também revelou sua influência direta no desenvolvimento dos elementos melódicos e rítmicos da canção brasileira extraídos da própria sonoridade da língua pátria. Esse traço da música de Braga já vinha sendo percebido, mas não identificado, como quando José Maria Neves (NEVES, 1981) atribuiu a ele “algo que poderíamos chamar de sensibilidade nacional”. O catálogo das canções também ofereceu uma visão diferente lançada sobre as obras do gênero e revelou uma rica variedade de caráter nessas composições, com a escolha cuidadosa dos textos poéticos e o estudo precioso na elaboração de cada uma delas, conferindo-lhes um valor de coleção, com potencial para sua utilização com fins didáticos e possível inserção nos programas de estudos de canto de todo o país.

Durante a análise de *Virgens mortas*, puderam ser observados alguns dos valores de época do fim do séc. XIX, valores estes tão distantes e que talvez pudessem ser úteis ao mundo moderno: o sentimento de respeito humano, os valores morais, a valorização da natureza - hoje chamada de ecologia - o amor e a sublimação da imagem feminina e o amor à Pátria. Tais valores, universais por um lado e pouco atuais, pelo outro, tinham durante o séc. XIX um caráter forte e revolucionário, e eram verdadeiras bandeiras do nacionalismo.

Numa segunda fase dos estudos, revelou-se a verdadeira natureza poética da obra de Olavo Bilac. O vanguardismo, a eloquência, o patriotismo militante e a personalidade de cunho nacional de Bilac nos orientaram rumo às pesquisas da Retórica Clássica, com origens na Sicília do séc. IV a.c, claramente evidenciadas no Soneto, também com origens similares à da Retórica e que foi igualmente objeto de investigação nesta pesquisa. A análise poética revelou também a busca contínua e obstinada de Olavo Bilac pela sonoridade da língua brasileira, de onde extraiu o timbre, o ritmo e os movimentos melódicos para seus poemas.

Espera-se que a análise musical realizada tenha lançado alguma luz sobre pequena parcela da obra de Francisco Braga mas, acreditamos, significativa e reveladora de seu talento e habilidade, a qual corroborou musicalmente a natureza da linguagem retórica e musical de Bilac em *Virgens mortas*, suprimindo o poema de significados retóricos e de sonoridades próprias da língua nacional. A partir, então, desta investigação analítico-musical, pode-se chegar talvez a uma melhor compreensão do que disse José Maria Neves sobre a obra de Francisco Braga:

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

Significativo foi-nos o fato deste trabalho ter sido concluído logo após o centenário de composição da canção *Virgens mortas*, em 2005 e no ano do centenário do *Hino à Bandeira Nacional*, 2006. Desta forma, espera-se terem sido produzidas aqui, além de uma justa homenagem a Francisco Braga, uma efetiva contribuição à pesquisa produzida no Brasil acerca da canção nacional.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Da casa do estudante do Brasil, 1950. 410 p.

_____. *150 de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 245 p.

BARBOSA, Osmar. *BILAC: tempo e poesia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965. 277p.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 1ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905. 160 p.

BILAC, Olavo. *Obra Reunida / organização Alexei Bueno*. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. 1072 p.

BUELOW, George. *Rhetoric and Music*. In: THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 3ed.London: McMillan, 2001. v. 21 p. 260.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el barroco*. Cidade do México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. p. 82.

CEGALLA, D. P. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. 45ªed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002. p. 618.

DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO LUSO-BRASILEIRO. Lisboa: Fundo de Cultura S/A, 1965. p. 120.

DORIA, Escragnolle. Francisco Braga. *Revista da Semana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n. 23, p. 18, mai. 1937.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de outono opus 25 n.2, para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora*. Dissertação (mestrado em musica) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2001. 214 p.

ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Enciclopédia Britannica do Brasil Publicações, v. 2, p. 52, 1999.

ENCICLOPÉDIA *da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: ArtEditora, 1998. 887 p.

ENCICLOPÉDIA *Delta Larousse*. São Paulo: Delta, 1968.

FRANÇA, Júnia Lessa França; colaboração: Ana Cristina de Vasconcellos, Maria Helena de Andrade Magalhães e Stella Maria Borges. *Manual para normalização de publicações tecno-científicas*. 6 ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 230 p.

- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2002. 80 p.
- GOMES, Tapajós. *Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937. 41 p.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário Internacional de Biografia*. São Paulo: Martins, 1969. Edição Sérgio Nollet e Antônio D'ella. 527 p.
- HORA, Mário. *Francisco Braga através de 40 cartas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953. 84 p.
- INFANTE, Ulisses. *Curso de Literatura de Língua Portuguesa*. 1ªed. São Paulo: Scipione, 2003. 614 p.
- _____. *Curso de Gramática Aplicada aos Textos*. 5ed. São Paulo: Scipione Ltda., 1999. 575 p.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. 3 ed. Porto Alegre: Movimento, 1982. 140 p.
- KOVASLSKY, Faustino. *Traços biográficos do maestro Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Typ. do Instituto Profissional masculino, 1909. 25 p.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970. 103 p.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989. 405 p.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5. ed. ver. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix. 1928. 476 p.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 198 p.
- PEQUENO, Mercedes Reis. *Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de FRANCISCO BRAGA*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968. 84 p.
- PONTES, Elói. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- ROCHA, José de Souza. *Perfil bibliográfico do Maestro Francisco Braga*. Rio de Janeiro, Tip. Villas-Boas, 1921. 32 p.
- ROMERO, Sílvio. *Autores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 592p.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970. 212 p.

SANTOS, Isa de Queiroz A. dos. *Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1951. 103 p.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2001. 82 p.

SHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R.G. da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991. 399 p.

SCHOENBERG, *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001. 579 p.

SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1999. 254 p.

TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious learners*. St. Albans. UK: Corda Music, 2000. p. 5-7.

ANEXOS

Anexo A – Partitura da canção *Virgens mortas*

Anexo B – Partitura da canção *Oh! Se te amei!*

À Ilustre artista D. Camilla da Conceição

Virgens mortas

Soneto de O. Bilac

Francisco Braga

Devagar *p* *declamando*

Canto

Quando, u-ma vir - gem mor - re. u-ma, es-tre-la, a-pa - re - ce. No - va.

Piano

p

4

no ve-lho, en-gas - te, a - zul. do fir-ma-men - to: E, a al - ma da que mor -

7

reu, de mo-men-to, em mo - men - to, na luz da que nas - ceu pal - pi - ta e

10

rit. *a tempo*

res-plan-des - ce. Ó vós, que,

accel. *poco rall.*

f rit. *p*

13

no sí-lên-cio, e no re-co-lhi-men-to do cam-po, con-ver-sais a

15

sós, quan-do, a noi-te - ce, Cui-da - dol o que di-zeis, co-mo, um ru-mor de

18

pre - ce vai sus-sur - rar no céu, le - va - do pe - lo ven - to.

21

Na-mo - ra - - - dos que an-

24

dais com a bo-ca trans-bor-dan - do de bei - jos, per-tur-ban-do o cam - po sos-se-ga - do, e o

pp

27

cas - to co-ra-ção das flo-res in-fla-man - do, Pie-da - de! Elas vêem

f allarg. a tempo

f allarg. a tempo

30

tu-do, en-tre, as moi-tas es-cu - ras Pie-da - de! es-se in-pu-

allarg.

dim.

pp

Tempo I.

33

dor o-fen-de o o-lhar ge - la - do das que vi-ve-ram sós, das que mor-re-ram pu-ras!

espressivo

poco rall.

sempre p

m. f.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)