

A Música Vocal de Antônio Rayol: notas interpretativas sobre a obra *Io non vi posso amar*¹

Antônio Rayol's Vocal Music: interpretative informations regarding *Io non vi posso amar*

LEONARDO CORRÊA BOTTA PEREIRA

Mestrado em Música pela Universidade de Aveiro. Doutorando na Universidade Federal do Pará.
Professor Assistente II do Departamento de Música da
Universidade Federal do Maranhão (UFMA).
leobott@hotmail.com

LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Doutora em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta da
Universidade Federal do Pará (UFPA).
lbarros@ufpa.br

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre as características que se espelham no material musical da canção *Io non vi posso amar - Romanza para Mezzo Soprano ou Barítono* do compositor maranhense Antônio Rayol. Para tanto, norteia-se em fazer um breve panorama de como o compositor desenvolveu esta obra e quais os fatores determinantes podem ter influenciado neste processo, apresentando sumariamente uma discussão sobre correntes artísticas em voga - fatos transversais, críticas e citações no momento específico do seu percurso, uma vez que a composição faz alusão a um período seguinte à viagem de Rayol para estudos musicais na Itália, na década de 1890. Segue-se uma discussão sobre o texto da canção onde são levantadas algumas questões interpretativas, convocando excertos de uma edição diplomática e colocando-os para as confrontar com os nossos próprios olhares de execução, consubstanciadas de fontes documentais provenientes do Inventário João Mohana (APEM).

Palavras-chave: Práticas interpretativas. Musicologia. Romanza. Música vocal. Canção.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the characteristics mirrored in the musical material of the song *Io non vi posso amar*, a Romanza for Mezzo Soprano or Baritone by Brazilian's composer Antônio Rayol from State of Maranhão. It is guided by a brief overview of how the composer developed this work and determining factors that may have influenced this process, briefly presenting a discussion about historical aesthetic values, along with transversal facts, criticisms and quotations at the specific context of its route, since the composition alludes to a period following Rayol's journey to study music in Italy the decade of 1890. Thereby follows a discussion on the song's lyrics, where interpretative questions are raised, calling for excerpts

¹ Recebido em 17/11/2022. Aprovado em: 17/12/2022.

from a diplomatic edition and confronting them with our own performance perspectives, embodied in documentary sources from the João Mohana's inventory from Maranhão's Public Files – APEM.

Keywords: Interpretive practices. Musicologia. Romanza. Vocal Music. Song.

1 FONTES DOCUMENTAIS

Entre o representativo material musical encontrado até o momento no repertório de canções com acompanhamento composto no Maranhão ao final do Século XIX, destacam-se um curioso conjunto de manuscritos² que nos permite entrever aspectos da música deste período, intitulados *Io non vi posso amar*, do compositor maranhense Antônio Claro dos Reis Rayol (1863-1904), parte do Inventário João Mohana – disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Estes manuscritos, guardados num envelope sob o registro catalográfico 286/95, é composto por 15 (quinze) folhas de papel pautado que perfazem um total de 15 (quinze) páginas contendo os seguintes elementos: anotações diversas; 5 (cinco) páginas com informações gerais – entre frontispícios e poesia; e 10 (dez) páginas de notação musical que constituem, enquanto documentação autógrafa e cópias devidamente digitalizadas³, manuscritos de partes instrumentais cavadas⁴ para primeiro e segundo violinos, viola, contrabaixo acústico e flauta; manuscrito autógrafo da partitura para canto e piano original e da partitura para harpa e canto; e um rascunho do poema *Ancora io non vi posso amar!?* atribuído a “F. Radamés”. Estes manuscritos se caracterizam pela clareza da escrita de fácil interpretação, estando atualmente em bom estado de conservação, apesar de marcas do tempo e algumas rasuras. Convém destacar que estes documentos podem ter sido utilizados em situações de concerto, visto que algumas folhas apresentam modificações e anotações diversas. Há ainda, no mesmo envelope, uma cópia fotostática de partitura manuscrita e editada por Joseleno Moura⁵ a partir, ao que tudo indica, do

² Ainda que possam existir outras fontes, entende-se que este grupo corresponda ao conjunto mais representativo de fontes para a realização do presente estudo, particularmente no que se refere à transcrição musicológica.

³ Disponível em <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/683>>.

⁴ É interessante notar que há duas versões de partituras cavadas, provavelmente utilizadas em conjunção ao acompanhamento de canto e piano ou canto e harpa. Na primeira delas, já consta a assinatura de Antônio Rayol num frontispício que ilustra claramente a formação “*di pianoforte, violini, viola, cello e basso*”. A segunda versão apresenta apenas um frontispício “*in chiave di violino*” não assinada. Neste conjunto encontramos a parte da flauta, primeiro e segundo violino e C.Basso.

⁵ Maestro, pianista, arranjador, copista, afinador de pianos e professor da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM).

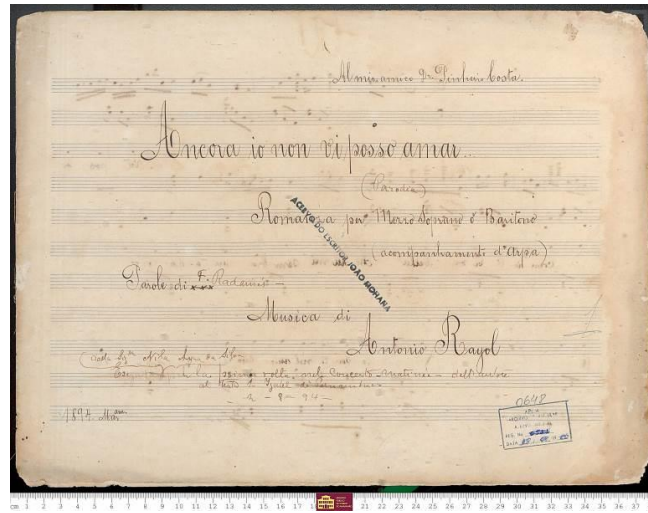
manuscrito autógrafo da versão para canto e piano, apresentando boa qualidade de leitura, provavelmente feita na década de 1980 e que diferem em aspectos interpretativos do manuscrito de Rayol – o que nos leva a considerá-la uma edição prática. Além destes documentos, disponíveis no acervo da APEM, utilizaremos para fins ilustrativos uma edição digital diplomática da partitura para voz e piano feita por Daniel Cerqueira em 2016.

