4 EPIGRAMAS DE JOSÉ HENRIQUE LINS PARA VOZ E PIANO

Claudia Cunha
(UFRJ)
claudiarobertacunha3@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o ciclo *Epigramas* de José Henrique Lins, o qual é formado por quatro curtas canções compostas em 1986, com poemas de Oswald de Andrade, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade: *Fim e Começo, Epigrama n. 9, Cerâmica e Oferta*. O artigo apresenta um breve resumo biográfico do compositor, que faleceu com apenas 37 anos e permanece desconhecido fora do meio musical pernambucano do qual participou. Após este resumo biográfico, o artigo apresenta uma breve discussão sobre os poemas utilizados e sobre os elementos musicais por meio dos quais o compositor expressou o conteúdo poético dos textos. A discussão sobre os *Epigramas* demonstra que o compositor utilizou elementos da harmonia tradicional, porém subvertendo algumas expectativas, correspondendo dessa forma com o caráter incerto dos poemas. Os *Epigramas* encontram-se entre 39 canções que foram editadas pela autora e são apresentados com o intuito de serem utilizados para alunos iniciantes de canto, como uma alternativa para a introdução do repertório brasileiro contemporâneo, devido à sua relativa simplicidade e curta duração.

Palavras-chave: José Henrique Lins. Canção de câmara brasileira. Performance.

4 Epigrams of José Henrique Lins for voice and piano

Abstract: This article presents the song cycle *Epigramas* by José Henrique Lins, which is formed by four short songs composed in 1986, with poems by Oswald de Andrade, Cecília Meireles and Carlos Drummond de Andrade: *Fim e Começo, Epigrama n. 9, Cerâmica e Oferta*. The article presents a brief biographical summary of the composer, who died with only 37 years of age and remains unknown outside of the musical community of the state of Pernambuco. After this biographical summary, the article presents a short discussion about the poems and about the musical elements through which the composer expressed the poetic content of the texts. The discussion about the *Epigramas* demonstrates that the composer used elements of traditional harmony, but subverting some expectations, this corresponding to the uncertain character of the poems. The *Epigramas* are among 39 songs edited by the author and are presented with the goal of being used by beginning voice students, as an alternative to the introduction of Brazilian contemporary repertoire, due to their relative simplicity and short duration.

Keywords: José Henrique Lins. Brazilian chamber song. Performance.

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta o ciclo *Epigramas* de José Henrique Lins (1963-2000), que inclui quatro curtíssimas canções, compostas em 1986. Os manuscritos das partituras foram obtidos pela autora, que providenciou sua edição utilizando o programa MuseScore. As canções possuem nível de dificuldade apropriado para alunos iniciantes e podem ser uma alternativa eficaz para a introdução do repertório brasileiro contemporâneo. O objetivo deste trabalho é fornecer subsídios que auxiliem na tomada de decisões do *performer* para o estudo e a interpretação das canções, por meio de uma discussão sobre os poemas e elementos musicais utilizados nas canções.

O artigo também mostra um resumo biográfico do compositor, considerando que ele permanece bem desconhecido fora de um círculo de pessoas que interagiram com ele em Recife durante sua breve vida. É importante observar que qualquer discussão biográfica deve ser "acompanhada de uma discussão mais ampla sobre a questão da singularidade de um indiví-

duo versus o contexto social e histórico em que está inserido". (GOLDENBERG, 1997, p. 36). A coleta de dados para a elaboração deste resumo biográfico foi realizada por meio de questionários e entrevistas.

As discussões sobre os poemas e a estrutura musical das canções terão suporte nos parâmetros de análise musical propostos por LaRue (1970) e na análise literária do texto poético abordada por Goldstein (1995). De acordo com Goldstein:

> Não há 'receitas' para analisar e interpretar textos, nem isto seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte. O próprio texto deve sugerir ao estudioso quais as linhas de seu trabalho. Mas, de certo modo, é possível pensar-se em "técnicas" de análise que seriam uma espécie de auxiliar para o trabalho com texto. (GOLDSTEIN, 1995, p. 6).

LaRue aborda a inter-relação entre palavra e música sob o ponto de vista vocal, por meio de uma perspectiva analítica que facilita a solução de eventuais problemas técnicos de execução, consequentemente resultando em melhores resultados para a interpretação.

