

CANÇÃO MELANCÓLICA: ASPECTOS FORMAIS, ESTILÍSTICOS E INTERPRETATIVOS

Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro

Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Professora de violoncelo da Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" (FAMES).

Resumo

O presente artigo apresenta uma breve biografia do compositor Alceu Camargo, além de analisar aspectos formais e estilísticos de sua peça *Canção Melancólica*, para violoncelo e piano. Também são abordados aspectos interpretativos da referida peça, utilizando como base os padrões identificados no fonograma de Valsa, do compositor carioca Carlos de Almeida, interpretado por Alceu Camargo.

Palavras-chave: Alceu Camargo - Música brasileira e violoncelo - Interpretação musical.

Abstract

This paper presents a brief biography of the composer Alceu Camargo, and analyzes formal and stylistic aspects of his work *Canção Melancólica*, for cello and piano. Interpretative aspects of the piece are also discussed, using as basis the standards identified in the phonogram of Valsa, of the composer Carlos de Almeida, from Rio de Janeiro, played by Alceu Camargo.

Keywords: Alceu Camargo - Música Brasileira e violoncello - Interpretação musical.

Introdução

A história recente do ensino de música no Espírito Santo tem no violinista Alceu Camargo um de seus principais personagens. Juntamente com sua esposa, a também violinista Vera Camargo, ele foi responsável pela implantação do ensino sistematizado de cordas no Estado, a partir da fundação da Escola de Música do Espírito Santo (EMES), atual Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), no ano de 1954.

Nascido em Curitiba, Paraná, em 1907, graduou-se em violino no Instituto Nacional de Música (INM) em 1926, na classe do professor Francisco Chiaffitelli. Devido à sua performance refinada, alcançou, nesse mesmo ano, o prêmio medalha de ouro oferecido por aquela instituição. A partir de então, desenvolveu uma carreira artística bastante movimentada, trabalhando com música de câmara e também tocando em diversas orquestras. Foi um dos membros fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira, além de também ter participado de orquestras de rádio e cassinos, comuns na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, o que possibilitou a ele ter a vivência da música erudita e também da música popular feita à época (THOMPSON, 2010).

Após breve passagem por Belo Horizonte radicou-se no Espírito Santo em 1954, onde lecionou na EMES. A partir de seu trabalho nessa instituição surgiram diversos grupos musicais que, por fim, culminaram na organização da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, da qual foi membro fundador

(MAGALHÃES, 2003, p.28). Sua atuação contribuiu para a consolidação e expansão do ensino de instrumentos de cordas friccionadas neste Estado. Alceu Camargo faleceu em 28 de setembro de 2001 na cidade de Vitória (ES).

Alceu Camargo começou a compor após a sua chegada em Vitória, com o intuito de prover repertório para utilização em sala de aula. Ele compôs para formações variadas, das quais destacamos as peças para violoncelo e piano: *Um Sonho*, *Canção para Nídia*, *Canção Melancólica*, *Suave Melodia*, *Enlevo*, *Seresta*; além de *Conversa Fiada*, para quarteto de violoncelos.

Aspectos Formais

Escrita em 1984, *Canção Melancólica* é uma das primeiras composições de Alceu Camargo para violoncelo e piano. Sua primeira peça para violoncelo, da qual conhecemos a data de composição, é *Um Sonho*, de 1974, dez anos antes de *Canção Melancólica*, o que deixa claro que ele não compunha com muita regularidade, como observou Thompson (2010, p. 57).

A peça é dedicada à Vera Camargo, esposa do compositor, que o auxiliava tocando suas composições ao piano e também copiando os manuscritos. Não foi possível precisar a data de estreia da obra. Entretanto, foi encontrado registro fonográfico de uma performance do violoncelista Watson Clis (CAMARGO, [198-?]), provavelmente da década de 1980.

Quanto ao estilo e forma, é uma valsa lenta, na tonalidade de Mi menor, com a seguinte estrutura formal (Fig.1):

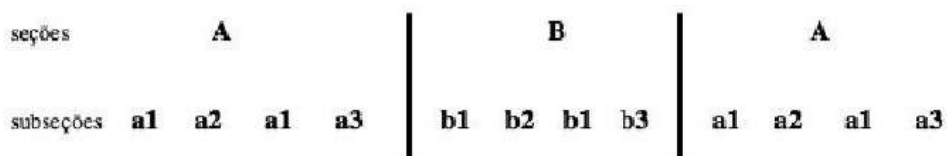


Fig.1 – Estrutura Formal de *Canção Melancólica*

As seções A e B têm, ambas, extensão de 32 compassos. Todas as subseções têm extensão de 8 compassos e são formadas por duas frases de 4 compassos cada, não havendo, portanto, transgressão da quadratura, conforme demonstrado nos diagramas a seguir (Fig. 2 e 3):