As partes selecionadas para este estudo datam de um período seguinte à viagem de Rayol ao exterior para estudos musicais no Conservatório de Milão na Itália, em 1892. Em meados de 1894, Antônio se mudou para o Estado de Pernambuco, mantendo residência na cidade do Recife até 1895. No tocante a sua atuação artística, Cerqueira (2019) descreve que seu primeiro evento na cidade foi uma *matinée*, sucedida por um concerto no Teatro Santa Isabel em benefício de uma biblioteca. Durante sua estadia em Pernambuco, dedicou-se a promover concertos no referido teatro e organizar grupos para festividades religiosas e eventos sociais como bailes, formaturas, e festas de carnaval, conforme verificado em várias edições do Diário de Pernambuco e Jornal do Recife entre 1894 e 1895.

A capacidade de construir espaços de atuação foi uma característica marcante. Nos locais em que residiu, promoveu eventos, manteve contato com a imprensa e estabeleceu parcerias com outros músicos. Circulava tanto em ambientes sociais ‘distintos’ e ‘seletos’, como bailes, soirées e concertos da ‘alta’ sociedade, quanto ‘populares’, a exemplo de festas em *clubs*, festejos carnavalescos e religiosos, sendo esses últimos de caráter socioeconômico misto (CERQUEIRA, 2019, p. 101).

A dedicatória da obra (Figura 1), manifestando uma homenagem e amizade ao Dr. Joaquim M. Pinheiro Costa, indica estreitos elos do compositor com o meio social e a intensidade com que se ocupou com anelos intelectuais, culturais e artísticos pelos locais em que transitava.

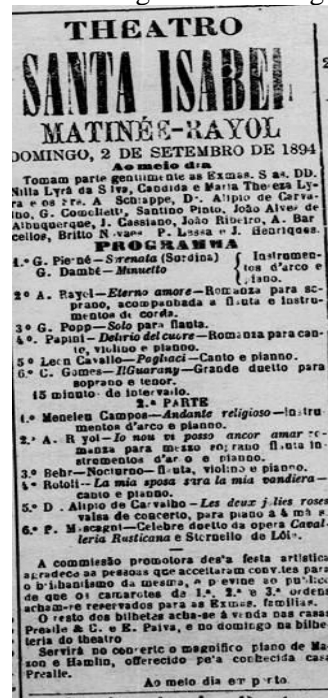
Figura 1. Frontispício da partitura para voz e Harpa com referências à Nila Lyra da Silva e dedicatória ao “amigo Dr. Pinheiro Costa”.



Fonte: Inventário João Mohana - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM).

Neste caminho Rayol nos deixa também importante informe: “*dalla sigra Nila Lyra da Silva Ersaguita per la prima volta nel concerto – matineé - del auvre al teatro S. Isabel di Pernambuco 2-9-94*”. Trata-se de uma cantora local à qual localizamos alguns registros impontes, inclusive, ao interpretar a obra em questão (Figura 2).

Figura 2. Programa de recital organizado e dirigido por Antônio Rayol.



Fonte: DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1894a.

As referências mais competentes e completas sobre “*Io non vi posso amar*”⁶ estão publicadas no Diário de Pernambuco entre os meses de agosto e setembro de 1894. Primeiro, encontramos uma coluna intitulada “MUSICIANA – O TENOR BRAZILEIRO”, que noticia a chegada de Antônio Rayol com elogiosos comentários sobre sua trajetória (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1894b). Apenas como curiosidade e comprovação de certo apreço pelas *romanzas* do Rayol na época de sua apresentação, identificamos, conjuntamente, a obra *Eterno Amore*⁷:

Seguiu-se o programma e dele destacaremos o seguinte: O romance *Eterno amor* música de Rayol, estyllo dramático e de efeito que foi cantado com perícia pela exímia amadora Exma. Sra. D. Candida Lyra. N^o uma das terminações da frase o ilustre artista interrompe a cadência e fez esplendida modulação de quem é senhor da penna de compositor como é o nosso patricio.

A outra musica sua – *Io non vi posso ancora amar* cuja letra é tambem de sua lavra, é simplesmente esplendida. A instrumentação que Rayol deu a esse seu romance é delicadíssima, mimosa mesmo e foi tão bem cantada pela Exma. Sra. D. Nila Lyra da Silva e tão bem executada sob a direção do autor, que o velho maestro Barcellos não se conteve e deu um bravo significativo a melodia

⁶ Constatou-se variação no título a depender da fonte: “*Ancora... Io non ti Posso Amar*”, “*Io non ti posso ancor amar*”, “*Ancora io non vi posso amar?*” e “*Io non vi posso ancor amar*”.

