

Uma investigação analítico-interpretativa sobre a canção *Crepúsculo de outono* de Helza Camêu

Luciana Monteiro de Castro (UEMG)
e-mail: lumontecastro@zipmail.com.br

...Quem é Helza Camêu? Antes de mais nada, não é uma amadora. [...] Apesar disso, sua obra continua quase que desconhecida e é bem possível que até um ou outro dos seus companheiros e amigos se aproximasse do concerto de sexta-feira¹ com certas dúvidas e receios. Por que a compositora terá preferido manter-se tão longe do campo de batalha de todo músico? Por duvidar, ela também? Por um pouco de altivez diante do volgo sciocco² que deveria julgá-la? Renzo Massarani.³

Resumo: Análise integrada da canção *Crepúsculo de outono* Op. 25 n.2 (1943) para canto e piano da compositora Helza Camêu (1903-1995), abordando aspectos harmônicos, formais, poéticos e a relação texto-música. Constata a utilização da Série de Fibonacci e emprego de elementos da linguagem impressionista na sua estruturação. Aborda também aspectos da vida da compositora e faz referências à sua obra e à importância de seu resgate.
Palavras-chave: Helza Camêu, canção brasileira, interpretação, análise musical.

An analytical-interpretive investigation of the song *Crepúsculo de outono* by Helza Camêu

Abstract: An integrated analysis of the song *Crepúsculo de outono* (*Autumn twilight*) Op.25 n.2 (1943) by Brazilian composer Helza Camêu (1903-1995) for voice and piano, including harmonic formal and poetic aspects as well as text painting. It also explains how Fibonacci's series and impressionist elements are used in the structure of the song. Finally, it presents aspects of the composer's life and the importance of divulging her work.

Keywords: Helza Camêu, Brazilian song, interpretation.

Introdução

Helza Camêu nasceu em 1903 no Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade em 1995. Aluna de piano de Alberto Nepomuceno no Instituto Nacional de Música, passou à classe de João Nunes com a enfermidade do primeiro, concluindo o curso com medalha de ouro. Afastada dos palcos pelas pressões paternas e pelo próprio temperamento, passou a dedicar-se à composição, estudando contraponto com Francisco Braga e Assis Republicanos, harmonia com Agnelo França, além de canto, violino e violoncelo. Conclui o curso de composição no Conservatório Brasileiro de Música sob a orientação de Lorenzo Fernandez, que muito a

1 Refere-se à data de um dos concertos com obras de Helza Camêu realizado em 1965.

2 Julgamento de um público tolo.

3 Crítico musical e compositor italiano, residente no Rio de Janeiro, cujo artigo foi escrito para o *Jornal do Comércio*, em 1965.

incentivou. A convite deste, foi uma das fundadoras da Academia Brasileira de Música, sendo uma das três mulheres entre os 46 membros. Junto a Villa-Lobos, trabalhou no ensino do Canto Orfeônico. De personalidade forte, acabou por abandonar o projeto, dissentindo de suas diretrizes, sem perder a amizade e a admiração que obtivera de Villa-Lobos.

Helza Camêu trabalhou na Rádio MEC de 1955 a 1973 como redatora de programas musicais. Foi membro da Sociedade Internacional de Música Contemporânea e, no Museu do Índio e Museu Nacional trabalhou na análise e catalogação de gravações recolhidas entre tribos indígenas. A partir de suas extensas pesquisas sobre o tema, elaborou o livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, uma das primeiras referências do assunto no país.

A vasta produção musical de Helza Camêu é, entretanto, a mais surpreendente vertente de seu trabalho. Suas composições abrangem cerca de 90 peças para canto e piano (e canto e orquestra) e mais de 30 harmonizações de cantos populares, número considerável para o panorama nacional. Compôs 40 peças para piano, 12 peças para violino, peças para viola, violoncelo, contrabaixo, órgão, flauta, fagote, clarineta e coro, além de suítes para cordas, quinteto de sopros, uma cantata e 4 'quadros' sinfônicos, obras que a situam como uma das primeiras compositoras de música sinfônica no Brasil. Seu *Quarteto de Cordas Op. 12* recebeu em 1936 o 2º prêmio em concurso instituído pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade; em 1944, em concurso promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira, seu quadro sinfônico *Suplício de Felipe dos Santos* recebeu o 1º prêmio, cabendo o 2º prêmio à obra de Cláudio Santoro *Numa usina de aço*.

Diante de um currículo como este, restaria ao leitor indagar as razões do esquecimento do qual Helza Camêu tanto se ressentiu. Estariam ligadas à personalidade retraída da compositora? Seria vítima de preconceitos? Buscando respostas para estas questões e objetivando o resgate do nome e da música da compositora, realizamos em curso de Mestrado na UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Borém, pesquisa biográfica e estudos sobre a obra para canto e piano de Helza Camêu, enfocando a canção *Crepúsculo de outono*, n.2 da *Suíte Líricas Op. 25*, de 1943, sobre poema de Manuel Bandeira (1886-1968). O presente artigo apresenta uma análise da canção, abordando aspectos da forma, harmonia, melodia, ritmo, relações matemáticas e relações texto-música que possam fundamentar sua prática interpretativa.

Forma e harmonia em *Crepúsculo de outono*

Crepúsculo de outono foi escrita sobre as 6 estrofes do poema homônimo de Manuel Bandeira, estando dividida em duas partes, as quais denominamos Parte I e Parte II. Cada parte é estruturada em 3 seções musicais, correspondentes a 3 estrofes, denominadas A, B e A' na Parte I e C, D e C' na Parte II. A semelhança musical entre as seções A e A' e a independência da Seção B, e igualmente entre C, C' e D, caracterizam a forma ternária do *Lied*.