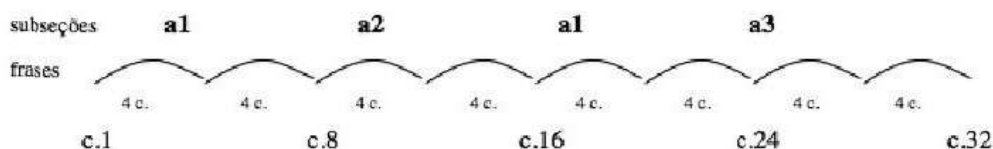


Fig.2 – Quadratura da Seção A de *Canção Melancólica*

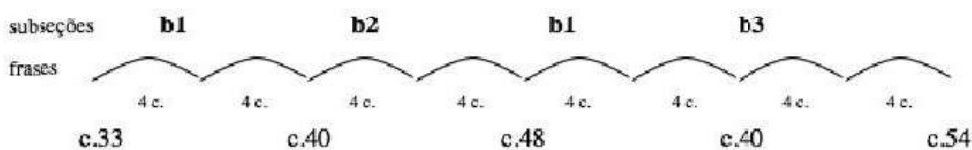


Fig.3 – Quadratura da Seção B de *Canção Melancólica*

Na Seção A, o violoncelo apresenta uma melodia *cantabile*, que recebe acompanhamento valsante pelo piano. É caracterizada pelo *Motivo M1*, recorrente no violoncelo, apresentada logo no início da música (ex.1).

Ex. 1 – Motivo principal de *Canção Melancólica* (c. 1-4) de Alceu Camargo

Toda a peça é construída sobre o *Motivo M1*, sendo que, na *Seção A*, ele não sofre elaborações significativas, apenas algumas transposições e inversões, dentre outros processos, conservando, dessa forma, o perfil original (ex.2).



Ex.2 – Elaboraões do Motivo M1 em *Canção Melancólica*(c.6-11)

A repetição constante do material proposto no *Motivo M1* confere unidade à peça e delimita claramente sua estrutura, o que faz com que ela seja de fácil entendimento e assimilação. No final da *Seção A*, a série de repetições do *Motivo M1* é quebrada, com a finalidade de demarcar uma articulação estrutural da peça. A partir do c.29 até o c. 31, percebemos uma elaboração da segunda parte do *Motivo M1*, a sequência de graus conjuntos descendentes, dando origem a dois movimentos melódicos concorrentes, um ascendente, a partir da nota Dó#2, e outro descendente, a partir da nota Lá2, que alcançam a nota Mi2 no c. 31 (ex. 3).



Ex. 3–Elaboração do Motivo M1 na cadência final da *Seção A* de *Canção Melancólica* (c. 27-31)

A escrita simples de *Canção Melancólica* pode ser aferida também por meio de sua estrutura harmônica. Na *Seção A*, o acompanhamento realizado pelo piano sublinha harmonicamente a melodia, fornecendo a base para que esta se desenvolva, apresentando o seguinte percurso (Fig.4):

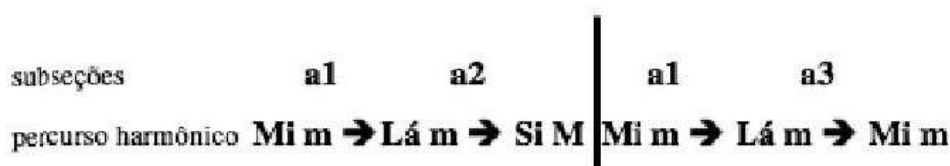


Fig.4 – Percurso harmônico na *Seção A* de *Canção Melancólica*

A *Subseção a1* inicia com uma cadência perfeita, confirmando o tom de Mi menor. Em seguida, ocorre uma inclinação para o tom da subdominante, pela inserção do acorde de Mi Maior com 7ª, como uma dominante secundária, preparando uma cadência ao IV grau. Ressaltamos aqui que o acorde de dominante do IV, no c. 5, é formado através de cromatismo, evidenciado pela linha do baixo do piano (ex.4).

Ex.4 – Cromatismo na condução harmônica de *Canção Melancólica* (c.4-10)

A *Subseção a2* é dominante secundária para o tom da dominante do tom principal. Nos compassos de 11 a 16, há uma cadência imperfeita para o tom da dominante, Si Maior (ex. 5). O término dessa subseção no V grau prepara a volta da *Subseção a1*, que apresenta novamente a cadência perfeita confirmando o tom de Mi menor (c.17-19).