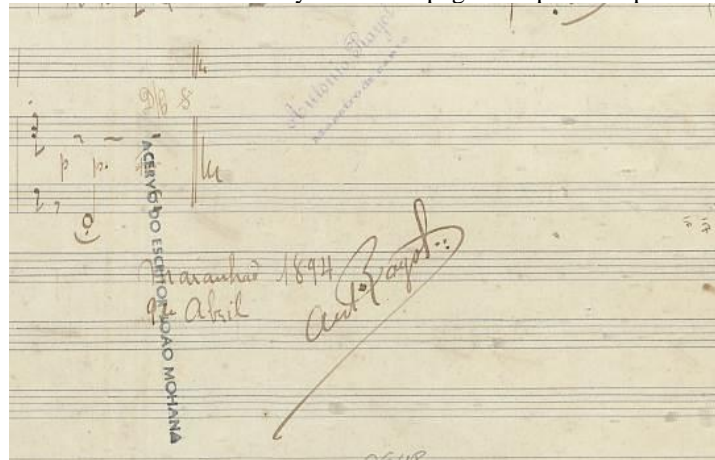
⁷ Partes disponíveis no Acervo João Mohana <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/684>>.

majestosa daquela musica, verdadeiro estylo de Mascagni. Aquelles apanhados de piggicatti aquelles ataques de C Basso e a bela phrase Dimi: io non vi posso ancora amar? não tem paridade. Rayol como compositor é um contento! (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1894c).

Outro aspecto interessante se encontra no material utilizado para a récita no Theatro Santa Isabel, realizada em 2 de setembro 1894 (Figura 2), consoante ao anúncio que consta da instrumentação, onde aqui destacamos a presença dos instrumentos de corda e flauta⁸ nas referidas *romanzas*.

Sobre a materialidade dos manuscritos, aparentemente, a partitura para canto e piano foi resultado de trabalho do próprio Rayol. Pelo menos é o que se depreende da assinatura do autor, datada em 9 de abril de 1894 (Figura 3).

Figura 3: Assinatura do Antônio Rayol - última página da partitura para canto e piano

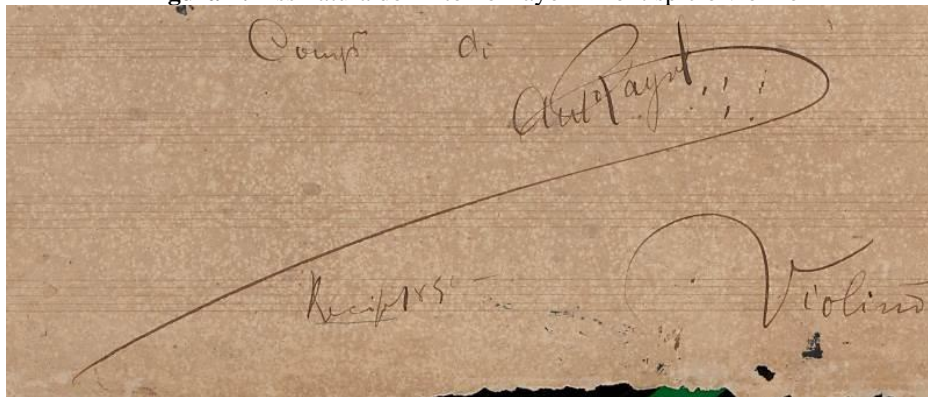


Fonte: Inventário João Mohana - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM)

É provável que ele mesmo a tenha escrito ainda no Maranhão, ciente das viagens que faria, visando a ampliar seu portfólio e a divulgação do trabalho autoral, mesmo não havendo naquela região tipografias musicais – o que diminui significativamente a possibilidade de versões impressas. Contudo, verificou-se uma escritura “Recife” com sua própria assinatura no frontispício da parte cavada para primeiro violino (Figura 4).

⁸ Segundo Barbosa (2003) havia bastante liberdade na formação do acompanhamento deste gênero de música. Nos entremezes apresentados em teatros, o acompanhamento podia ser efetuado por uma pequena orquestra constituída “por dois violinos, uma violela e baixo contínuo, realizado por violoncelo ou contrabaixo ou outro instrumento harmônico” (BARBOSA, 2003, p. 85). Araújo (1963) relata que as opções instrumentais podiam ser ainda mais inusitadas e neste caso, enriquecidas – pois essa escolha deveria obedecer à lógica das possibilidades disponíveis.

Figura 4: Assinatura do Antônio Rayol – frontispício violino



Fonte: Inventário João Mohana - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM)

Assim, fica a hipótese da produção dos manuscritos em uma temporalidade relativamente dilatada que abrange o período anterior e posterior à chegada do compositor na cidade do Recife.

Reforçando essa autoria, verificou-se que, em grande parte, a grafia que está no rascunho para canto e piano é muito semelhante à utilizada em outras obras. Nesses manuscritos, vemos cuidados que usualmente não são comuns para um rascunho. Entre eles, salienta-se o uso integral das indicações de dinâmica e articulação, o preenchimento completo das harmonias pretendidas, a escrita completa de figurações trabalhosas do ponto de vista de escrita manual (que poderiam facilmente ser indicadas por sinais de repetição) e, por fim, algumas notas à margem da partitura que podem ser tomadas como indicações para algum copista que ficaria a cargo de transformar o rascunho em uma possível versão definitiva. Nesse sentido, a leitura da partitura para canto e piano revela uma redução competente, límpida e desprovida de excessos virtuosísticos, ainda que, ocasionalmente, seja complementada pela proposta camerística⁹. Por outro lado, o que fala a favor de ser esta uma versão utilizada para uma edição impressa é fato de possuir uma quantidade muito pequena de cancelamentos e correções, diferentemente do visto na versão para harpa, que consistiria num difícil entendimento por parte de um copista. Por fim, pode se depreender que Rayol tinha neste rascunho uma versão bastante maturada para uma edição impressa de partitura para canto e piano.