O COMPOSITOR

Nascido em Olinda/PE, no dia 02 de novembro de 1963, José Henrique Lins Cabral de Mello iniciou aulas de piano com sua mãe aos seis anos de idade. Mudou frequentemente de cidade devido à carreira militar do pai, até retornar a Olinda em 1981. Neste mesmo ano, Henrique Lins ingressou no Colégio de São Bento de Olinda para dar continuidade aos estudos do segundo grau, onde havia um incentivo à prática de atividades artísticas para os alunos, com uma banda marcial, um grupo de teatro e um Centro de Educação Musical (CEM), criado em 1979 pelo professor e regente Jader de Alemão Cysneiros[1] (1953). Em 1982, entrou no coral e inscreveu-se nos cursos de piano, solfejo e teoria musical. Em 1985, ingressou no curso de licenciatura em Música na UFPE; posteriormente, entraria no bacharelado com habilitação em canto, tornando-se também aluno particular da professora de canto Arlinda Rocha[2] (1908-1993).

Nessa década, teve início uma série de atividades musicais que marcaram sua formação e delinearam sua atuação profissional. Iniciou sua participação como cantor do Madrigal Revivis, regido pelo maestro Geraldo Menucci[3] (1929), cujo repertório era dedicado ao Renascimento. Começou a atuar como preparador vocal do coral da AABB por volta de 1985 e, em 1986, assumiu a direção do Madrigal Revivis. Em 1987, teve início o Madrigal Reflexus e os trabalhos em conjunto com a Camerata ad Libitum, com um repertório predominantemente voltado aos períodos Renascentista e Barroco. A música antiga assumiria de fato um papel de protagonista em sua trajetória profissional. Suas atividades como docente iniciaram no Conservatório Pernambucano de Música (1988-1990), onde assumiu classes de canto e a preparação do vocal

[1] Jader de Alemão Cysneiros foi o idealizador e diretor do Centro de Educação Musical do colégio São Bento de Olinda. Exerceu as funções de regente da banda marcial e do coral do colégio. Foi professor da Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg (Escola Juvenil de Música de Hamburgo).

[2] Arlinda Rocha foi fundadora dos cursos de canto no Conservatório Pernambucano de Música e na Universidade Federal de Pernambuco.

[3] Geraldo Menucci foi violinista e regente auxiliar da Orquestra Sinfônica do Recife. Regeu o madrigal Revivis e criou a Fundação Centro de Criatividade Musical de Olinda - FCCMO.

do Coro Ernani Braga, sendo que, em 1991, ingressou como professor de canto no departamento de música da UFPE.

Sua atuação foi marcante como professor de canto, preparador vocal, regente e diretor artístico. Tinha um temperamento crítico e perfeccionista que, muitas vezes, fazia com que se excedesse em seus comentários, causando desapontamentos em alguns alunos. Por outro lado, seu perfeccionismo impulsionou os grupos dirigidos por ele a produzir performances excelentes. Pelo que nos revelaram alguns dos entrevistados, a atividade de compor músicas era um diletantismo, um divertimento ao qual dedicava-se nas horas vagas, exercitando a escrita autoral com base em seus conhecimentos e em sua aguçada e sensível percepção musicais, sem nunca ter estudado composição de fato, sendo autodidata nesta área.

Seu trabalho contribuiu de maneira significativa para a divulgação e propagação do repertório Renascentista e Barroco, assim como para a formação de cantores e de público para música antiga no Recife e no Estado de Pernambuco. Trabalhou incansavelmente e lutou bravamente até 2000, ano em veio a falecer, com apenas 37 anos. Tendo tido um impacto significativo em sua breve vida, podemos apenas imaginar como suas atividades de composição teriam se desenvolvido caso ainda estivesse vivo.

EPIGRAMAS

Com base nos manuscritos encontrados, podemos afirmar que os Epigramas foram as primeiras experiências do compositor neste gênero. As quatro canções (*Fim e Começo, Epigramas nº9, Cerâmica, Oferta*) são curtas, como o próprio nome sugere:

> 1. pequena composição em verso sobre qualquer assunto; 2. composição poética breve, satírica, que expressa, de forma incisiva, um pensamento ou um conceito malicioso; sátira; 3. palavra mordaz, dito picante, sarcasmo, zombaria, etc. introduzida em uma composição em prosa ou verso, em uma conversa, uma narrativa; 4. dito picante, mordaz. (HOUASISS, 2004)

Este tamanho reduzido é uma característica que poderemos verificar em composições posteriores, como os ciclos *Três recitativos* e *Três miniaturas*, de 1996. Vemos neste ciclo e em grande parte de suas canções a preferência de Henrique Lins por poetas modernistas. Lins identificava-se com a rebeldia dos modernistas, que difundiam a liberdade quanto à forma e ao conteúdo, reagiam aos preceitos românticos e ao formalismo parnasiano e escreviam versos livres, usando a linguagem coloquial e gírias (CAMPOS, 1978).