Apresenta estrutura harmônica ambígua, mesclando elementos predominantemente modais a elementos tonais. A armadura de clave, referente às tonalidades de *Sol menor* ou *Sib Maior*, permite "giros" por regiões de diferentes modos eclesiásticos, sem uso excessivo de acidentes. Pode-se considerar que a obra se direciona para regiões "focais" definidas pela força polarizadora de "notas focais".

Nas Seções A (c.1 – 21) e A'(c. 36 – 53) da Parte I, o piano executa ostinato de colcheias,

inicialmente em díades de 5^{as} justas (c.1 –10 e c. 38 – 43) em movimento descendente e paralelo, percorrendo três oitavas (Ex.1). Estas díades sem terças, de natureza tonal ambígua, dificultam a confirmação de uma tonalidade maior ou menor e realçam o caráter modal do trecho. Piano e canto revelam, entre os c.1 – 8, notas do modo eólio em Lá (escala Lá - Si - Dó - Ré - Mi - Fá - Sol). A recorrência das díades Lá - Mi no piano, com o Lá no baixo, insinua um pedal em Lá. A presença do Si \flat na linha do canto (c.5) gera ambigüidade modal, e sugere o modo frígio em Lá (escala Lá - Si \flat - Dó - Ré - Mi - Fá - Sol), podendo também ser justificado por incluir-se no trecho de escala de tons inteiros (Ex.1).

Ex. 1 - Ostinato de díades de 5^{as} paralelas no piano e trecho de escala de tons inteiros no canto (c. 5).

Do c.10 ao c.12 (Ex. 2) é apresentada uma seqüência de acordes de 7^a: Lá - Mi - Sol (sem a terça) e Mi - Sol - Si - Ré (c.10), Ré - Fá - Lá - Dó e Sol - Si - Ré - Fá (c. 11), acordes ambíguos que podem ser considerados passagens pelos I, V, IV e VII graus do modo eólio em Lá ou do IV, I, VII e III graus modo eólio em Mi.

Ex. 2 - Seqüência de acordes de 7^a menor, baseados nas notas da escala do modo eólio em Lá.

Entre os c. 15 –17, ocorre uma passagem pela região focal de *Sol* (Ex.3). Pode-se considerar que esse trecho esteja na tonalidade de *Sol menor*, devido à presença da 'sensível' *Fá#*. Uma passagem pelo modo frígio em *Sol* (escala *Sol - Láb - Sib - Dó - Ré - Mib - Fá*) é percebida entre c.19 – 21, finalizando a seção A na região focal de *Sol* (Ex.4). O *Réb*, estranho à escala frígia em *Sol* (c.19), pode ser considerado nota de passagem, visto que o *Rén* é repetido na harmonia (c.21).

A Seção B, iniciada no I grau do modo frígio em *Sol* no c. 22, apresenta uma seqüência de acordes de 7^a menor, 5^a aum. e 7^a maior sem resoluções, seguida no c.25 do acorde de 11^a (*Sib - Ré - Fá - Lá - Min*) e do acorde de quintas temáticas sobrepostas *Lá - Mi* (m.e.) e *Sol - Ré* (m.d.). A partir do c. 27, ocorre uma seqüência ascendente de acordes de 5^{as} aum., com cromatismos (Ex.5). Este trecho dissonante cria tensões que só irão se dissipar no acorde perfeito maior do c.30, seguido de arpejos do I grau do modo dórico em *Ré* (Ex.6). A região focal de *Ré* gera uma força atrativa de subdominante modal (IV grau) em relação ao trecho seguinte, no modo eólio em *Lá* (região focal de *Lá*) reapresentado na seção A'. Assim, a passagem de B para A' pode ser ouvida como uma cadência plagal.

Ex. 3 - Passagem do V ao I grau da nota focal *Sol*.

Ex. 4 - Os trechos assinalados (c. 19 – 21), exceto pelo *Réb*, apresentam notas do modo frígio em *Sol*

Poderia se considerar a Parte II como iniciada no modo frígio em *Sol*, como o final da Seção A', mas presença do *Lán* e o desaparecimento do *Láb* remetem ao modo eólio em *Sol*. Estabelece-se, então, uma relação de modos homônimos entre o final de A' – frígio em *Sol* – e o início de C – eólio em *Sol*. A ambigüidade causada pela superposição de quintas *Ré* - *Lá* e *Sol* - *Ré*, tocadas pela m.d. e m.e. do pianista (c.55–58), a ausência de sensíveis e a presença do acorde de I grau com sexta acrescentada (*Sol* – *Sib* – *Ré* – *Mib*) reafirma o caráter modal de C (Ex. 7).

Enquanto que nas Seções A e A' da Parte I o piano repete díades de 5^{as} justas paralelas, nas seções C e C' da Parte II repete acordes de 5^{as} sobrepostas, *Ré* - *Lá* e *Sol* - *Ré*, imprimindo ambigüidade tonal e certa estaticidade. As Seções centrais B (c. 22 – 35) e D (c. 67 – 75), por outro lado, apresentam percursos modulatórios geradores de novas cores tímbricas e de tensão. Enquanto na Seção B estes percursos ocorrem por meio do encadeamento de acordes de 5^{as} aum. com cromatismos (Ex. 5), na Seção D ocorrem por encadeamentos de acordes de 7^{as} em trêmulos no piano e arpejos de 5^a dim. no canto (Ex. 8).

Ex. 5 - Recitativo com cromatismo no canto no piano (c. 27 – 31).

Ex. 6 - Passagem pelo modo dórico em *Ré* (c. 32 – 35), IV grau do modo eólio em *Lá* (c. 36).