⁹ Assim nos referimos pelo entendimento que as partes instrumentais das cordas e flauta apenas reforçam texturas musicais já presentes nas versões para piano ou harpa.

2 ROMANZA – CANÇÃO

De acordo com James Hepokoski, devido às variações de suas conotações formais e expressivas neste repertório, o termo *romance/romanza* precisa ser examinado com bastante cautela.

Pela variedade de seus subtipos, o romance está entre os gêneros mais difíceis de definir. Como as baladas (em que gênero de alguns romances se misturam), os romances geralmente são narrativas solo funcionando como gestos de exposição ou iniciação do enredo. Em geral, a balada e muitos subtipos de romance pertencem à categoria mais geral de racconto (canção narrativa), embora nem todos os romances sejam narrativos. (Hepokoski in CHUSID, 1997, p. 175)

Para Pacheco (2022) o termo “romance” originalmente indicava canções com caráter narrativo; porém, aos poucos foi ampliando seu sentido, chegando a ser usado para peças instrumentais simples, como é caso de *Drei Romanzen* Opus 28, escritas para piano por Robert Schumann (1810-1856).

No *Guia musical dos periódicos* podemos ver alguns destes romances instrumentais, como é o caso do *Romance sem palavras* para piano, escrito por Francisco de Sá Noronha; e o *Romance sans paroles* (Op. 20) para violoncelo e piano, por Luiz Levy (1861-1935). A indicação recorrente “sem palavras” é um sinal de que os romances instrumentais continuaram, em alguma medida, relacionados ao universo da canção, o que também explica o fato de geralmente apresentarem um forte caráter melódico. (PACHECO, 2022, p. 70)

Araújo (1963) nos conta que as canções em Portugal eram classificadas genericamente como romance, ária, cantiga ou moda. Mas, já no primeiro quartel do século XIX, o substantivo “romanza” aparece cada vez mais com frequência na literatura musical e poética, porém, de modo algum descartando os termos precedentes. Os substantivos “moda”, “cantiga” e até mesmo “cançoneta” (este para destacar uma influência diretamente italiana) continuam sendo utilizados. É precisamente nessa flexibilidade que está a dificuldade em definir o termo. Compositores de meados do século XIX – italianos especialmente – também utilizavam o termo *romanza* para peças escritas em diferentes desenhos. Determinadas vezes, as diferenças de um romance estrófico típico eram pequenas, como na *romanza* de Bellini para voz e piano, “*Torna, vezzosa Fillide*”, que se desdobra textualmente estrófico, mas musicalmente composto de passagens narrativas. Em outras ocasiões, porém, os compositores italianos usavam o termo *romanza* para caracterizar peças não estróficas (*single stanza*) inseridas como canções individuais não

aparelhadas, a exemplo de uma *cabaletta* complementar – e que também eram aparentemente destinadas a representar um sentimento particularmente direto, sem disfarce ou ‘natural’.

Embora tais considerações comprometam a compreensão da *romanza* como um gênero, nossa preocupação atual está nas suas adaptações como uma ampla gama de subtipos que se diferem no grau em que misturam uma narrativa linear a uma intimamente lírica ou seja, as características que carimbam um romance, independentemente do grau de sua narrativa ou componente estrófico, a sinceridade direta e não afetada de seu sentimento e, conseqüentemente, a natureza de seu apelo comunicativo. É neste sentido que muitos compositores, já havendo absorvido estas influências, buscam se comprometer com os sentimentos contidos nos textos poéticos: “não a sua pessoa privada e empírica, mas o seu ‘eu inteligível’, o análogo ao ‘ele lírico’ da poesia” (DAHLHAUS, 2003 p. 36).

Na questão formal, a *romanza* em muitos aspectos se ajustará às mesmas tendências encontradas nas modinhas luso-brasileiras, ou seja: vai se comportar conforme as tendências formais desenvolvidas nos séculos XVIII e XIX – formas binárias ou ternárias, com ou sem refrão; opção por frases musicais que em sua grande maioria obedecem aos preceitos desenvolvidos no assim chamado “estilo clássico”, sendo articuladas e periódicas (ROSEN, 1994). Na França, serão conhecidas como *romance*; na Inglaterra, por *ballad*; e na Itália, *arietta* ou *canzoneta*. Na Espanha, também na passagem do setecentos para o oitocentos, surgirá a *seguidilla*, uma canção já valorizando tendências locais e que será o ancestral do bolero (JEFFERY, 2002, p. 5). Na Alemanha, serão conhecidas como *lied*, que deviam ser “simples e expressivas” e, segundo os padrões dessa época, “as canções eram consideradas tanto melhores quanto suas melodias fossem simples de cantar” (GROUT, 2006, p. 501). Durante esse período o substantivo *romanza* vai se afirmando – apesar de não substituir as demais classificações como moda, cantiga e ária – e se mantém bastante preso a formas genéricas variadas, configurando-se como canção autônoma.

Evidentemente, a difusão das *romanzas* foi acentuada no período Romântico, ao qual se exigiam modos mais afeitos à nova sociabilidade nascente, seja nos salões de concerto ou nos espetáculos de ópera, cada vez mais populares. Portanto, as canções de amor do século XIX estão inserida dentro desse contexto: o desenvolvimento de uma sociabilidade secular, por via dos modelos comunicacionais musicais tais como o teatro, a dança, a canção de salão e peças

instrumentais para entretenimento nos saraus, como discutidos por Viera de Carvalho (1993) e Ortiz (2004), coordenado tanto por intelectuais como pela burguesia em ascensão¹⁰.