Ex.5 – Cadência à dominante. *Canção Melancólica* (c.11-16)

A *Subseção a3* tem percurso harmônico similar ao da *Subseção a2*, contudo, enquanto nesta é realizada uma cadência ao tom da dominante, naquela a cadência é conduzida para a tônica (Mi menor), por meio da cadência I (V/V) V I, com utilização de dominante secundária.

Embora seja construída sobre os mesmos materiais musicais da *Seção A*, a *Seção B* apresenta aspectos contrastantes em relação àquela. A melodia executada pelo

violoncelo é derivada de parte do *Motivo M1*, apresentada na *Subseção a1*, acrescida de cromatismo de passagem (ex.6). A melodia desenvolve-se de maneira menos elaborada que na seção anterior, uma vez que o ritmo é quase anulado pela ocorrência obstinada da figura do pulso – semínima –, não havendo espaço temporal para grandes proposições e variações melódicas – considerando o universo e as dimensões desta peça em específico. Isso facilita a performance no que diz respeito ao dedilhado, visto se tratar

de seqüências de graus conjuntos, e também em relação à utilização do arco, pois, em geral, será usado o arco todo e as ligaduras existentes são de fácil realização.

Na *Seção B* a mão esquerda do piano passa a apresentar uma melodia coadjuvante à do violoncelo (ex.6), construída em arpejos, fazendo um acompanhamento que remete ao baixo seresteiro executado no violão, enquanto a mão direita, por sua vez, segue com o acompanhamento de valsa. Devido à inserção dessa linha do baixo, a performance em conjunto pode ser melhor explorada, visto que o piano deixa o papel de mero acompanhador.



Ex.6 – Cromatismo de passagem na voz do violoncelo e linha melódica do baixo na *Seção B* de *Canção Melancólica* (c. 33-37)

A movimentação acrescentada na linha do baixo contribui para a mudança de caráter proposta pelo compositor. Se a *Seção A* remete à melancolia, a *Seção B* é mais agitada e obstinada. É interessante notar que a própria escrita de Alceu Camargo facilita a compreensão de suas ideias, como descreve o violoncelista Cláudio Coutinho:

[...] na segunda parte [*Seção B*], a movimentação que o violoncelo faz é uma coisa obstinada, sempre da mesma forma, e aí quem trabalha é o piano. [...] Apesar do violoncelo ter a melodia, e é uma melodia muito simples, a movimentação harmônica fica por conta do piano [...] feita na forma de um turbilhão de notas, não é só mais aquela coisa simplória de uma nota na mão esquerda e um acorde na mão direita. (COUTINHO, Entrevista em 3 de outubro de 2010)

A *Seção B* subdivide-se nas *Subseções b1, b2 e b3*, conforme gráfico apresentado anteriormente. A elaboração da linha do baixo não interfere na condução harmônica, bastante similar à da *Seção A*, conforme vemos a seguir (Fig.5):

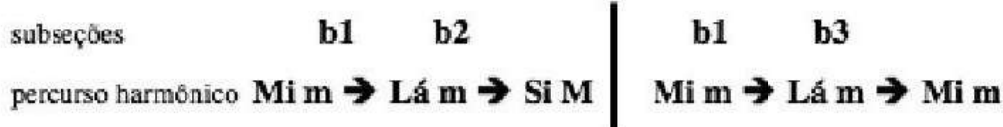


Fig.5 – Percurso harmônico na *Seção B* de *Canção Melancólica*

O percurso harmônico nas *Subseções b1* e *b2* é idêntico ao descrito para as *Subseções a1* e *a2*, incluindo o uso do cromatismo no baixo com finalidade harmônica. A *Subseção b3* é similar à *Subseção a3*, diferenciando-se apenas na cadência final. Enquanto que na *Subseção a3* a tônica é atingida por meio de cadência que passa pela dominante secundária do V grau, a *Subseção b3* apresenta a cadência imperfeita IIVVI (c.50-53), reforçando o retorno à tonalidade principal de Mi menor antes que a *Seção A* seja retomada (ex.7).

50

poco rall.

D.S. al Coda

I⁶ IV⁶ V⁷ I

Ex. 7 – Cadência final da *Seção B* de *Canção Melancólica* (c.50-54)

As *Subseções b2* e *b3* diferenciam-se a partir do compasso 50, onde há um sequenciamento com um salto ascendente de 7^a ou 6^a, compensado por um movimento descendente por grau conjunto. No c. 53, há uma inversão geral do contorno melódico, que se equilibra com o sequenciamento ascendente, sendo que a harmonia resolve no I grau, ocorrendo uma bordadura na melodia em torno da nota Mi 3, seguida de um arpejo com a finalidade de mudar a oitava para a nota Mi 2, de forma a preparar o retorno da *Seção A* (ex. 8).