54

canto

f Um si-no plan - ge. A su-a voz... rit-ma o mur-mú-rio do

piano

mf

Ex. 7 - Modo eólio em Sol, com acorde de I grau com sexta acrescentada, assinalado no c.54, e sobreposição de acordes, assinalados no c. 55.

71

canto

A pe-nas há nos barran-cos re-tor-tos Flo-cos que aluz do po-en - te es - tá - ti - ca Se - me-lha are-be-nho in-fe-liz de

piano

Ex. 8 - *Crepúsculo de outono*: Trecho musical (c. 71 – 74) com trêmulos em acordes de 7ª dim. realizados pela m.d. e células rítmico-melódicas tocadas pela m.e.

O esquema apresentado no Quadro I resume o percurso harmônico da canção. Pode-se concluir que predominam na obra progressões harmônicas não funcionais, com referências a progressões tonais não 'resolvidas' de maneira convencional. Observa-se na sua macro-estrutura a realização de uma grande progressão de 2ª M descendente, passando do foco modal Lá ao foco modal Sol. Tal progressão não ocorre apenas no interior das Seções A e A', mas do início da Parte I até o final da Parte II, gerando uma grande cadência plagal entre o Lá (II grau) inicial e o Sol (I grau) final.

Quadro I - Resumo do percurso harmônico de *Crepúsculo de outono*

A	[1 – 7]	modo eólio em Lá:	i _ vi _ VII	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">Zona focal: Lá</div> <div style="text-align: center;">↓</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">Zona focal: Sol</div>
	[8 – 12]	modo eólio em Lá :	i _ i ₇ _ v ₇ _ VI _ iv _ VII ₇	
	[13 – 18]	modo eólio em Sol (ou Sol menor)	VI _ V _ iv ₇ _ iii _ i ₇	
	[19 – 21]	modo frígio em Sol	i ₇ _ iv ₇ _ vii ₇ _ i	
B	[22 – 24]	modo frígio em Sol	i ₇ _ III* _ iv ₇	
	[25 – 26]	modo frígio em Sol	iii ⁷ ₁₁ _ ii ₇	
	[27 – 30]	seqüênc. de acord. aum em cromatismo	Lá b* (= bii*) - Lá n* - Si b* - Si n* - Dóm - Lá bm (= v de Ré)	
	[31 – 35]	modo dórico em Ré	i _ i ₉ _ i ⁷ ₉ = iv de Lá	
	[36 – 41]	modo eólio em Lá	i _ vi _ VII	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">Zona focal: Lá</div> <div style="text-align: center;">↓</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">Zona focal: Sol</div>
	[42 – 45]	modo eólio em Lá	i _ i ₇ _ v ₇ _ VI _ iv _ VII ₇	
	[46 – 49]	percurso modulatório	VI _ V _ iv ₇ _ iii _ i ₇	
	[50 – 53]	modo frígio em Sol	i ₇ _ iv ₇ _ vii ₇ _ i	
	[54 – 59]	modo eólio em Sol	i _{6ac} _ i ⁷ ₉ _ iv _ i	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">Zona focal: Lá</div>
	[59 – 61]	modo eólio em Sol	i ₆ _ vii ₇ _ i ₆ _ vii _ i	
	[62 – 65]	modo eólio em Sol	i ₉ _ VI ₇ _ i ₇ _ i ⁷ ₉ _ vi+ (alemã) _ i ₉ (ou b ii)	
	[65 – 66]	modo eólio em Sol	VI ₇ _ vi ₇ (ou i ₁₃) _ b ii _ i ₉ _ iv	
	[67 – 70]	modo eólio em Sol	VI _(napolit.)	
	[71 – 73]	modo eólio em Sol	nVI _{6ac}	
	[74 – 75]	modo eólio em Sol	niii ₇ _ i _{6ac}	
	[76 – 79]	modo eólio em Sol	i _{6ac} _ i ⁷ ₉ _ iv _ i	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">Zona focal: Lá</div>
	[80 – 81]	modo eólio em Sol	i ₆ _ vii ₇ _ i ₆ _ vii _ i	
	[82 – 84]	modo eólio em Sol	i _{6ac} _ vii ₇ _ i ₉ _ i ₇ _ iv _ i ₇ _ iv	
	[85 – 87]	modo eólio em Sol	bii ₇ _ vii ₇ _ i _{6ac}	

Melodia

Em *Crepúsculo de outono* o canto apresenta uma melodia principal. O piano acompanha rítmica e harmonicamente a voz, sem descrever melodias secundárias. O âmbito vocal encontra-se entre $D\acute{o}_2$ e Sol_4 , havendo vários trechos com notas de alturas repetidas, especialmente Mi_3 e $R\acute{e}_3$, levando à utilização predominante do registro vocal médio, com breves incursões pelo registro agudo. As vozes médias e médio-agudas são as mais adequadas à interpretação desta canção.

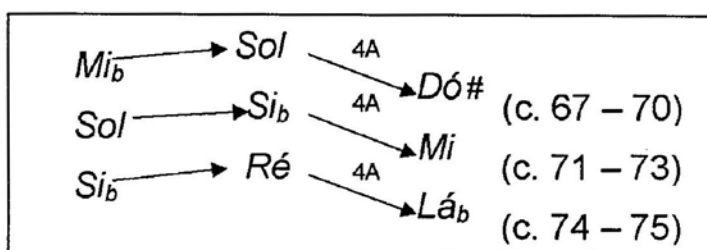
Os contornos melódicos desenvolvem-se segundo a necessidade de expressar tensões, relacionada à conotação poética. Na Parte I, seções A e A', a estaticidade é valorizada por melodias em arco e melodias ascendentes compensadas por subseqüentes melodias descendentes, gerando um equilíbrio entre as formas. Notam-se as presenças estruturais dos intervalos temáticos de 5J, 4J e 4A (trítonos), conduzindo a pontos estratégicos das frases (veja c.10 no Ex.2 e c.18 no Ex.3). A melodia na Seção B (c. 22 – 26) apresenta notas repetidas (Ex. 9), seguidas de cromatismos ascendentes geradores de maior tensão (Ex.5) e um posterior retorna à estaticidade da Seção A'.

