

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MARIANA BICALHO CAMELO

**COMPOSIÇÃO MUSICAL FEMININA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950:
DUAS CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA**

Ouro Preto, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**COMPOSIÇÃO MUSICAL FEMININA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950:
DUAS CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA**

Mariana Bicalho Camelo

Monografia submetida como Trabalho de Conclusão de Curso ao Departamento de Música (DEMUS) da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Música.
Orientadora: Prof.^a Dra. Virgínia Albuquerque de Castro Buarque
Co-orientadora: Prof.^a Dra. Patrícia Chaves Pereira

Ouro Preto, 2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C181c Camelo, Mariana Bicalho.
Composição musical feminina no Brasil na década de 1950
[manuscrito]: Duas canções de Babi de Oliveira. / Mariana Bicalho
Camelo. - 2023.
31 f.: il..

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia Albuquerque de Castro Buarque.
Coorientadora: Profa. Dra. Patrícia Cardoso Chaves.
Monografia (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Música .

1. Compositoras. 2. Babi de Oliveira. 3. Canção de Câmara Brasileira.
I. Buarque, Virgínia Albuquerque de Castro. II. Chaves, Patrícia Cardoso.
III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 78.02

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Mariana Bicalho Camelo

Composição musical feminina no Brasil na década de 1950:

Duas canções de Babi de Oliveira

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em 14 de março de 2023.

Membros da banca

Profa. Dra. Virgínia A. Castro Buarque - Orientadora (UFOP)
Profa. Dra. Patricia Cardoso Chaves Pereira - Co-orientadora (UFOP)
Prof. Me. Isaías Gabriel Franco (UFOP)

Profa. Dra. Virgínia A. Castro Buarque, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 18/03/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Virginia Albuquerque de Castro Buarque, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/03/2023, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0493097** e o código CRC **01E5FD07**.

COMPOSIÇÃO MUSICAL FEMININA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950: DUAS CANÇÕES DE BABI DE OLIVEIRA

Resumo: Babi de Oliveira (1908-1993) foi uma pianista baiana, compositora de mais de 300 obras para canto e piano. Ela manteve parceria com cerca de 47 poetas, sendo Mário Faccini o mais recorrente. Suas canções versam sobre temas muito variados, mas mantêm as vivências culturais brasileiras como principal fonte de inspiração: costumes, religiosidades, ofícios, relações sociais etc. são ressignificadas por intermédio do teor melódico e discursivo de suas peças. Contudo, a criação musical de Babi ampliou-se com seu trânsito por outras culturas, a exemplo da portuguesa, país por ela visitado na década de 1950. Este artigo possui como objetivo contextualizar a composição das canções *Recomendação* e *Singela Canção de Maria*, ambas por ela compostas na década de 1950, em termos históricos e musicológicos. Dessa maneira, essas duas peças musicais serão cotejadas com a desafiante conjuntura à atuação feminina no campo musical no Brasil no período, bem como a singularidade da prática composicional de Babi mediante suas interlocuções com o meio artístico português, o que fortaleceu sua apropriação no Brasil.

Palavras-chave: Compositoras. Babi de Oliveira. Canção de Câmara Brasileira.

Abstract: Babi de Oliveira (1908-1993) was a Brazilian pianist from Bahia, composer of more than 300 songs for voice and piano. She maintained a partnership with an average of 47 poets, Mário Faccini was the most recurrent one. Her songs dealt with varied themes, in which Brazilian cultural experiences were the main source of inspiration: customs, religiosities, crafts, social relations, etc. are resignified through the melodic and discursive content of her pieces. However, Babi's musical creation expanded with her transit through other cultures, such as Portugal, a country she visited in the 1950s. This article aims to contextualize the composition of the songs *Recomendação* and *Singela Canção de Maria*, both Babi's compositions from the 1950s, in historical and musicological terms. In this way, these two pieces of music will be compared with the challenging context of female performances in the musical field in Brazil at the time, as well as the uniqueness of Babi's compositional practice through her dialogues with the Portuguese artistically, which strengthened its appropriation in Brazil.