Fatores que tornam estas canções compatíveis com o nível de iniciantes incluem linhas vocais que não ultrapassam uma oitava, que exploram arpejos e intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 8ª com frequência e frases curtas que podem ser executadas por principiantes que ainda não dominam, do ponto de vista técnico, o apoio, a projeção vocal e a utilização dos ressonadores supra-glóticos. A música utiliza uma linguagem tonal que não se comporta da maneira esperada em vários momentos, podendo-se argumentar que o nosso ouvido procura inconscientemente resoluções harmônicas tradicionais.

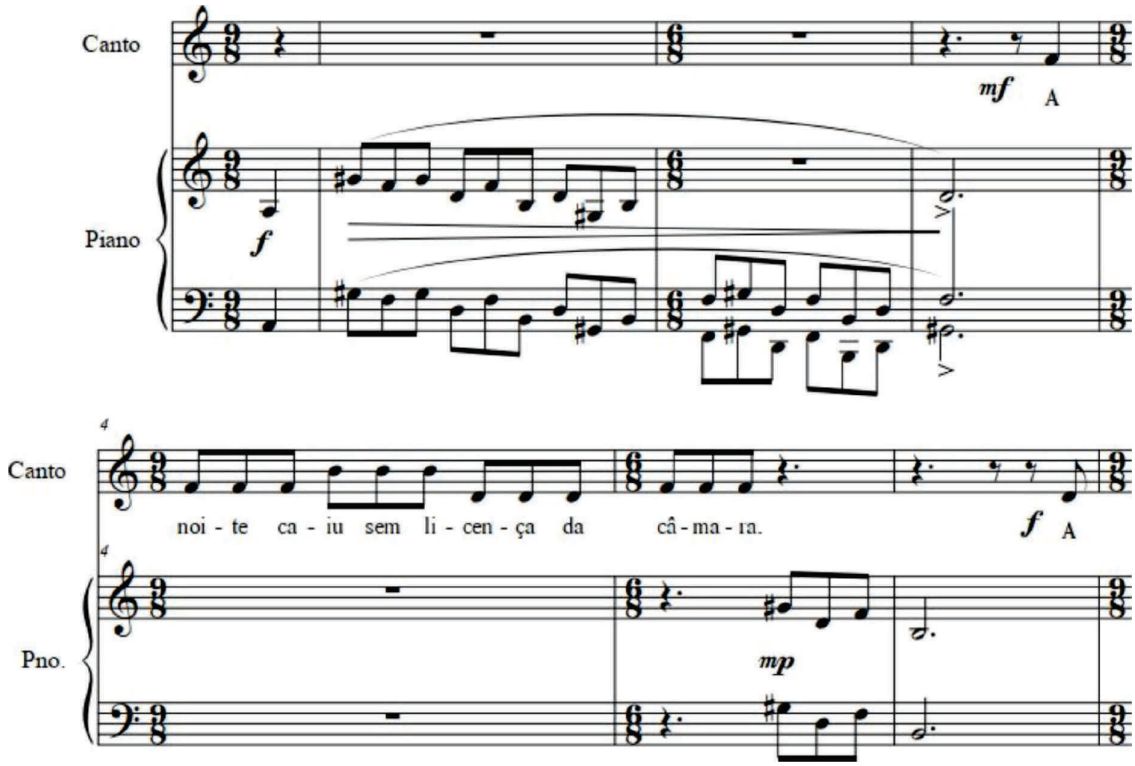
FIM E COMEÇO

Esta canção utiliza um poema de Oswald de Andrade (1890-1954), parte do livro *Pau Brasil*, escrito em 1925 e tido como um dos livros mais importantes do modernismo brasileiro.

A noite caiu com licença da Câmara
Se a noite não caísse
Que seriam dos lampiões?