50

poco rall.

D.S. al Coda

Ex. 8 – Contorno Melódico da *Subseção b3* de *Canção Melancólica* (c. 50-54)

A tessitura utilizada por Alceu Camargo na melodia do violoncelo é, de certa forma, restrita, uma oitava e uma sexta menor (Si 1 a Sol 3), limitando-se à região média do instrumento. Esse fato pode ser tomado como um indicativo de que seu processo composicional era intuitivo, visto que a tessitura utilizada poderia ser entoada com facilidade pela voz humana.

Os saltos intervalares empregados por Alceu Camargo para delinear o contorno da melodia

são restritos, não havendo nenhum salto de 8ª, ou intervalo superior a esse. De maneira geral, encontramos saltos de 4ª e 5ª, contudo há alguns saltos de 6ª ou 7ª, estes em menor número, que o compositor utiliza com o intuito de mudar o registro da melodia, a fim de que esta permaneça na mesma tessitura.

O acompanhamento simples do piano reforça a ênfase dada pelo autor na melodia. Thompson (2010, p.104) demonstrou esse fato também nas peças para piano de Alceu Camargo, atribuindo sua ocorrência à prevalência do pensamento violinístico do compositor. Cláudio Coutinho (2010) confirmou essa tese em entrevista, afirmando que “a valorização estava na melodia. [...] Quando a gente ensaiava, eu não lembro de Alceu trabalhando a parte do piano em detalhe. Eu lembro que ele trabalhava o canto, que era a parte do solista, que ele fazia com o violino.”

Estilo

Passaremos agora a considerar aspectos de estilo e interpretação em *Canção Melancólica*. O processo composicional de Alceu Camargo era bastante intuitivo, o que é demonstrado pela sua facilidade em compor melodias. Isso se deve, possivelmente, à característica melódica do seu instrumento de origem. Vera Camargo relatou a seguinte história:

[Alceu] Tinha facilidade de escrever sem sentar no piano.[...] Uma ocasião que nós fomos ao Rio [...] de ônibus, e eu sempre gostei de fazer palavra

cruzada, aí ele falou: “Me dá esse caderno aí”. Foi na última folha, fez uma pauta e disse: “É que eu estou com uma melodia aqui na cabeça, deixa eu escrever para não esquecer”. Vinham as melodias na cabeça dele e ele passava para o papel. (CAMARGO, Entrevista em 30 de setembro de 2010)

Thompson (2010) aponta que Alceu Camargo não teve a intenção de compor de maneira mais acadêmica, ou seguir alguma escola ou tendência de sua época. Percebemos essa forte predominância da melodia em *Canção Melancólica*, que é uma melodia acompanhada, onde a melodia e o acompanhamento apresentam-se, em geral, de forma bastante simples.

Lembramos que o professor Alceu não teve formação acadêmica estrita na área de composição; seus conhecimentos de harmonia, contraponto, dentre outros, foram adquiridos durante seu curso de violino no Instituto Nacional de Música e sua prática no meio profissional, erudito e popular. Isso indica que a atividade composicional dele se dava de maneira predominantemente intuitiva, o que foi ressaltado por sua viúva:

Alceu [...] escreveu por intuição. Não era como esses compositores que escreviam por encomenda [...] As melodias apareciam na cabeça dele, e ele botava no papel. Assim que ele compunha.[...] sentava e escrevia. [...] o Marlos Nobre perguntou para Alceu: “Professor, como o senhor escreve?” [...] Ele ficou impressionado com as músicas de Alceu.[...] Alceu disse para ele: “Marlos, eu sinto a música e

escrevo". [...] Outro que quis saber foi o Ernani Aguiar, que perguntou: "Como o senhor faz professor? Como escreve peças tão melodiosas?" Alceu riu e disse: "Eu sinto a música e escrevo". (CAMARGO, Entrevista em 30 de setembro de 2010)

Encontramos outros compositores brasileiros que também se valeram da intuição para compor, como Francisco Mignone e Radamés Gnattali, por exemplo. Azevedo (1948, p. 34), a respeito de Mignone, afirma que "[...] sua arte nada tem de cerebral. É instintiva. [...]demasiadamente instintiva. Mário de Andrade [...] vê em Mignone [...] o compositor do povo, porque o povo compreende a sua música e com ela se entusiasma" (AZEVEDO, 1948, p. 34).