Key words: Women Composers. Babi de Oliveira. Brazilian Chamber Song.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	06
2. A COMPOSITORA.....	08
3. INTERPRETAÇÃO DA CONJUNTURA HISTÓRICO-MUSICAL DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO INICIAL DAS COMPOSIÇÕES	13
4. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA DAS COMPOSIÇÕES.....	17
4.1 RECOMENDAÇÃO.....	17
4.2 <i>SINGELA CANÇÃO DE MARIA</i>.....	21
5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	26
6.0. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	28

1. INTRODUÇÃO

Ao longo de sua vida, Babi de Oliveira compôs mais de 300 obras para canto e piano, atuando em paralelo, em parceria com cerca de 47 poetas, sendo Mário Faccini o mais recorrente. Contudo, o trabalho de Babi de Oliveira teve circulação limitada a determinados espaços especializados de produção musical e, até o presente momento, ele não é amplamente divulgado.

Dos anos sessenta aos oitenta, uma das melhores maneiras de avaliar o prestígio de um compositor de canções eram os concursos internacionais de canto, organizados pela senhora Helena de Oliveira,¹ que traziam do exterior bons cantores dos mais variados países do mundo. Eles eram obrigados a interpretar no certame pelo menos uma canção brasileira. Tive o prazer de presidir um desses concursos, em 1965, e insisti com a organizadora para dar prêmios especiais aos cantores estrangeiros que melhor interpretassem as canções brasileiras e ao melhor cantor brasileiro da competição. Revendo alguns catálogos desses concursos, surpreendi-me ao verificar que, depois das canções de Heitor Villa-Lobos, as peças mais frequentemente interpretadas nesses concursos eram as da compositora Babi de Oliveira. Mais do que as canções de Mignone, Lorenzo Fernandez ou Guarnieri. Infelizmente, Babi está hoje muito esquecida, pois no Brasil só os próprios compositores promovem as suas obras. Depois de mortos, a procura por elas diminui sensivelmente, sobretudo devido à falta de editores de música. (MARIZ, 2008, p. 12)

Pesquisar sobre Babi de Oliveira mostra-se, portanto, muito relevante em um país onde a memória das produções musicais e seus agentes muitas vezes encontra-se ainda – e paradoxalmente – silenciada.

Um país caracterizado pela diversidade cultural como o nosso, imenso, mercado pelas diferenças regionais, onde cada parte tem uma cultura específica, com seu folclore, seu linguajar, sua arte, seu artesanato, seus costumes, suas crenças, sua educação e, mais especificamente, sua música, a preocupação com a preservação de nossa memória torna-se presente, para que referências não sejam apagadas, dando-nos conta de que a história da música no Brasil está deixando de ser escrita, e, conseqüentemente, aspectos importantes de nossa cultura estão sendo negligenciados. (ALVIM, 2012, p. 12)

A principal referência de estudos acadêmicos sobre a trajetória e a produção musical de Babi de Oliveira encontra-se na dissertação de mestrado de Vania Maria dos Guimarães Alvim, intitulada “Babi de Oliveira: recortes da vida, da obra e catalogação

¹ Não foi encontrada informação sobre a trajetória biográfica deste poeta.

de suas composições para canto e piano”. Nele, a autora organiza o acervo encontrado dessa compositora, procedendo igualmente à abordagem de partituras, coautores e intérpretes de suas canções. Alvim reuniu em seu estudo entrevistas realizadas com as filhas de Babi de Oliveira, artigos de periódicos, transcrição dos comentários da compositora e outros musicistas, levantamento de gravações em DVD, além de outros registros.