O poema *Fim e Começo* faz parte da seção denominada "RP1", abreviação da sigla de "Rápido Paulista", trem que ligava a cidade de São Paulo ao Rio de Janeiro (DE OLIVEIRA, 2001). Neste momento, o poeta faz uma rememoração afetiva desse trajeto, sugerindo a imagem do trem noturno passando por pequenas cidades com ruas iluminadas por lampiões.

A primeira nota da canção é um lá oitavado no piano, seguido do acorde de sol sustenido diminuto, sugerindo que estamos na tonalidade da Lá menor (Exemplo 1). A canção prossegue alternando-se a voz e o piano, sendo que, até o compasso 15, todas as notas pertencem a arpejos do acorde de sétima da diminuta. A peça alterna os compassos 9/8 e 6/8 até o compasso 8, que introduz um compasso 2/4. Com um tempo mais lento a partir do compasso 11, percebemos uma ênfase na atmosfera de dúvida e questionamento dos dois últimos versos do poema. A mudança para Sol natural no compasso 15 marca a primeira mudança harmônica desde o 1º compasso inteiro da peça, seguida de um salto de sétima maior na voz, o maior intervalo da peça, sinalizando também a importância do significado dessa última frase.



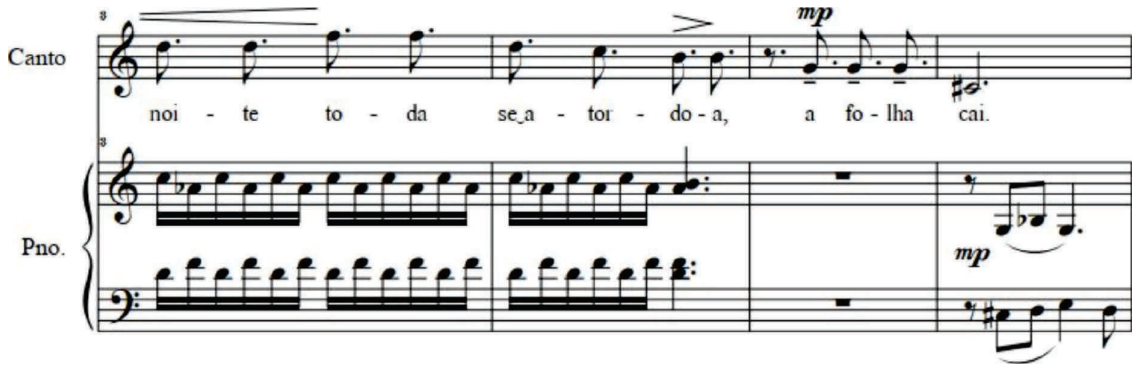
Exemplo1. *Fim e Começo* de Henrique Lins, Compassos 1-6.

EPIGRAMA N. 9

De autoria de Cecília Meireles (1901-1964), este poema faz parte do livro intitulado Viagem, publicado em 1937, composto por noventa e nove poemas, dos quais treze são epigramas. O livro é uma espécie de viagem introspectiva, reflexiva e intimista, considerado como uma das mais importantes obras da autora. Há neste livro muitas características do modernismo brasileiro, em especial alusões a sonhos e fantasias, traços nítidos da fase simbolista da poeta (COELHO, 2001).

O vento voa,
a noite toda se atordoa,
a folha cai.
Haverá mesmo algum pensamento
sobre essa noite? sobre esse vento?
sobre essa folha que se vai?

Em seis versos livres, com um esquema de rima AABCCB, o poema apresenta uma atmosfera reflexiva que é sugerida por vários elementos na estrutura da composição. O trêmolo agitado inicial do piano, sobre um acorde de Ré meio-diminuto, sugere o vento e confere um caráter melancólico ao início da canção. Na palavra "atordoa", o acorde muda para um acordo diminuto (com a passagem do Dó para o Si), enfatizando dessa forma o significado desta palavra (Exemplo 2). A linha vocal, quase silábica, escrita com colcheias pontuadas e construída com intervalos de 4ª e 3ª, desenvolve-se utilizando as mesmas notas da harmonia do piano e cria uma textura rítmica contrastante entre a voz e o instrumento. Nos compassos 5 e 6, com dinâmica mp, o texto 'a folha cai' é escrito com intervalo de um trítono descendente, um recurso pictórico para expressar o sentido do verbo "cair" (Exemplo 2). No compasso 5, o Sol, sem nenhum acorde na palavra "a folha", deixa o ouvinte sem entender inicialmente o sentido harmônico deste trecho, o qual é esclarecido no compasso seguinte, que introduz outro acorde de sétima da diminuta, um semitom abaixo do anterior.