Comparando Mignone, Gnattali e Camargo, vemos que os três são intuitivos, embora os dois primeiros apresentem um sólido conhecimento das estéticas composicionais, diferindo de Camargo neste aspecto. As experiências que tiveram com a música popular brasileira, devido ao trabalho que desempenharam no meio radiofônico no Brasil, também são marcantes nas trajetórias dos compositores citados. É a proximidade de suas composições com a música popular que desperta o interesse do público, facilitando a compreensão e estimulando o gosto por elas.

É certo que a experiência de Alceu Camargo com a música popular, por meio das orquestras de rádios e cassinos, e a sua intuição, são fatores que nos esclarecem a respeito de seu estilo de escrita. Contudo,

seria exagerado creditar todo o seu trabalho somente à intuição ou inspiração.

[...] de modo geral, a falta de consciência de como se dá o processo criativo do músico, de onde vem sua "inspiração", acaba desembocando em uma série de equívocos e mitificações. Os próprios músicos, com a "naturalização" do comportamento musical pela prática, perdem de vista o seu processo de desenvolvimento e o tomam por "dom", pensam já ter nascido assim. (SCHROEDER, *apud* FUCCI AMATO, 2004, p. 83)

Alceu Camargo aliou sua intuição apurada aos conhecimentos teóricos e práticos adquiridos, muitas vezes por meios não formais, ao longo de sua carreira como músico de orquestra, o que pode ser percebido em suas composições. Por menos que houvesse passado por uma formação acadêmica mais estrita, ele possuía os conhecimentos necessários para materializar o processo criativo em suas composições.

A obra para violoncelo de Alceu Camargo apresenta homogeneidade de estilo, e as peças guardam muitas semelhanças estruturais entre si. A respeito desse conjunto de peças, Sanny Souza ressalta que, "em termos de Brasil, elas não têm, por exemplo, um caráter folclórico [...], ou nacionalista [...]. Elas têm exatamente a ideia dele [...]" (SOUZA, Entrevista em 5 de maio de 2009). Esse estilo peculiar de Alceu também se faz presente em *Canção Melancólica*. Cláudio Coutinho, seu ex-aluno, destaca que "as músicas dele têm uma 'marca d'água' [...]"

Tem muito essa coisa da brincadeira; são músicas alegres, divertidas.[...] A música dele tinha a cara dele, e ele fazia da maneira que ele achava melhor” (COUTINHO, Entrevista em 3 de outubro de 2010).

Outro de seus ex-alunos, Alexandre Lopes (2010), esclarece-nos um pouco melhor acerca da estética adotada por Alceu Camargo, lembrando que encontramos, em suas peças para piano, violino, violoncelo e canto, um estilo seresteiro. Nesse sentido, Thompson (2010, p. 47) argumenta que o estilo seresteiro de escrita de Alceu foi construído com base na vivência que o compositor teve com a música de salão em sua infância, bem como por meio de sua experiência em orquestras populares e eruditas no Rio de Janeiro.

Encontramos ainda em *Canção Melancólica* esta característica seresteira, que é o uso do cromatismo, principalmente na linha do baixo. Thompson (2010, p. 65) mostra a ocorrência de cromatismo também nas peças para piano, como em *Estudo Seresteiro*, comparando a condução do baixo aos acompanhamentos realizados pelos chorões e seresteiros, principalmente ao violão.

A influência da música de salão pode ser percebida ainda na maneira com que o professor Alceu estrutura suas obras em geral. Thompson (2010) comenta que

Outra peculiaridade do estilo composicional de Alceu Camargo é a recorrência de uns poucos padrões

formais, geralmente a forma ternária (A/B/A), utilizando apenas duas ideias diferentes. [...] a peça característica de salão geralmente baseia-se em A/B/A ou forma Rondó. Assim sendo, a forma em que Alceu Camargo escreve suas obras está bem de acordo com uma das formas tradicionalizadas da música de salão do Brasil do final do século XIX e início do século XX. (THOMPSON, 2010, p. 59)

Canção Melancólica não foge a esta regra, apresentando estrutura ternária A/B/A. Ainda dentro do estilo seresteiro de escrita adotado pelo compositor, destacamos a característica valsante presente na peça, expressa pelo compasso ternário escolhido para a peça, pelo andamento, e ainda pela construção do baixo na *Seção B*.

O tratamento dado por Alceu Camargo ao acompanhamento, em sua obra para violoncelo e piano, também segue um padrão. O acompanhamento realizado pelo piano é simples em todas as músicas, tendo apenas a função de sublinhar harmonicamente o que é proposto pela melodia, o que pode ser notado em *Canção Melancólica*.