Com base nessa e em outras pesquisas, é possível perceber que Babi produziu um repertório simultaneamente eclético e associado a temas melódicos tidos como populares e/ou folclóricos brasileiros (como músicas de ninar, valsas, batuques, maracatus, serestas etc.). Contudo, na década de 1950, Babi teve a oportunidade de viajar a Portugal e apresentar nesse país suas composições. Essa foi uma experiência marcante em sua subjetividade e sua trajetória como artista, em uma década em que ela também compôs duas canções afamadas, *Recomendação* e *Singela Canção de Maria*.

Esta monografia possui como objetivo contextualizar a composição dessas duas canções, em termos históricos e musicológicos. Para tanto, o trabalho encontra-se dividido em três partes: na primeira, é apresentada uma sintética biografia de Babi; a segunda contém uma recapitulação do contexto composicional dessas duas peças musicais, cotejadas com a desafiante conjuntura à atuação feminina no campo musical no Brasil no período, bem como o interesse pela música de câmara por parte do meio artístico português; por fim, a terceira comporta uma elucidação dos elementos melódicos das duas canções.

No tocante às fontes de pesquisa, recorreu-se ao material disponibilizado pela produção acadêmica citado nas referências bibliográficas deste artigo, além das partituras e outros documentos referentes aos concertos que Babi participou integrantes do Acervo Hermelindo Castelo Branco:²

[...] com mais de 6.000 partituras brasileiras para canto e piano, contendo composições desde o século XIX até obras contemporâneas – este é o legado do pianista e tenor Hermelindo Castelo Branco (1922-1996). [...] mais de 50% do acervo é composto de manuscritos, sejam eles autógrafos (escritos do próprio punho dos compositores), ou cópias manuscritas. Mas Hermelindo ia um passo além: quando a canção só existia na forma de melodia, ele escrevia uma excelente

² Partituras e outros registros da produção musical de Babi de Oliveira também podem ser encontrados no Arquivo Nacional e na Biblioteca Alberto Nepomuceno, instituições se localizam na cidade do Rio de Janeiro, local onde a pianista se estabeleceu durante a maior parte de sua vida.

parte para piano, completando o arranjo da peça na forma de canção de câmara. Pelo menos 140 manuscritos da coleção têm sua parte de piano escrita por Hermelindo. [...] Hermelindo também herdou partituras de outros acervos, como os dos músicos Tarquínio Lopes, Graziella de Salerno, Gilmar Bandeira e Babi de Oliveira – a pasta referente à compositora Babi de Oliveira é a maior do acervo, contendo centenas de manuscritos, edições raras, correspondência e programas de concerto. Hermelindo e Babi foram grandes amigos, e dividiram muitos recitais juntos (DIAS, 2017).

2. A COMPOSITORA

Babi de Oliveira foi uma compositora e pianista baiana. Nasceu em 1908, em Salvador, sendo batizada com o nome Idalba Leite de Oliveira. Nessa cidade passou sua infância, adolescência e parte de sua vida adulta; foi também aí que se casou pela primeira vez e teve sua filha Mhyrtes McMahan. A mãe de Babi, Maria Isaura Leite Oliveira, era pianista, e com isso o seu primeiro contato com a música se deu ainda criança. Babi veio a se diplomar em piano pelo Instituto de Música de Salvador em novembro de 1927. Em 1940, Babi mudou-se para o Rio de Janeiro, onde casou-se novamente e teve sua terceira filha: Maria Celeste Silveira Dutra. O motivo indicado por um de seus familiares para tal mudança foi o de expansão de seus horizontes subjetivos e profissionais, feito inquestionavelmente conquistado³.

Vale ressaltar que, naquela época, em termos jurídicos, existia somente o “desquite”, ou seja, era judicialmente permitida a separação de bens, porém não a extinção do vínculo matrimonial⁴. De acordo com a pesquisadora Carla Bassanezi, os anos de 1950, no imediato Pós II Guerra Mundial, correspondiam a um período de ascensão da classe média. Era uma conjuntura em que vários segmentos sociais no Brasil estavam esperançosos com o crescimento urbano e a industrialização, mas no qual as restrições à atuação das mulheres no mercado de trabalho continuaram intensas.