Exemplo2. *Epigrama n. 9* de Henrique Lins, Compassos 3-6.

O sentido de dúvida e indagação dos três últimos versos inicia-se no compasso 7 com o verbo no futuro do presente ("haverá"). A primeira pergunta surge numa frase ascendente delineada dentro do arpejo entre o Mi 3 e o Mi 4, sobre acordes longos que fazem sobressair o desenho da linha vocal. O compasso 7, com Lá Maior na primeira inversão, sugere que tonalidade central poderia ser Ré menor, porém esse acorde nunca aparece. O Lá como dominante é acrescido de intervalos de 7ª, 9ª e 11ª no compasso seguinte. Sua resolução é, porém, frustrada no compasso 11 por um retorno à harmonia inicial.

As duas últimas perguntas são feitas com frases descendentes, as interrogações sucedendo-se de maneira enfática. O baixo move-se de forma cromática nos compassos 11 e 12, com uma sucessão de acordes inesperados: Si maior, Mi aumentado e Fá menor, antes do baixo retornar ao Ré no compasso 13, porém com um acorde de Sol menor na mão direita, ressaltando o caráter das perguntas sem resposta do texto. A impressão deste acorde é como se ele fosse resolver para um acorde de Ré menor, porém isso não ocorre, deixando ouvintes e intérpretes suspensos na dúvida do poema.

CERÂMICA

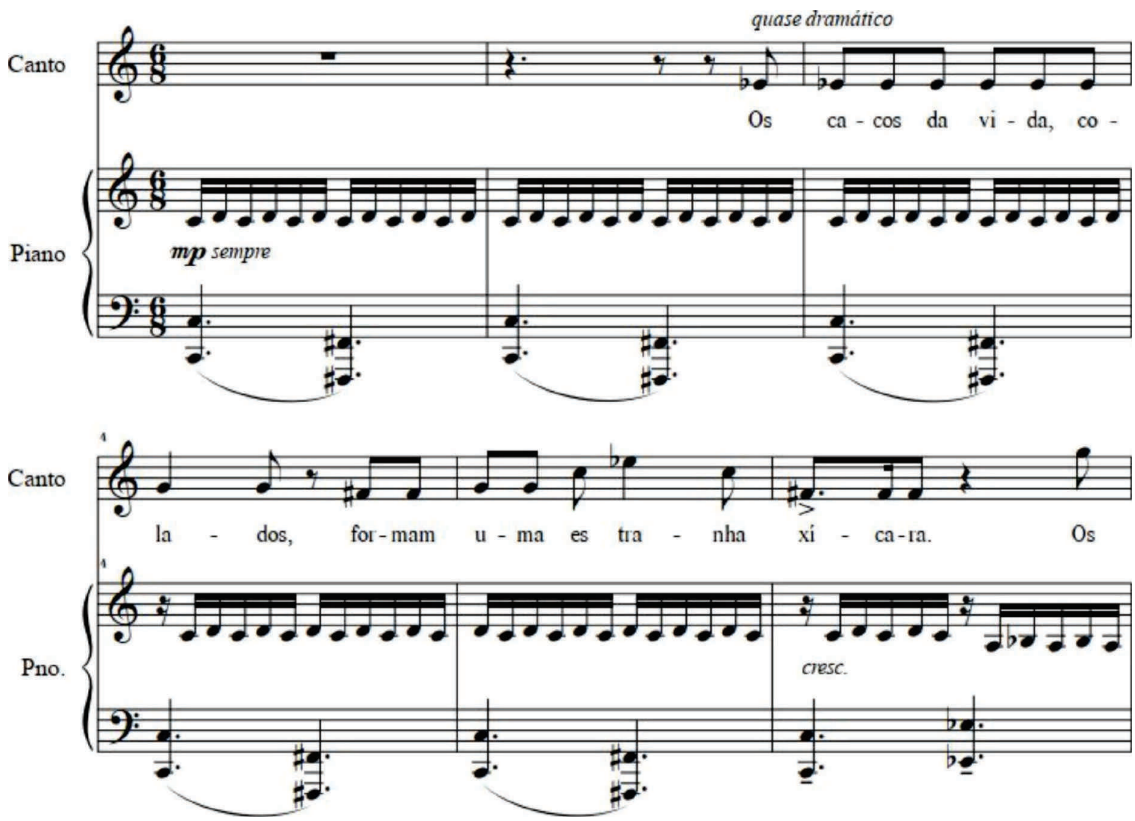
De Carlos Drummond de Andrade, este poema foi publicado em 1962, como parte do livro Lição das Coisas.