Preferências Interpretativas

Embora *Canção Melancólica* tenha sido escrita em 1984, seu estilo assemelha-se às músicas de salão e seresta, muito presentes no cenário carioca na primeira metade do século XX. Percebe-se, ainda, em sua escrita, elementos da modinha, estilo representativo da música popular do Rio de Janeiro no início do século XX.

Vera Camargo(2010) e Alexandre Lopes (2010), ressaltam relação próxima entre Alceu Camargo e o violinista e compositor Carlos de Almeida, comentando que o professor Alceu, muitas vezes, mostrava suas composições para o colega, a fim de obter sugestões e ideias. O apreço pela obra de seu colega fez com que Alceu Camargo gravasse uma de suas músicas, *Valsa*, como relatou Vera Camargo:

Um amigo nosso ganhou aquele gravador grande de fita. Ele chegou lá em casa, [...], e pediu que Alceu tocasse alguma coisa para ele poder usar o gravador dele. Aí eu lembrei da *Valsa* de Carlos de Almeida e peguei a parte de piano, para tocar com Alceu. Mas quando ele gravou, gravou com meio tom acima. [...] Isso foi na década de 60, e ele deu a fita cassete para Alceu. (CAMARGO, Entrevista em 30 de setembro de 2010)

A gravação a que se refere a viúva do compositor é a única existente com a performance de Alceu Camargo. O erro de gravação citado por ela, ocorreu devido a diferença entre a rotação de gravação e de reprodução. Possivelmente o aparelho fez a gravação em uma rotação inferior àquela utilizada na hora da reprodução, o que faz com que a música pareça ter sido gravada em outra tonalidade.

Mesmo com a divergência de rotação da gravação, esse fonograma foi incluído posteriormente no CD *Cantilena Caprichosa* (ALMEIDA, [19--]), contendo obras de Alceu Camargo e Carlos de Almeida. Foi deste a ideia de registrar a obra de ambos por meio

de gravação. Segundo Vera Camargo (2010), seu marido enviou para o Rio de Janeiro algumas de suas peças para piano, que foram gravadas por uma pianista daquela cidade. Foi enviado, também, o fonograma da *Valsa*, de Carlos de Almeida, gravado por Alceu Camargo ao violino e sua esposa ao piano.

A escrita de Carlos de Almeida é similar à de Alceu Camargo em diversos aspectos. A *Valsa*, especificamente, tem forma A-B-A e é uma melodia acompanhada. A maneira como Almeida conduz tanto melodia quanto acompanhamento assemelha-se à praticada por Camargo, especialmente em suas peças para violoncelo e piano. Dada a semelhança de estilo, utilizaremos o fonograma de *Valsa*, a fim de explicitar preferências interpretativas de Alceu Camargo, que podem, de maneira geral, ser aplicadas na interpretação de *Canção Melancólica*.

O contexto de *Valsa*, e de toda obra de Alceu Camargo, é próximo da nossa realidade. Além das peças não serem antigas, também são baseadas em elementos da cultura popular brasileira, o que faz com que seja possível a identificação de elementos idiomáticos que auxiliam na interpretação das mesmas. Sobre a interpretação musical, Carvalho (2005) ressalta que

O elemento idiomático está ligado ao texto notado na exata medida em que é omitido neste. É tudo aquilo [...], que, por ser óbvio na *práxis* musical, está ausente da notação.[...] Dir-se-ia que o idioma é o contexto que sustenta a obra no momento histórico em que

ela surge e/ou naquele em que ela é interpretada.(CARVALHO, 2005, p. 220)

Em contraste com a prática da música erudita, no âmbito da música popular há poucas anotações nas partituras, quando essas são utilizadas, a fim de conferir maior liberdade ao intérprete na performance. Essa prática pode ser notada em *Canção Melancólica*, manuscrito onde o compositor faz poucas anotações.

Tomando como base o fonograma de *Valsa* de Carlos de Almeida, nota-se que a liberdade na interpretação era valorizada por Alceu Camargo, principalmente no tocante a mudanças de agógica. Coutinho (2010) confirma que

Tinha liberdade, não era uma coisa quadrada. E aí que estava a grande dificuldade. No roubo dos tempos, quando você puxa de uma nota para entregar para outra, aquilo ali tinha uma certa precisão, e tínhamos que fazer até ficar bom. [...] tinha uma precisão na imprecisão. Não era de qualquer jeito. "Ah, vou fazer aqui um *rallentando*"; não, o *rallentando* tinha forma. [...] tinha essa coisa da movimentação do tempo. (COUTINHO, Entrevista em 3 de outubro de 2010)

Na performance de *Valsa*, Alceu Camargo aplica a movimentação do tempo como recurso expressivo, utilizando *rubato* e também *acellerandos*. Destacamos também a flexibilidade e interesse que essa prática confere à melodia, criando uma nova expectativa no ouvinte para um perfil melódico que se repete diversas

vezes. Em *Canção Melancólica*, o recurso da flexibilidade do tempo também deve ser, visto que as melodias se repetem e carecem de novo interesse cada vez que são executadas.