[...] a canção, apesar de ser um dos gêneros musicais mais antigos e mais perenes, tem recebido sempre uma atenção menor dentro da musicologia histórica tradicional. O gênero é quase sempre preterido frente àqueles de estrutura alargada, como a ópera e a sinfonia, por exemplo. Apesar disso, no caso do Brasil, podemos afirmar que, desde finais do século XIX, a canção tem merecido o interesse crescente de pesquisadores das manifestações musicais populares e folclóricas, dos estudos literários e, mais recentemente, das práticas interpretativas – cada um deles com resultados específicos que, colocados em perspectiva com os da musicologia histórica tradicional, vão dando um panorama cada vez mais rico do cancionário brasileiro (PACHECO, 2022, p. 17).

Neste ínterim, grandes centros culturais no Brasil já haviam demonstrado um potencial de absorção de influências e sínteses de gêneros europeus e tradições já sedimentadas na colônia, que resistem ao império e conduzem ainda alguns anos, à Primeira República. Neste aspecto, além da música operística e da religiosa, podemos elencar uma grande quantidade de gêneros que faziam parte do mundo musical da segunda metade do século XIX: modinhas, lundus, valsas, polcas, mazurcas e *habaneras* são alguns exemplos de gêneros que faziam parte do universo musical das várias camadas sociais urbanas da época (DUPRAT, 1999).

Dentro dessa perspectiva, a bibliografia consultada nos demonstra que o termo *romanza* somente surgirá como denominação genérica por excelência a partir do último quartel do século XVIII, primeiro para caracterizar uma passagem dramática e posteriormente como canção de nome homônimo, o qual não é possível fazer uma relação direta da terminologia a um gênero específico. Sob tais reflexos, no final do século XIX, mais precisamente nos últimos 25 anos¹¹, a *romanza* já estava incorporada à cultura ludovicense, haja vista a grande profusão de músicos que se dedicaram aos gêneros musicais diretamente relacionados. Sua difusão seja nos *entremezes* do teatro, nos salões de concerto ou nos ambientes familiares dar-se-ia direta ou indiretamente. Deste modo, o termo “*romanza*” na obra do Rayol confere, portanto, muito mais uma importância

¹⁰ E a conseqüente adoção de uma prática musical doméstica ou de salão menos formal que a ópera ou a música religiosa. Segundo CASTAGNA (2003, p. 6), “a música doméstica urbana (...) privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual”.

¹¹ Como atestado em programas de concerto “*Alla stella confidente*” de V. Robaudi e “*Non è ver*” (Jornal “O Paiz”, 23 de março de 1885), “*Eterno amore*” e uma “*Romanza*” do compositor italiano Pietro Mascagni (Diário do Maranhão, 6 de agosto de 1892) “*Il sogno*” – *romanza* de Antonio Rayol (Diário do Maranhão, 12 de janeiro de 1894) “*Amor ti chiedo – Romanza per tenore*” de Giorgio Tommaso Cimino – Cópia do Antonio Rayol, 28 de novembro de 1899, disponível em <<http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show>>.

simbólica e conceitual à obra, representando essencialmente uma reinterpretação onírica do seu lirismo.

3 ESTRUTURAÇÃO E SIMETRIA: NOTAS INTERPRETATIVAS SOBRE A OBRA

Ao analisarmos o conjunto de manuscritos, observamos primeiramente diferenças pontuais no conteúdo textual e poético das versões para harpa e piano. Dentro desse contexto, entender o desdobramento da obra em questão, não somente em seu aspecto musical e cronológico, mas também na questão poética, evidencia situações de transformação de material musical muito comuns ao estilo do compositor quando das possibilidades de adaptação a um determinado meio. Interessante ressaltar que pairam dúvidas sobre a elaboração da poesia – visto que há, inclusive, menções que atribuem até a autoria das letras ao próprio Antônio Rayol. Uma discussão aproximando poesia e música não poderia ser omitida neste trabalho, dado que a peça estudada está enquadrada na categoria das obras musicais efetuadas para serem cantadas sobre texto poético. Outro fato importante a ser destacado é que o conteúdo poético lida desde os tempos mais remotos com problemas absolutamente caros à música. A questão métrica e rítmica, a sonoridade e a melodia das frases são apenas alguns pontos em que poesia e canto se tocam, sobretudo por entendermos que a opção pela forma poética (quantidade de versos e sílabas da estrofe) não está desligada de um comprometimento estilístico ou estético. Como exemplo, a seguir, as letras das versões para voz e harpa e voz e piano:

Versão para voz e harpa

*Vel posso dir com'eo ti trovo bella
Che tu me sembra un odoroso fior
Gentil speranza io sento nel mio cor
E spero sempre un venir d'amor*

*Ma io non so si tu me noglie bene
Se il tuo cuore si senti palpitare
Ma... l'amor mio tremando ti comanta
Calmati cor: io non vi posso amar*

*E dio veggo , che tu non miami
Dimi: io non ti posso amar?
Calmati cor que non ti posso
Non ti posso ancora amar*

Versão para voz e piano

*Vel posso dir si bela io vi trovava
Che acceso n'ebbi ni contamente il cor*

Tradução nossa

Eu posso te dizer como eu te acho linda
Que você me parece uma flor perfumada
Querida esperança que sinto em meu coração
E eu sempre espero por um amor vindo

Mas eu não sei se você me machucou bem
Se seu coração estiver batendo forte
Mas ... meu amor trêmulo comanda você
Calma meu coração: eu não posso te amar

E Deus, eu vejo, você não é meu
Diga-me: Eu não posso te amar?
Calma coração que eu não posso
Eu não posso te amar ainda

Tradução nossa

Eu posso dizer tão linda que te encontrei
Que iluminou meu coração continuamente

*Gentil speranza i sogni mi cullava
 In te ve deva un avenir d'a-mor*

*Non vidiró che sia te o fior ingrata
 L'amor in me palpitava ah...
 Ma l'alma mia tremando interrogara
 calma t'il cor che non vi posso amar*