The image shows a musical score for a song. The top staff is labeled 'canto' and contains a melodic line with a box labeled '22' above it. The lyrics 'O ou-to-no a-ma-re -le-ce e des-po-ja os la - ri - ços.' are written below the staff. The bottom staff is labeled 'piano' and contains a harmonic accompaniment with chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Ex. 9 - Estilo recitativo na Seção B, com emprego de notas repetidas no canto (c.22 – 23).

A Parte II acumula, entretanto, ao longo das seções C, D e C', desenhos melódicos angulosos e formas ascendentes sem compensação ou resolução descendente, além da presença marcante de trítonos. Entre os c. 56 – 61 na Seção C e c. 76 – 79 na Seção C', há saltos intervalares alternadamente ascendentes e descendentes de 5J (do tipo “dente de serra”⁴), seguidos por um trecho descendente em terças. A Seção D (c.67) apresenta curtos arcos melódicos ascendentes formados por notas de arpejos de acordes de 7^a de dominante (c.68) e 5^{as} dim. (c.70 – 75), gerando progressão caracterizada pela presença de 4A (quartas aumentadas) descendentes, como mostra o esquema seguinte:

4 O desenho melódico “dente de serra” (*saw-teeth*), citado por LA RUE (1970), é constituído de saltos intervalares iguais ou próximos, alternadamente ascendentes e descendentes, que partem de uma determinada nota e a ela retornam sucessivas vezes.



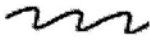



A supremacia de tensões na Parte II é também confirmada pelo uso de notas de regiões mais extremas do âmbito da canção.



Desenhos esquemáticos dos contornos melódicos presentes na obra podem ser apreciados junto aos versos do poema:

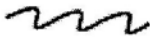



Parte I

<i>O crepúsculo cai manso como uma benção</i>		[1 – 7]
<i>Dir-se-á que o rio chora a prisão do seu leito.</i>		[8 – 12]
<i>As grandes mãos das sombras evangélicas pensam</i>		[13 – 18]
<i>As feridas que a vida abriu em cada peito.</i>		[19 – 21]
<i>O outono amarelece e despoja os lariços</i>		[22 – 24]
<i>Um corvo passa e grasna e deixa esparso no ar</i>		[25 – 30]
<i>O terror augural de encantos e feitiços.</i>		
<i>As flores morrem. Toda a relva entra a murchar.</i>		[31 – 35]
<i>Os pinheiros porém vivem e serão breve</i>		[36 – 41]
<i>Todo o verde que a vista esparecendo vejas</i>		[42 – 45]
<i>Mais negros sobre a alvura inânime da neve,</i>		[46 – 49]
<i>Altos e espirituais como flechas de igrejas.</i>		[50 – 53]

Parte II

<i>Um sino plange. A sua voz ritma o murmúrio</i>		[54 – 59]
<i>Do rio, e isso parece a voz da solidão.</i>		[59 – 61]
<i>E essa voz enche o vale...o horizonte purpúreo...</i>		[62 – 65]
<i>Consoladora como um divino perdão.</i>		[65 – 66]

<i>O sol fundiu a neve. A folhagem vermelha</i>		[67 – 70]
<i>Reponta. Apenas há nos barrancos retortos,</i>		
<i>Flocos, que a luz do poente estática semelha</i>		[70 – 73]
<i>A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.</i>		[74 – 75]

<i>A sombra casa os sons, (casa os sons,)</i>		
<i> numa grave harmonia .</i>		[76 – 78]
<i>E tamanha esperança e uma tão grande paz</i>		[79 – 81]
<i>Avultam do clarão que cinge a serraia,</i>		[82 – 84]
<i>Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás.</i>		[85 – 87]

Ritmo

A Parte I de *Crepúsculo de outono* estrutura-se em compassos quaternários simples 4/4 e, na Parte II, em compassos quaternários compostos 12/8. O piano apresenta padrões rítmicos bem definidos a cada seção, que atuam como elementos de definição da textura e da tensão.

Nas Seções A e A', o padrão rítmico é um *continuum* de colcheias em movimento descendente, que confere baixa densidade rítmica e textura rarefeita às seções e estabilidade, numa ambiência de calma e estaticidade (Quadro II).





Na Seção B, o piano apresenta, entre os c. 22 – 27, um acompanhamento no estilo recitativo com acordes em semibreves e curtos adensamentos rítmicos em mínimas. No final da Seção

B (c. 31 – 35), o piano realiza grupos de tercinas em movimento ascendente a cada compasso, sob as indicações de *calmo* e *pp*, padrão freqüente em cadências e pontes, preparando o retorno à estabilidade ligeiramente alterada no início da Seção B (veja Quadro II).

Nas Seções C e C', o piano apresenta novo padrão: a cada um dos 4 tempos do compasso, a m.e. e a m.d. do piano articulam acordes em semínimas pontuadas sob a indicações de expressão *Com gravidade* e de andamento $\text{♩} = 44$ (Quadro III). Entre C e C' apresenta-se a Seção D, cujo padrão rítmico gera as maiores tensões da obra: trêmulos na m.d. com articulação do primeiro, segundo e quarto tempos pela m.e.