O *rubato* é um elemento interpretativo largamente utilizado nesse tipo de repertório e deve ser empregado na peça em questão. Serão considerados os dois tipos de *rubato* categorizados por Ferguson (*apud* FARIA, 2004): *rubato* melódico e *rubato* estrutural.

O *rubato* melódico é realizado mantendo o tempo regular no acompanhamento, enquanto tempos são roubados ou alongados na melodia. Essa prática é antiga e encontram-se registros que remontam a Mozart, C. P. E. Bach e Frescobaldi. Dorian (1966) documenta a prática interpretativa de Mozart no tocante ao *rubato* através de sua correspondência com seu pai, Leopold Mozart. A técnica empregada por ele é idêntica ao *rubato* melódico proposto por Ferguson (*apud* FARIA, 2004).

Esse recurso é empregado predominantemente em contextos melódicos, ressaltando as características vocais de uma frase. Essa forma de *rubato* é facilmente aplicável em *Canção Melancólica*, devido à sua característica melódica marcante. O uso desse tipo de *rubato* fica a cargo das decisões do intérprete. Nesse sentido, nenhuma sugestão será feita no presente trabalho, visto entendermos que essa questão admite muitas soluções. Entretanto, encorajamos a utilização desse recurso interpretativo.

Já o *rubato* estrutural, assim classificado por Ferguson (*apud* FARIA, 2004), influi tanto na estrutura da melodia quanto do acompanhamento. É mais amplamente utilizado que o *rubato* melódico e está presente em quase todas as músicas na forma de *rallentando*, *ritenuto*, *acellerando*, dentre outros. Esse recurso pode ser usado com a finalidade de evidenciar a forma da música, separando frases ou seções.

Em *Canção Melancólica*, além da indicação inicial de tempo, Moderato, não há nada que aponte para uma mudança de andamento na peça, somente indicações de *rallentando* e *poco acellerando*, esta última no início da Seção B, o que não caracteriza propriamente uma mudança do tempo. Seria essa indicação de tempo suficiente?

No tocante à mudança de tempo, encontramos em sua obra para piano um exemplo semelhante ao caso estudado aqui, que é sua peça *Divagando*, para piano solo. A estrutura formal dessa peça é a mesma da *Canção Melancólica*, além de também ser uma valsa lenta. Ainda segundo Thompson (2010, p. 81), a Seção B de *Divagando* é “identificada com a indicação de andamento ‘*Piu mosso*’”. A mesma situação é encontrada na *Valsa da Saudade*, também para piano solo, onde o compositor escreve que a Seção B deve ter o andamento “Mais movido” em relação ao tempo inicial da obra (THOMPSON, 2010, p. 95).

Cláudio Coutinho recorda que, quando era aluno de violoncelo da EMES e estudou a *Canção Melancólica*, o professor Alceu

costumava ouvir seus ensaios com piano:

Quando chegava na segunda parte, que [...] é agitada, ela anda, Alceu pedia para puxar o tempo mesmo. [...] Ele pedia para acelerar e no final fazer um *rallentando* para voltar para o movimento anterior. [...] Era correria, a segunda parte passa rápido. Para poder fazer música, porque senão fica chato. Acelerava bem o andamento para fazer uma melodia bonita. No final essa coisa morre e volta ao início com aquele caráter melancólico de novo. (COUTINHO, Entrevista em 3 de outubro de 2010)

Considerando a semelhança estrutural entre a *Canção Melancólica* e as peças *Divagando* e *Valsa da Saudade*, para piano solo, o relato acima, as características da peça, bem como seus aspectos estilísticos, cremos que, embora a indicação no manuscrito seja de *poco acell.*, a intenção do compositor era promover uma mudança real no andamento, motivo pelo qual entendemos que a indicação *Piu Mosso* seja mais adequada. Ressaltamos ainda que a mudança efetiva de andamento irá auxiliar na construção do contraste entre as Seções A e B, conferindo maior expressividade à obra.