*Calma t'il cor calma t'il cor
 Che non vi posso amar
 Calma-ti il cor che non vi posso ancora amar*

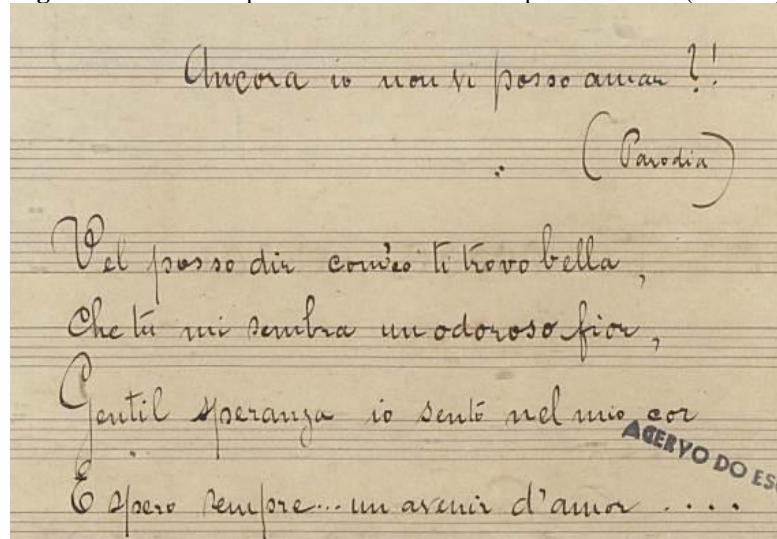
Bondosa esperança que os sonhos me abalaram
 Em você deve haver um amor futuro

Não vou ver que é você ou flor ingrata
 O amor em mim pulsava ah...
 Mas minha alma, trêmula, perguntas
 acalme seu coração que eu não posso te amar

Acalme seu coração acalme seu coração
 Que eu não posso te amar
 Acalme o coração que eu não posso te amar
 ainda

A versão para harpa busca o alinhamento da poesia disposta em versos simetricamente metrificados, trazendo na íntegra a singeleza dos versos atribuídos a F. Radamés, aliados a um discurso direto, com poucas metáforas, num ritmo fluente, como tão bem assinala Faustino (2003) – o que sugere uma melodia simples e fluente que lhe faça justiça. Destaquemos que antes do início do poema, consta a indicação “Parodia” (Figura 5), o que ocorrerá no manuscrito para canto e harpa – e onde é utilizado, sugerindo que este poema pode ter sido adaptado tendo em mente uma forma ou gênero musical. Contudo, a versão para piano apresenta outro texto, onde toda estruturação estrófica e silábica da poesia (no uso do ritmo simples, na transformação das metáforas, na assimetria das estrofes, por exemplo) foram reconfigurados nas partes cantadas. Além da procura de equilíbrio formal, a opção pela simplicidade efetuada nos ritmos fluentes e a minimização do uso de metáforas, podem ser características adaptadas do poema. Apesar da distinção nas letras, as duas versões não diferem bastante: estão em compasso 4/4 e tonalidade Fá maior; tem melodia bastante simples e completamente silábica, não apresentando grandes dificuldades técnico-musicais; além de não possuírem grande profusão de ornamentos aliando características da música popular luso-brasileira de época, com frases muitas vezes simétricas, porém articuladas e acompanhamento leve, disposto em arpejos ou acordes rebatidos.

Figura 5. Excerto do poema “Ancora Io non vi posso amar?!” (Parodia)



Fonte: Inventário João Mohana - Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM)

Pode-se configurar sua estruturação como uma peça que possui duas seções (A-B), sendo a última uma ponte que modula da tonalidade fá maior para ré menor seguido de uma *codetta*. A primeira seção foi construída com quatro frases periódicas, porém variadas: a primeira contendo a introdução – oito compassos, com a inclusão de anacruse (c. 1-9), e a segunda, com oito (c. 9-16), sendo uma variação melódica da primeira, cantada sobre o mesmo desenvolvimento harmônico, estendendo a frase em seu interior e recuperando em seguida o fluxo para efetuar a cadência no compasso dezesseis, efetuando, assim, uma genuína expansão melódica, onde duas frases aparentemente assimétricas são, na verdade, construídas com base num interessante equilíbrio e similitude. Importa frisar que todas as frases dessa peça se comportam como frases articuladas dentro de uma estrutura rítmica de acompanhamento alternado, onde os ritmos distintos e contrastantes não se superpõem, porém fluem se intercambiam com facilidade e coerência, já que busca na repetição a lógica de uma pequena forma que deve ser facilmente escutada e reconhecida, tal como vemos nos exemplos retirados da edição digital feita por Cerqueira (RAYOL, 2016) – Exemplo musical 1:

Exemplo musical 1. Simetria entre as frases periódicas da Introdução e Parte A.

INTRODUÇÃO – FRASE 1 **FRASE 2**

PARTE A – FRASE 1 **FRASE 2**

HARMONIA

8
 Vel pos-so dir si bella i-o vi-tro - va - va che a-cce-so

Fonte: Rayol (2016).