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
Ela nos espia do aparador.

O poema revela um olhar melancólico e cético do presente diante do passado, por meio da imagem de cacos que foram se quebrando com o passar do tempo e que nunca voltarão a ser o que eram um dia. O ceticismo é demonstrado pela falta de utilidade desta xícara que nos espia indiferente.

O compositor expressa o poema de forma bem-sucedida e criativa. A estrutura rítmica da mão esquerda do piano continua a mesma do início ao fim da canção; seu padrão rítmico, reforçado pelas notas graves duplicadas em oitavas, parece sugerir a movimentação de um pêndulo a contar as horas e os dias (Exemplo 3). Na mão direita, os grupos de semicolcheias podem sugerir os cacos da vida colados. O acorde central da peça é uma sétima da dominante sobre Ré, porém sempre invertida, com a 7ª ou a 3ª no baixo, fazendo um trítono, sendo interessante observar que essa dominante não se resolve para Sol, criando porém uma relação com o epigrama anterior, que terminou justamente em Sol menor. No compasso 2, quando a voz entra, esse acorde a passa a possuir um intervalo de 9ª também e, no compasso 4, de 11ª.

Na segunda metade do compasso 6, o baixo enfim muda, havendo uma sugestão de Mib Maior ou de Dó menor, sendo este último acorde reforçado por um arpejo no baixo nos compassos 6 e 7. Entre os compassos 8 e 13, continuamos a alternância entre Dó menor e sétima da dominante sobre Ré, até a música gradualmente se dissolver para uma nota Dó nos compassos 14 e 15.



Exemplo3. *Cerâmica* de Henrique Lins, Compassos 1-6.

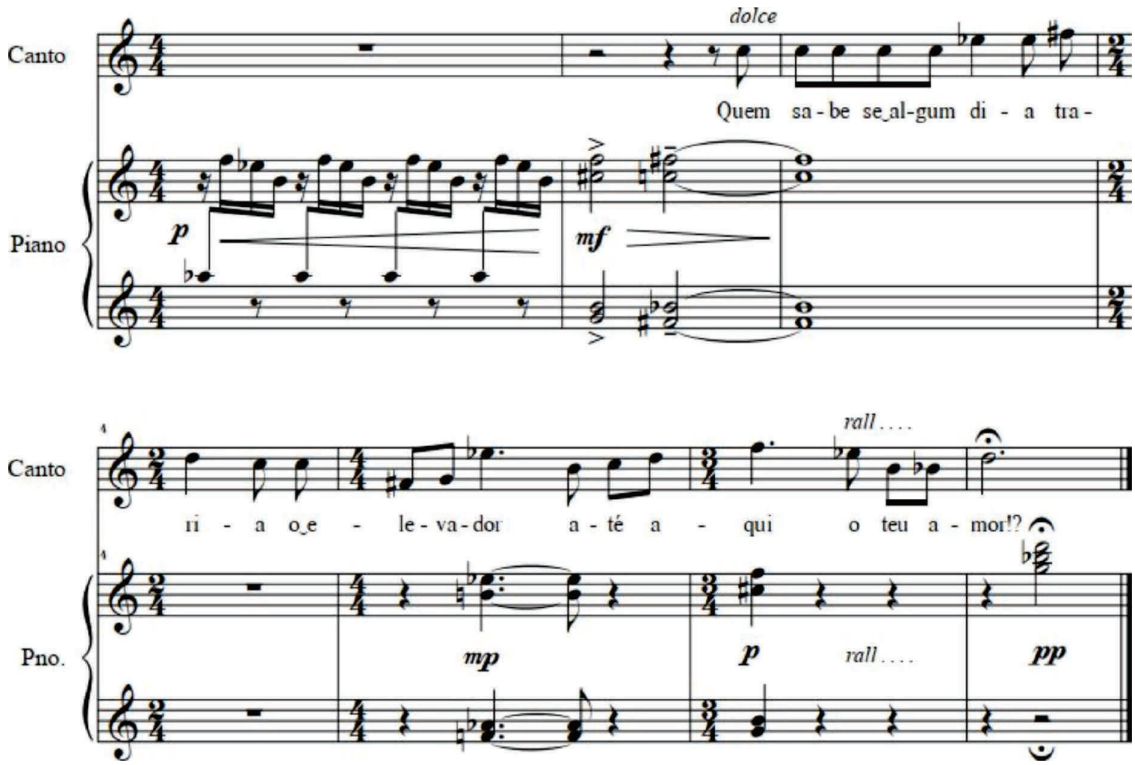
OFERTA

Escrito por Oswald de Andrade, este poema faz parte do livro de 1927 "Primeiro caderno do aluno de poesia", o qual descreve com poemas telegráficos e paródias as diversas fases da infância, adolescência, maturidade e velhice.