³ “Mamãe casou-se, a Mirtô nasceu. Ela cuidava mais da casa, mas não se deu bem com o marido. E por que ela veio para o Rio de Janeiro? Porque ela se desquitou, e naquela época na Bahia isso era... uma coisa horrível! E ela disse: não fico aqui não, isso daqui é muito pequeno pra mim, e ela veio para o Rio” (DUTRA *apud* ALVIM, 2012, p. 63)

⁴ O desquite foi instituído no Brasil em 1901 e ratificado pelo preceito de indissolubilidade do casamento na Constituição de 1934: “[...] A enumeração taxativa das causas de desquite foi repetida: adultério, tentativa de morte, sevícia ou injúria grave e abandono voluntário do lar conjugal (art. 317). Foi mantido o desquite por mútuo consentimento (art. 318). A legislação civil inseriu a palavra desquite para identificar aquela simples separação de corpos” (INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DE FAMÍLIA, 2022).

Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de Guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico –, também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da Guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade [...] Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (BASSANEZI, 2004, p. 509)



Fig. 1 - Babi de Oliveira.⁵

⁵ Imagem disponível em:
<https://docplayer.com.br/56217293-Babi-de-oliveira-recortes-da-vida-da-obra-e-catalogacao-de-suas-com-posicoes-para-canto-e-piano.html>. Acesso em: 29 ago. 2022.

Não obstante, apesar dos entraves à vida civil implicados em uma ruptura matrimonial e os supostos preconceitos daí advindos, Babi, já no Rio de Janeiro, iniciou sua trajetória como compositora: “Vim para o Rio em 1940 e tenho me radicado aqui desde então. Aqui fiz curso de harmonia, teoria e composição, por quem me apaixonei” (Depoimento de Babi de Oliveira, transcrito do DVD *Babi por Babi*). O primeiro lançamento composicional de Babi de Oliveira foi a canção *O jasmineiro* (1940), uma toada composta em parceria com sua irmã Orádia de Oliveira e cantada pela soprano Alma Cunha de Miranda. Paralelamente, Babi lutou por conseguir sobreviver financeiramente e manter sua família, vindo a trabalhar como secretária no Serviço Social do Comércio (SESC).⁶

Ela lutou muito, minha mãe, porque antigamente os pais eram muito ignorantes, principalmente o pai; e filha desquitada era sinônimo de farra. Então nesse ponto meu avô não deu ajuda à mamãe, minha avó ajudou. Mas ela aqui sofreu muito, porque não conhecia ninguém até que conheceu a irmã do Jorge Fernandes, Ivone, que arrumou para ela ser secretária do presidente do SESC. O SESC tinha acabado de acontecer, e Doutor Artur Braga Rodrigues Pires botou-a como secretária. (DUTRA *apud* ALVIM, 2012, p. 64)

Babi trabalhou no SESC até 1955 e, enquanto isso, compunha e lançava canções. Na década de 1940, compôs 41 canções; na década seguinte, 62; na década de 1960, 28 (ALVIM, 2012).

Outra atividade desempenhada por Babi na década de 1950 foi sua atuação na Rádio Nacional como diretora e atriz de rádio na novela *O Sombra*. O rádio foi o principal veículo de comunicação de massa do Brasil entre 1930 e o início da década de 1960. Naquela época, não existia televisão. Ele teve sua expansão mundial após a Primeira Guerra (1914-1918), e no Brasil, o apogeu foi em 1930, como principal veículo de comunicação em massa na era Vargas⁷. Outro aspecto relevante a ser

⁶ “Em 1945, as lideranças empresariais do comércio, indústria e agricultura, reuniram-se na cidade de Teresópolis (RJ) para a Primeira Conferência das Classes Produtoras – I Conclap e aprovaram a *Carta da Paz Social*, documento que presidia o serviço social custeado por empresários. Como resultado, em 13 de setembro de 1946 o Presidente Eurico Gaspar Dutra assinou o Decreto-Lei n. 9.853 que autorizou a Confederação Nacional do Comércio (CNC) a criar o Serviço Social do Comércio – Sesc, sendo a primeira unidade localizada no bairro do Engenho de Dentro, RJ.” História do SESC. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120822112153/http://www.sesc.com.br/main.asp?ViewID=%7B8168325E-BE8D-4973-9280-57E680D0CB36%7D&u=u>. Acesso em 27 de fev de 2023.