Se o piano desenvolve ritmos regulares, o canto é silábico e alterna colcheias, semínimas e mínimas na escansão das sílabas poéticas, sem regularidade que defina um padrão rítmico.

Pode-se afirmar que a regularidade da figuração rítmica no piano em cada uma das seções e os contrastes entre os padrões apresentados definem a forma tripartida da canção e conferem unidade à obra. Enquanto nas Seções A e A', analogamente às Seções C e C', com ritmos nitidamente articulados e repetidos, há ambiência de estaticidade e monotonia, nas seções B e D, com ritmos de contornos pouco definidos, há ambientes de maior tensão musical.

Parte I Compasso quaternário simples 4/4			
A [1 _____ 21] Díades de colcheias em movimento direto descendente e paralelo 	B [22 _____ 30 _____ 35] Acordes em semibreves no estilo recitativo 		A' [75 _____ 86] Díades de colcheias em movimento direto descendente e paralelo, como na seção A 
	Arpejos de tercinas em movimento ascendente 		

Quadro II - Estruturação rítmica do piano na Parte I de *Crepúsculo de outono*.

Parte II Compasso quaternário composto 12/8		
C [54 _____ 65]	D [66 _____ 74]	C' [75 _____ 86]
4 tempos por compasso em semínimas pontuadas articulados pela m.e.	Trêmulos executados pela m.d. com marcação do quarto tempo pela m.e	4 tempos por compasso em semínimas pontuadas articulados pela m.e.
		

Quadro III - Estruturação rítmica do piano na Parte II de *Crepúsculo de outono*.

Uma breve análise matemática

Considerando-se as observações feitas anteriormente, pode-se afirmar que *Crepúsculo de outono* apresenta em sua estruturação elementos característicos da linguagem impressionista, como a ambigüidade tonal-modal, o emprego de cadências plagais não conclusivas, o emprego de quintas paralelas, o emprego de escala de tons inteiros, o encadeamento e a não resolução de acordes de sétima, o emprego de acordes dissonantes como objetos independentes que se sustentam pela sua "cor" apenas e pela atmosfera que criam, a utilização de acordes de quinta com sexta acrescentada e de acordes incompletos, sem a terça ou sem a quinta e finalmente, o cromatismo, que não aparece como elemento estrutural, mas como elemento colorístico.

Uma outra característica da música impressionista, especialmente observada na obra de Claude Debussy (1862 – 1918) é a preocupação com as relações de proporcionalidade na estruturação musical (HOWAT, 1983). Diante da evidente influência impressionista em *Crepúsculo de Outono*, buscou-se localizar relações fundamentadas no princípio da proporção áurea, segundo o qual os objetos artísticos, a música e os seres vivos apresentam, entre suas dimensões ou partes, relações matemáticas estabelecidas por um número irracional denominado Seção Áurea ou SA. O valor numérico de SA pode ser obtido por meio da Série de Fibonacci⁵ (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, . . .), na qual a soma de dois números consecutivos gera o próximo número da série. O valor de SA é obtido pela média da soma das razões entre um número da série e o seu sucessor, ou seja, $SA = (1/2 + 2/3 + 3/5 + 5/8 + 8/13 + 13/21 + 21/34 \dots) / n$, valor próximo de **0,618**.

5 A série toma o nome do matemático medieval Leonardo de Pisa (1170-1250), conhecido com "Figlio Bonnacio" ou filho de Bonaccio, que instituiu o uso dos algarismos arábicos na Europa (HOWAT, 1983).

A Seção A de *Crepúsculo de outono* tem 21 compassos, a Seção B tem 14 compassos e a Seção A' tem 18 compassos, perfazendo 53 compassos na Parte I; a Seção C tem 12 compassos, a Seção D tem 9 compassos e a Seção C' tem 12 compassos, perfazendo 33 compassos na Parte II. No total, a canção tem 87 compassos. Multiplicando-se o quociente SA pelos números de compassos das Partes I e II, verifica-se uma aproximação bastante grande com os números da Série de Fibonacci:

87 (nº de compassos da canção) x **0,618** = **53** (nº de compassos da Parte I);

53 (nº de compassos da Parte I) x **0,618** = **33** (nº de compassos da Parte II);

33 (nº de compassos da Parte II) x **0,618** = **20,4** (próximo de **21** = nº de comp. da Seção A).

Observa-se ainda que nos números dos compassos coincidentes com os números da Série de Fibonacci, ou próximo a eles, ocorrem eventos musicais relevantes. Considerando os números da Série 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 observam-se os eventos:

- c. 1 = início da Seção A e Parte I
- c. 2 = final da introdução A
- c. 3 = entrada do canto
- c. 5 = trecho de escala de tons inteiros
- c. 8 = retorno ao modo inicial, com repetição da harmonia do c. 1
- c. 13 = novo retorno ao modo inicial, com repetição da harmonia do c. 1
- c. 21 = último compasso da Seção A
- c. 34 = penúltimo compasso da Seção B
- c. 55 = início da Seção C e Parte II
- c. 87 = valor próximo a 89 = final da obra

Renumerando os compassos da Parte II a partir do número 1, verificam-se os eventos:

- c.1 = início da Seção C
- c.2 = final da introdução de C
- c.3 = entrada do canto
- c.5 = início de cromatismo
- c.8 = retorno ao modo inicial
- c.13 = início da Seção D
- c.21 = último compasso da Seção D
- c.33 = valor próximo a 34 = último compasso da Seção C'

Multiplicando o número de compassos da Parte II pelo valor da SA obtém-se: **33 x 0,618 = 21**. O **21º** compasso da Parte II, que corresponde ao **74º** compasso da canção, configura o ponto de maior tensão na obra, onde se verifica maior densidade rítmica, presença de acordes dissonantes, dinâmica *f* após *crescendo* e maior dramaticidade poética. Mediante tais observações, pode-se afirmar que *Crepúsculo de outono* obedece largamente os princípios de proporcionalidade. Os mesmos tipos de eventos que ocorrem na obra 'como um todo' se repetem

nas seções, em disposições proporcionais. Portanto, as relações observadas no nível macro-estrutural da obra são verificadas também no nível médio das seções.