Como vimos, as mudanças de tempo são ferramentas expressivas poderosas para o intérprete. Por meio delas, é possível explicitar para o ouvinte o discurso musical que está sendo proposto. Alceu Camargo emprega esses dois recursos de mudança de agógica em *Valsa*, que podem ser aplicados também em *Canção Melancólica*.

Outro recurso expressivo muito utilizado por Alceu Camargo em sua interpretação da *Valsa* de Carlos de Almeida é o portamento. Seu uso auxilia no desenho do contorno melódico, valorizando os pontos culminantes de algumas frases ou suavizando intervalos. Alceu Camargo utiliza tanto o portamento em mudanças de posição ascendente como nas mudanças descendentes, entretanto, nas primeiras, em geral, ele é mais evidenciado, valorizando a nota de chegada. Quando o portamento ocorre em mudanças de posição descendente, ele reforça a ideia de repouso, sendo mais utilizado em finais de frase.

Quanto à variação de dinâmica, percebemos que ela acompanha, de maneira geral, o desenho da frase. A *Valsa* apresenta melodia e harmonia simples e de fácil entendimento, o que faz com que o fraseado da música seja, até certo ponto, intuitivo. Alceu Camargo, em sua interpretação, realiza o fraseado proposto de forma simples e objetiva, poderíamos dizer até intuitiva.

Há ainda variações de caráter expressas por meio da variação de dinâmica e de timbre. Ele usa dinâmicas contrastantes para explicitar diferentes seções da música. Junto com a variação de dinâmica é empregada também a variação timbrística. No geral, em toda a *Valsa*, o timbre predominante é mais suave, aproximando-se do *sul tasto*, contudo há momentos em que Alceu Camargo abandona esse timbre mais suave, passando para uma sonoridade um pouco mais projetada, a fim de expressar uma nova

ideia. A maneira como ele combina timbre e dinâmica confere variedade de sonoridades, ambientes e caráter à peça.

Todos esses recursos abordados, presentes na gravação de *Valsa*, podem ser utilizados, sem restrições, na performance de *Canção Melancólica*, de Alceu Camargo. Há ainda um fonograma dessa peça (CAMARGO, [198-?]) interpretada pelo violoncelista Watson Clis, também segue os mesmos padrões de interpretação, sendo possível encontrar todos os recursos interpretativos discutidos anteriormente. Entretanto, a abordagem de Watson Clis difere da de Alceu Camargo no tocante ao timbre. Enquanto Camargo opta pelo timbre *sul tasto* em quase toda *Valsa*, Clis utiliza mais o som natural, mais projetado, em sua versão de *Canção Melancólica*.

Referências

ALMEIDA, Carlos de. *Valsa*. In: *Cantilena Caprichosa*. Alceu Camargo, violino; Vera Camargo, piano. Rio de Janeiro, [19--]. (CD de música)

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *A música brasileira e seus fundamentos*. Washington: União Pan Americana, 1948. 92 p.

CAMARGO, Alceu. *Canção Melancólica*. Vitória: Manuscrito do autor. (Partitura)

_____. *Canção Melancólica*. In: *Minhas Composições*. Watson Clis, violoncelo. Espírito Santo, [198-?]. (CD de música)

CAMARGO, Vera. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 30 de setembro de 2010.

CARVALHO, Mário Vieira de, in Duarte, Rodrigo (org.). *A partitura como 'Espírito Sedimentado': em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. Theoria Aesthetica. Porto Alegre: Escritos, 2005

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 384 p.

COUTINHO, Cláudio Quintas. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 3 de outubro de 2010.

DORIAN, Frederik. *The history of music in performance: the art of musical interpretation from the renaissance to our day*. New York: W. W. Norton & Company, 1966.

FARIA, Antônio Guerreiro de. O pianismo de Nazareth em tempo rubato. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 10, 2004.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008.

GREEN, Douglass Marshall. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. Schirmer, 2nd edition, 1979. 336p.

LOPES, Alexandre de Oliveira. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 28 de setembro de 2010.

MAGALHÃES, Juca. *Da capo: a história da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo: 1977 – 2002*. Instituto

Histórico e Geográfico do Espírito Santo, Vitória, ES, 2003.

MARTINS, Regina Célia Nava. *Escola de Música do Espírito Santo: 50 anos de história*. 2006. 26f. Monografia (Pós-Graduação em Docência para o Ensino Superior) - Faculdade Batista de Vitória - FABAVI, Vitória, 2006.

SOUZA, Sanny. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 5 de maio de 2009.

THOMPSON, Cláudio Laeber. *Alceu Camargo: violinista profissional, compositor diletante. Análise de sua obra completa para piano*. Dissertação de mestrado. UDESC, Florianópolis, SC, 2010