Quem sabe
Se algum dia
Traria
O elevador
Até aqui
O teu amor

Canção miniatura de apenas sete compassos (Exemplo 4), sua estrutura lembra um recitativo *secco* das óperas do século XVII. Assim como a segunda canção do ciclo, esta começa com a sonoridade de um acorde meio-diminuto (tendo o compositor escrito a nota Si em vez do Dób que faria sentido harmonicamente). No compasso 2, o compositor nos apresenta com um acorde de sexta aumentada, também escrito enarmonicamente, com Fá em vez de Mi sustenido. Este acorde normalmente se resolveria para um Fá sustenido maior, porém Henrique Lins resolve para um acorde maior com a quinta diminuta; no compasso seguinte, com a adi-

ção de Mi bemol, o acorde novamente torna-se um acorde meio-diminuto. Os compassos 4 e 5 parecem apresentar uma lembrança da sétima da dominante do 3º Epigrama. O 2º tempo do compasso 5 retorna ao acorde meio-diminuto inicial e o compasso 6 retorna ao acorde de sexta aumentada do compasso 2. Porém, desta vez, ele não resolve da mesma forma: as vozes internas realizam um movimento cromático (Dó sustenido para Ré e Si para Si bemol), com a música terminando em Sol menor, criando dessa forma uma unidade com o final do 2º Epigrama.



Exemplo 4. *Oferta* de Henrique Lins, Compassos 1-8.

COMENTÁRIOS FINAIS

Nesta breve discussão, percebemos que Henrique Lins utiliza elementos da harmonia tonal tradicional, porém usados de forma diferentes e, às vezes, surpreendente para os ouvintes. As surpresas harmônicas são utilizadas de forma intencional para ilustrar o caráter interrogativo e incerto dos poemas utilizados em cada um dos Epigramas. O compositor também demonstra ser capaz de utilizar poucos elementos de forma econômica, sucinta e expressiva. Por exemplo, a primeira canção é unificada por meio de um acorde de sétima da diminuta; a segunda e quarta canções utilizam acordes meio-diminutos; enquanto a terceira canção é baseada em um acorde de sétima da dominante. O compositor utiliza esses elementos de modo a fazer com que ouvintes e intérpretes encontrem-se em um ambiente sonoro familiar que, no entanto, comporta-se de forma imprevisível, ressaltando dessa maneira o caráter dos poemas. Propomos ser esse entendimento de grande importância para que intérpretes das canções possam expressar o caráter destas de forma acentuada e precisa.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, G. (1978). *Pequeno dicionário de arte poética*. Editora Cultrix.

COELHO, N. N. (2001). Cecília Meireles: vida e obra. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 21(28-29), 11-17.

De CECÍLIA, M. N. D. P. (2015). *Doutorado em Letras–Literatura Brasileira*.

GOLDENBERG, M. (1997). *A arte de pesquisar*. Editora Record.

GOLDSTEIN, N. S. (1995). *Versos, sons, ritmos*. Editora Ática.

HOUAISS, A. (2004). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. rev. Objetiva, Rio de Janeiro.

KOBBÉ, G. (1991). *O livro completo da ópera*. Trad. Clóvis Marques. Org. Conde de Harewood. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

LaRUE, J. (1970). *Análisis del estilo musical:* pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal (No. 781). Estados Unidos.

LARROUSSE. (2004). *Dicionário Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa*, Editora Larrouse, Rio de Janeiro.

SALGUEIRO, W. C. F. (2003). "Aos que me dão lugar no bonde": breve guia para Drummond (seguindo a obra do poeta). *IPOTESI–REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS*, 7(1), 99-109.

TEIXEIRA, A. L. (2014). A LETRA E O MITO: Contribuições de Pau Brasil para a consagração bandeirante nos anos de 1920. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 29(86), 29-44.