Relações texto-música em *Crepúsculo de outono*

Em *Crepúsculo de outono*, música e poesia se unem em uma linguagem comum, perceptivelmente pictórica. Enquanto o poema é caracteristicamente simbolista, a música apresenta traços impressionistas, que remetem à utilização primeira do termo - ao apelo visual da pintura francesa que caracterizou o estilo. A inter-relação entre simbolismo e impressionismo permeia, portanto, as relações texto-música em *Crepúsculo de outono*. Considerando que as relações texto-música contribuem para a fundamentação de decisões interpretativas coerentes com a gênese da obra, apontando idéias provavelmente concebidas pela interpretação conjunta do compositor dos materiais literário e musical, apresentamos algumas destas relações, junto das estrofes do poema.

1ª Estrofe (Seção A):

- v.1. *O crepúsculo cai manso como uma benção*
- v.2. *Dir-se-á que o rio chora a prisão de seu leito*
- v.3. *As grandes mãos das sombras evangélicas pensam*
- v.4. *As feridas que a vida abriu em cada peito*

Na Seção A, o *ostinato* de células em 5^{as} justas paralelas remete à forma primitiva da música polifônica sacra, o *organum* paralelo (BENNETT, 1986, p.14), numa alusão ao ambiente místico e à atmosfera etérea e contemplativa da 1ª estrofe. O *ostinato* de células descendentes remete ainda à repetição diária do “*crepúsculo*”, o “*cair*” do sol.

Os contornos melódicos de A em catábase são também sugestivos das idéias literárias da 1ª estrofe: quando o poema diz “*cai ... como uma benção*”, a melodia do canto é descendente, assim como a benção desce do céu. Este movimento é realçado por um trecho de escala de tons inteiros (c.5), caracterizada por sua indefinição tonal e grande estaticidade, devidas à ausência de semitons em seu interior. Em certas obras impressionistas, esta escala sugere o movimento da água (REIS, 2001, p.263) e curiosamente, o verso 2, que se segue, menciona um rio. Quando o poema diz “*prisão de seu leito*”, a melodia é novamente descendente, como descendente é o curso do rio. Há ainda neste movimento demonstração de resignação diante do fato de estar o rio fadado à prisão do leito, assim como o poeta à prisão do exílio⁶.

A abundância de assonâncias de vogais nasais na primeira estrofe (nas palavras “*manso*”, “*benção*”, “*grandes*”, “*mãos*”, “*sombras*”, “*evangélicas*” e “*pensam*”) remete também à tranquilidade - sons nasais têm sido associados à paz e à meditação, como nos *mantra* orientais e no *bocca chiusa* das canções de ninar. Contudo, este quadro de tranquilidade, abriga uma angústia velada: os versos 2, 3 e 4 apresentam aliterações do /s/, /ch/ e /r/, sonoridades características de perturbações (SHAFFER, 1987, p.216-219).

6 Manuel Bandeira escreveu *Crepúsculo de Outono* em 1913, período em que se internara em um sanatório na Suíça para tratar-se de uma tuberculose persistente.

Além dos modos eclesiásticos estarem associado ao “sagrado”, a idéia de religiosidade presente no poema é sublinhada por palavras como “manso”, “benção”, “evangélicas” e por articulações próprias do cantochão, com o emprego do ritmo silábico e melismático, como em “manso” (c.5). Apesar do emprego de seqüências de acordes de 7ª sem resolução não ser usual na música sacra do passado, a linguagem musical é ainda coerente com a linguagem literária, pois a ‘sugestão’ e as ‘ambigüidades’ produzidas por tais acordes são fundamentais na estética simbolista, na qual se baseia o poema *Crepúsculo de outono*.

2ª Estrofe (Seção B):

- v.5 *O outono amarelece e despoja os lariços.*
- v.6 *Um corvo passa e grasna e deixa esperso no ar*
- v.7 *O terror augural de encantos e feitiços.*
- v.8 *As flores morrem. Toda relva entra a murchar.*

A Seção B se desenvolve no estilo recitativo, apropriado ao discurso e à narrativa (SADIE, 1994, p.769), preparando ou sucedendo trechos melódiosos em que preponderam sugestões de sentimentos e devaneios. Da contemplação da calma paisagem na 1ª estrofe, passa-se às visões perturbadoras da 2ª estrofe. O recitativo atua aqui como uma “chamada” à realidade árdua e palpável.

No verso 6, quando o poema diz “*um corvo passa e grasna*”, é indicado um *decrecendo*, que sugere um ruído que se distancia gradativamente. Entretanto, o corvo “*deixa esperso no ar o terror augural de encantos e feitiços*” (versos 6 e 7) e provoca aflições, refletidas no *crescendo*, no *animando* e no aumento de densidade rítmica do piano, que executa acordes de mínimas, ao invés das semibreves anteriores. Há nesta estrofe aliterações do /r/, /R/ e /s/, reforçando o aspecto árduo das palavras “*corvo*”, “*grasna*”, “*esperso*”, “*terror*”, “*augural*” e seu caráter dramático. A linha do canto reforça a aspereza do texto com o uso de ritmos marcados, em colcheias pontuadas e semicolcheias.