A segunda seção (Exemplo musical 2), com doze compassos, é formada por três frases de quatro compassos cada, sendo que as duas primeiras se comportam como uma espécie de desenvolvimento: a primeira efetuando cadência suspensiva em lá (c. 25), dominante de ré menor, portanto, tônica relativa; e a segunda (c. 28) retornando ao Fá maior. Além disso, o fato de estarem construídas com motivos semelhantes conferem-lhes certa periodicidade. É perceptível, na passagem dos compassos 28 e 29, um efeito temporal suspensivo, ao mesmo tempo que o acompanhamento no compasso 29 cria, por sua vez, uma expectativa no ouvinte, à qual se dá resposta em três momentos, marcados por um jogo de estímulo e de resposta entre o cantor e o piano. Esse efeito é reforçado de um lado pela modificação do acompanhamento, e de outro pelo desenvolvimento motivico. A terceira frase desta seção funciona como uma espécie de extensão reiterativa da tonalidade de fá maior, à guisa da *codetta* (cc. 30-36), de onde figuram fermatas com características bem peculiares pontuando sequências melódicas que terminam de

maneira suspensiva, enquanto o piano conduz, por preparação em saltos, novamente à exposição do registro tímbrico inicial do tema, como nos momentos anteriores à intervenção do cantor.

Exemplo musical 2. Segunda seção – Parte B (c. 24-30).

25 Nonvi-di - rio chesi-a te o fierin - gra - ta l'a-morin me Pal_ pi -

28 ta - va Ah! Ma l'al-ma mi - a tre-man-do in - ter-ro -

rall. *a tempo* *ten.*

rall. *a tempo*

Fonte: Rayol (2016).

A utilização de versos assimétricos da segunda estrofe poética, justamente no desenvolvimento da segunda parte ajuda na manutenção do efeito sensorial de frases curtas, pesada sobre o uso de fermata, circunstância que auxilia a quebra do ritmo das quadras poéticas sob a recitação mais alongada dos versos decassílabos. Como exemplo, o efeito da fermata no compasso 29, aliado ao teor hesitante, deixa antever o peso da saudade causada por um distanciamento, como um suspirar que é trabalhado num salto de sexta ascendente – e no cerne desse gesto, uma figura de semínima – buscando nisto um retorno ao tema inicial. Na sequência (c. 30), ao articular uma espécie de ponte, um elemento de ligação, Rayol introduz também certa discontinuidade em relação ao caráter linear desta canção, ao mesmo tempo que induz o ouvinte a reter, em sua memória, a ideia original da obra, apresentada na Abertura.

Sobre a relação da parte vocal ao acompanhamento instrumental (Exemplo musical 3), constatou-se que um contraste entre os dois planos não se dá de maneira direta ou abrupta. Há,

vários momentos com passagens que constituem uma preparação sutil por meio de linhas de contracanto: uma por arpejos e em sentido ascendente, tal como a realizada nos compassos 25, 26 e 27; outra feita como cauda descendente no segundo e terceiro tempos dos compassos 34, 35 e 36 em grau conjunto, mas iniciando em saltos de quinta ascendente e oitavas de modo a reforçar os inícios de frase anacrústicos do canto – o que facilita retorno ao registro cantado.

Exemplo 3. Relação entre parte vocal e acompanhamento (c. 34-35).

The musical score consists of two systems. The first system shows measure 34 with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note for 'cor' followed by 'cal - ma r'il cor che non vi pos - so a -'. The piano accompaniment features a descending line in the right hand and a steady bass line. The second system shows measure 35, where the vocal line continues with 'che non vi pos - so a -' and the piano accompaniment continues with similar patterns. Dynamics 'pp' are indicated in both parts.

Fonte: Rayol (2016).

A passagem citada no Exemplo musical 3 se destaca principalmente por reforçar no ouvinte a sensação de conduzi-lo a estratos que pertencem a um parâmetro de espaço e tempo distinto: enquanto somos levados pelo plano instrumental a um andamento temporal firme e vigoroso, percebemos na passagem vocal uma curta suspensão que conduz o contracanto de modo que o instrumento harmônico parece romper com a unidade direcional dos compassos anteriores, não se limitando apenas a fornecer um suporte, mas atuando como um ‘ser cantante’, num diálogo entre vozes.

A repetição motívica nas sequencias melódicas é outro recurso que merece destaque na restauração e reapresentação temática da canção. Os estratos (Exemplo musical 4), para além de impulsionarem as frases, também determinam, de uma maneira geral, a predominância da narrativa poética, conceitual, e a reexposição do tema musical da peça. Estes elementos formam, ao longo da obra, um tema poético-musical recorrente que – embora não de forma regular – ressurgue transfigurado em altura, ora servindo como elemento de ligação entre as partes cantadas da obra, ora com a função de reter o tema da obra na memória do espectador/ouvinte.

Exemplo musical 4. Motivo – variações.



Fonte: Rayol (2016).

As variações motílicas assumem funções responsáveis por aspectos de ordem estética como variedade textural, tímbrica e articulações que influem diretamente na expressividade. O motivo ajuda promover a evolução do movimento, imprimindo suas características na formação estrutural nos diferentes níveis do espaço sonoro.

No que tange aos aspectos estritamente relacionados ao trato vocal, o fato de privilegiar tessituras de registro médio e timbres escuros afere uma perspectiva de versatilidade contida nas vozes de barítono e *mezzo* soprano – modelo vigente durante o século XIX segundo Pacheco (2006; 2008), tendo sido utilizadas enquanto opção interpretativa também durante todo o século XX, como detectado no registro fonográfico realizado pela contralto maranhense Olga Mohana¹². Além de portamentos e do uso mais intenso do vibrato incorporado à emissão vocal, os saltos do agudo para o grave, as articulações silábicas e notas de passagens acusam sua ligação com as árias de ópera belcantistas. Apesar de sua menor dimensão e tessitura mais comportada, as notas de passagem e um alargamento de compasso bastante peculiar presente no desfecho da peça (Exemplo musical 5), apontam a mesma influência¹³.