A tensão presente na Seção B, reforçada pela variação de dinâmicas, pelas aliterações e pelo adensamento rítmico na linha do canto, é sublinhada na harmonia. Nos versos 6 e 7 a seqüência de acordes dissonantes com cromatismos nas vozes internas do piano enfatiza as sensações de indefinição e mistério provocadas pelas palavras “*esperso*”, “*terror*”, “*augural*”, “*encantos*” e “*feitiços*”. A tensão acumulada só se dissipa com a chegada a um acorde perfeito maior, junto de um *decrecendo* e um *cedendo* sob a palavra “*feitiços*”. Vítima destes “*encantos e feitiços*”, o ‘eu lírico’ passa da visão perturbadora à visão melancólica e apaziguadora das “*flores*” e da “*relva*” que murcham no outono (verso 8). Sob este verso, o piano descreve arpejos ascendentes em tercinas no I grau do modo dórico em Ré, em *pp*. Este movimento se converte em ‘ponte’, remete a música à estaticidade contemplativa da Seção A’.

3ª Estrofe (Seção A’):

- v.9 *Os pinheiros porém viçam, e serão breve*
- v.10 *Todo o verde que a vista espairecendo vejas,*
- v.11 *Mais negros sobre a alvura inânime da neve,*
- v.12 *Altos e espirituais como flechas de igrejas.*

Na Seção A' (c.36), os elementos musicais da Seção A se repetem. O texto retoma a idéia da visão pictórica sugestiva de sentimentos e de estaticidade. Na 3ª estrofe, contudo, há valorização da imagem pelo uso de recursos cromáticos, com sugestão de idéias visuais pela menção do nome de cores, como “verde”, “negros” e “alvura” (versos 9 e 10, respectivamente).

4ª Estrofe (Seção C):

- v.13 *Um sino plange. A sua voz ritma o murmúrio*
- v.14 *Do rio, e isso parece a voz da solidão.*
- v.15 *E essa voz enche o vale... o horizonte purpúreo...*
- v.16 *Consoladora como um divino perdão.*

A Seção C (c. 54) é iniciada com a indicação expressiva *Com gravidade*. Permanece a idéia de estaticidade e contemplação. Entretanto, ouve-se um “sino” perturbador, representado por acordes percussivos, ricos em harmônicos devido ao emprego amplo dos registros do piano. Observa-se que, enquanto o poema diz “*Um sino plange, a sua voz ritma o murmúrio do rio*”, a célula rítmica do piano é repetida 6 vezes, numa possível alusão às 6 badaladas do *ângelus*.

Notam-se assonâncias de vogais nasais em toda a 4ª estrofe (“*sino*”, “*plange*”, “*solidão*”, “*enche*”, “*horizonte*”, “*consoladora*”, “*divino*”, “*perdão*”), indicativas de certa tranqüilidade, interrompida pelas aliterações do /R/, /r/ e /s/ em “*ritma*”, “*murmúrio*”, “*rio*”, “*parece*”, “*voz*”, “*solidão*”, “*enche*” e “*purpúreo*”.

A harmonia na Seção C apresenta ambigüidades provocadas pela superposição de 5ªs justas e acordes de 7ª sem resolução. Esta ambigüidade é sugestiva da inconstância de sentimentos do ‘eu lírico’, que oscila entre a contemplação resignada e a angústia. A melodia em C, diferentemente das seções anteriores, apresenta grandes saltos intervalares. Sobre verso 13, o canto e o piano repetem saltos de 5J, alternadamente ascendentes e descendentes (c.56 – 59), alusivos ao badalar do sino e ao fato deste ‘ritmar’ “*o murmúrio do rio*”. Quando o texto se refere à “*solidão*” (verso 14), a melodia descreve um arpejo descendente de 5ª dim., dissonante e não resolvido (c.60), como não se resolve a solidão do poeta.

5ª Estrofe (Seção D):

- v.17 *O sol fundiu a neve. A folhagem vermelha*
- v.18 *Reponha. Apenas há nos barrancos retortos,*
- v.19 *Flocos que a luz do poente extática semelha*
- v.20 *A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.*

A Seção D (c.67 – 74) inicia-se com o verso “*O sol fundiu a neve*”. Os trêmulos no piano sugerem, de fato, uma fusão de harmônicos, textura sugestiva de conturbação e desordem de sentimentos. A dramaticidade do poema é reforçada pelas aliterações do /r/ e do /s/, mais presentes que anteriormente. Note-se que, enquanto a m.d. realiza os trêmulos, a m.e. executa células melódicas repetitivas, sugestivas do badalar do sino. À medida que a descrição pictórica no poema se torna mais angustiante, a tensão na Seção D é acentuada pelo encadeamento de

acordes de 7^a de dominante e 7^{as} dim. e por cromatismos utilizados como as “variações de cores” sugeridas no poema, onde os tons dos “flocos de neve”, da “luz do poente” e das “folhas vermelhas” se mesclam.

6^a Estrofe (Seção C’):

- v.21. *A sombra casa os sons numa grave harmonia.*
- v.22. *E tamanha esperança e uma tão grande paz*
- v.23. *Avultam do clarão que cinge a serrania,*
- v.24. *Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás.*

A Seção C’ inicia-se na dinâmica do *p*, em súbito contraste com o *f* e a tensão da Seção D. A dinâmica de *p*, que perdura nos versos 21 e 22, sublinha um esmaecimento das tensões acumuladas em D, confirmando a finalização apaziguadora dos versos “*a sombra casa os sons numa grave harmonia*” e “*tamanha esperança e uma tão grande paz*”. Entretanto, seguem uma indicação de *crescendo* no verso 23 junto da palavra “*avultam*”, um aumento da densidade harmônica no verso 24, um impulso melódico acentuado pelo salto de 5J (c.84 – 85) e um *alargando* nos c. 86 –87: depois do “*crepúsculo*” viria a “*aurora*” e atrás da “*serrania*” existiria o “*mar*” – , ou seja, haveria esperança, afinal.