¹² Acompanhada pela pianista cearense Mércia Pinto em 1981, o álbum “Música Maranhense Erudita” inclui obras compostas nos séculos XIX e XX por autores como Ignácio Cunha, Alexandre Rayol e Elpídio Pereira, para além do Antônio Rayol.

¹³ Um fator que não pode ser desconsiderado: a formação da escola musical luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX está absolutamente ligada à tradição italiana: Nery e Castro (1999) apontam a fundação do Real Seminário de Música da Patriarcal Portuguesa e sua ligação inicial com o barroco romano e com Domenico Scarlatti, bem como Cymbron (2012) ao discorrer sobre a influência do italianismo na ópera e música doméstica em Portugal.

Exemplo musical 5. Alargamento de compasso – *codetta* (compasso 36).

36

mar Calma ti il cor che non vi pos so anco - ra a -

pp

Fonte: Rayol (2016).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as reflexões precedentes, entendemos que predomina na canção *Io non vi posso amar* aspirações estéticas da música europeia, em modelos amplamente difundidos no Brasil nos séculos XVIII e XIX. O material musical deixa bastante evidente o modo como Rayol assimilou elementos muito comuns da produção musical de sua época, através de citações explícitas em seu modo de compor e como absorveu as características estilísticas e formais do que viria a ser conhecido como estilo italiano, tanto poeticamente quanto musicalmente. Contudo não podemos descartar as influências provenientes de outros centros musicais, a começar pelo caráter estrutural das versões que demonstram uma grande capacidade do compositor em arranjar uma mesma peça adaptando-a a condições específicas de performance. A esse respeito importa lembrar que o estilo “enxuto” e “camerístico” das suas orquestrações constitui uma das suas características marcantes, estando já presente, de forma embrionária, nos arranjos que fez anteriores aos seus estudos na Itália, realçando-se a profusão de obras identificadas no APEM e nos trabalhos de Mohana (1974), Dantas Filho (2014), Cerqueira (2019) e Ávila (2022).

Como já dito por Pacheco (2022), no caso da música especificamente, o Século XIX assistiu a um intercâmbio que contava com maior distribuição de periódicos, mas podia também se dar de forma mais pessoal, por meio da vinda de músicos de outras regiões, ou pelo envio de brasileiros para se aperfeiçoarem em conservatórios de países como Itália, França e Portugal. Não podemos desconsiderar que nesta esteira, todo um aparato de entretenimento paulatinamente construído em São Luís – em destaque, o Teatro Arthur Azevedo - serviram de escola para um

arquétipo de conduta vinculada ao modelo que foi implantado e refletido na obra de Antônio Rayol influenciando nos seus conhecimentos, anteriores à sua viagem para o continente europeu - conhecimento que se revelou útil para o desenvolvimento da sua linguagem musical. Não obstante, acreditamos que uma tendência italianizante se acentuou, após o retorno do Rayol, sobretudo nas recitas apresentadas em casas de espetáculos, considerando, inclusive, que num teatro, mesmo de pequenas dimensões, a voz deveria ser ampliada e projetada de maneira adequada, ou seja, com a técnica da época, ao que predominava, no Brasil, “a escola italiana de canto” (PACHECO, 2008, p. 294).

No sentido fundamental do termo, interpretar é dar vida a redes de significações múltiplas (WINTER; SILVEIRA, 2006). Dentre as variadas possibilidades analíticas no processo de leitura da obra em questão, ao observarmos aspectos integradores na tentativa de racionalizar nossas análises constatamos que sempre haverá mais questões norteadoras num processo interpretativo: seja na ideia que fazemos de um período histórico, de um compositor, de uma estruturação musical e do texto poético de uma canção, seja na compreensão do contexto de criação da obra ou nas histórias de sua recepção.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ÁVILA, Guilherme Augusto de. *O elo perdido do tesouro de João Mohana: proveniência documental na música*. São Luís: EDUFMA, 2022.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Muzica escolhida da Viola de Lerenó (1799)*. Portugal: Estar, 2003.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. *O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

CHUSID, Martin (org.). *Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*. University of Chicago Press, 1997.

CYMBRON, Luísa. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. 1ed. Lisboa, Colibri: C. Estudos de Soc. e Estética Musical, 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.

Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS), São Luís, v. 8, n. 2, p. 53-72, jul./dez. 2022
ISSN eletrônico: 2447-6498

DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial*. 1ed. Teresina: EDUFPI, 2014.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 3, 31 ago. 1894a.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 3, 14 ago. 1894b.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, p. 3, 7 set. 1894c.

DUPRAT, Régis. Uma cultura (musical) transplantada. In: *Rio de Janeiro 1842-1920: Uma trilha musical*. São Paulo: IMS, 1999. 1 CD.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GROUT, D. J. *A history of Western music*. 7ed. New York: W.W. Norton & Company, 2006.

JEFFERY, Brian. *The complete Italian ariettes, Italian duets, and the three canons*. London: Tecla Editions, 2002.

MOHANA, J. *A Grande Música do Maranhão*. 1ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1974.

NERY, Rui V. e CASTRO, Paulo F. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PACHECO, Alberto J. V. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de d. João VI*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.

PACHECO, Alberto J. V. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

PACHECO, Alberto José Vieira. *O cancionero dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional – 1842-1922: volume 1 / estudo e edição crítica Alberto José Vieira Pacheco*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

RAYOL, A. *Io non vi posso amar*. Canto e Piano. São Luís: Edição de Daniel Lemos Cerqueira, 2016. 1 partitura.

ROSEN, C. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-71, 2006.

VIEIRA DE CARVAHO, Mário. *Pensar é morrer: ou o teatro de São Carlos na mudança do sistema sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Casa da Moeda, 1993.