Conclusão

Uma das razões para o esquecimento e conseqüente desconhecimento da obra de Helza Camêu pode estar relacionada ao seu estilo composicional e às circunstâncias históricas em que se desenvolveu sua carreira. Helza sofreu, de certa forma, um ostracismo gerado por ideologias de processos composicionais (como Nacionalismo e Serialismo) que determinaram os rumos da vida musical brasileira durante o período de sua maior produtividade musical, entre os anos 30 e 50. A despeito da sua evidente postura nacionalista, Helza Camêu não privilegiou temas folclóricos ou populares, apesar de empregar criteriosamente temas indígenas e ritmos populares urbanos em suas obras. Sua obra, ainda que demonstrasse firme interesse pelo nacional e pelo moderno, apresentou propositais e evidentes traços da música européia, como se percebe em *Crepúsculo de outono* e, apesar de ter participado de associações de música contemporânea da época, não desprezou elementos musicais tradicionais.

O poema *Crepúsculo de outono* foi escrito em 1913, ano em que Debussy concluía seus prelúdios. Conhecedora da obra pianística de Debussy, Helza Camêu certamente buscou na canção uma conexão entre o simbolismo de Bandeira e o impressionismo debussiano, remetendo o poeta ao seu ambiente inspirador, a Europa impressionista.

Tendo a oportunidade de interpretar *Crepúsculo de outono* antes e depois de um estudo analítico-interpretativo, verificamos que a interpretação mais coerente e eficiente se deu após o reconhecimento dos processos composicionais da obra. A análise musical associada ao estudo das relações texto-música assegurou justificativas para decisões interpretativas, ainda que pessoais, subjetivas e não definitivas. Observamos que a música em *Crepúsculo de outono* partiu da ambigüidade literária, da sugestão do ‘concreto’ pelo ‘abstrato’, do crepúsculo como metáfora que progride da monotonia até uma alegoria da esperança. A ambigüidade literária foi confirmada nos confrontos entre modalismo e tonalismo, nas sobreposições de acordes, nos encadeamentos sem resoluções tradicionais e na própria forma da obra, um *Lied*-bipartido.

Como intérpretes, coube-nos evidenciar contrastes e manter ambigüidades, por meio de decisões relacionadas às gradações da dinâmica, ao uso da voz - lisa ou com vibrato, aos tipos de ataques e timbre vocais, às respirações e articulações de frases, à ênfase dada a certas palavras ou fonemas e mesmo às decisões sobre o uso dos pedais do piano, uma vez que a ambigüidade harmônica mostrou-se um elemento estrutural. As tendências impressionistas presentes na obra apontam para uma interpretação rica em sutilezas e despida de exageros.

A análise e a interpretação de *Crepúsculo de outono* revelaram, finalmente, uma obra com elevado grau de elaboração e eficiência, no que concerne à sua escrita idiomática para voz e piano. Acreditamos que a compositora Helza Camêu, pela diversidade, refinamento e qualidade estética de sua obra, ora exemplificada em *Crepúsculo de outono*, mereça retomar e ampliar seu lugar no panorama da música brasileira.

Referências bibliográficas

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Ficha biográfica de Helza Camêu*. In: *Jornal do Comércio*, 5 de março de 1961. Rio de Janeiro.
- BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Trad. Maria Tereza Resende Costa. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BENT, Ian. Analysis. In: SADIE, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan & Co., 1980. v.1. p. 340-388.
- CAMÊU, Helza. *A influência de Debussy na pianística brasileira*. Rio de Janeiro: 1962. (Rascunhos arquivados na Biblioteca Nacional).
- GOLDSTEIN, Norma: *Versos, sons e ritmo*. São Paulo, Ática, 1989. Disponível na internet: <http://www.ornela.com.br/teoria_literaria.htm>
- HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. London: Cambridge University Press, 1983. 235p.
- LA RUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.
- MARTINS, José Eduardo. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas Metas, 1982. 256p.
- MASSARANI, Renzo. *Helza Camêu*. In: *Jornal do Brasil*, 4 de novembro de 1965.
- MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969. 293p.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. v.1, v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- PASCOAL, Maria Lúcia. *Técnicas de composição nos "Prelúdios de Debussy"*. In: III ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 1987, p.391-403. Ouro Preto: UFMG, 1988.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001. 447p.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048p.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. de Marisa Trench O. Fonterrada, Magda R. G. da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991. 399p.

Observação: a cópia anexada de *Crepúsculo de outono*, da qual foram extraídos os exemplos musicais, foi realizada em 2001 e baseou-se integralmente na versão original da obra, um manuscrito autógrafo datado de 1943, atualmente em posse da autora deste artigo. A Biblioteca Nacional editou em 1999 uma versão de *Crepúsculo de outono*, baseada em um manuscrito de 1967, que divergente em alguns pontos do manuscrito de 1943.

Luciana Monteiro de Castro formou-se em Canto em 1996 pela Escola de Música da UFMG e concluiu Mestrado em performance na mesma escola, em 2001. Formou-se em Canto no Conservatório Nacional de Lisboa em 1992 com bolsa de estudos do governo português. É professora de Canto no curso de Graduação da Escola de Música da UEMG desde 1995 e do curso de Especialização em Música Brasileira desde 2001.