⁷ “Nesse período, iniciou-se a chamada “Era de Ouro do Rádio”, quando ele se popularizou e tornou-se um meio de entretenimento. Antes disso, o rádio não era explorado para publicidade ou informação como hoje. Na época, o presidente estabeleceu concessões às empresas particulares para o uso do rádio e, em troca, utilizava o meio como propaganda para divulgar seus feitos e enviar mensagens políticas aos ouvintes no programa obrigatório ‘A hora do Brasil’, que mais tarde tornou-se ‘A voz do Brasil’.” A Era

mencionado acerca da trajetória musical de Babi seria o seu afinco pelo folclore, o que a levaria a se tornar professora dessa disciplina na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1970, naquela época chamada de Universidade do Brasil. O interesse da intelectualidade brasileira pelo folclore, apesar de existente de forma pontual desde o final do século XIX, emergiu com força com o modernismo de Mário de Andrade nos anos 1920 e vieram a rearticular as tendências folcloristas dos anos 50 com paradigma nacional-popular em 1960. Durante a ditadura (1950), o folclore se tornou um movimento relevante para o pensamento acerca da identidade nacional. Os estudiosos procuravam a nacionalidade brasileira que supostamente estava contida no patrimônio cultural da nação. Com isso, Babi foi uma “contemporânea” no movimento de sua época. O musicólogo Vasco Mariz descreve a compositora de forma que:

BABI DE OLIVEIRA era uma mulher bonita e culta, estudiosa do nosso folclore e possuía uma biblioteca especializada no assunto. Esse fato levou-a a seguir a linha estética nacionalista de Waldemar Henrique⁸ e Oswaldo de Souza,⁹ seus contemporâneos, o que lhe valeria inúmeros sucessos, não só no Brasil como também no exterior. [...] De um modo geral, as suas canções têm quase sempre base folclórica, foram escritas com comedimento e dentro do espírito do gênero, sem tentativas de mau gosto para obter efeitos espetaculares em concerto. Fez numerosas harmonizações, mas raramente utilizou temas diretamente do nosso populário, preferindo criar motivos próprios no estilo que desejava produzir. (MARIZ, 2008, p. 13)

Simultaneamente, Babi de Oliveira empreendeu outras viagens internacionais para divulgar suas composições:

[...] a pianista e compositora baiana Babi de Oliveira (Idalba Leite de Oliveira) [é] outra compositora não citada, usualmente, pela literatura. Segundo Baroncelli (1987),¹⁰ Babi viajou pela Europa e Estados Unidos, divulgando, como compositora e intérprete, a música

de Ouro do Rádio. Disponível em: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/587>. Acesso em: 9 fev. 2023.

⁸ Waldemar Henrique (1905–1995) foi pianista, maestro e compositor do repertório lírico brasileiro, como Uirapuru e Foi boto, sinhá. Compôs cerca de 200 canções inspiradas no folclore amazônico, em lendas indígenas e nos ritmos nordestinos e afro-brasileiros. WALDEMAR HENRIQUE. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/waldemar-henrique>. Acesso em 09 de fevereiro de 2022.

⁹ Oswaldo de Souza (Natal, 1904-1995), foi um compositor brasileiro cuja pesquisa sobre música folclórica ampliou e enriqueceu muito o conhecimento sobre o folclore brasileiro. Compôs 34 canções (com texto próprio em 23 delas) e mais de 80 arranjos de melodias folclóricas. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/3933/11472>. Acesso em: 9 fev. 2023.

¹⁰ As autoras referem-se ao livro BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

brasileira. Sua projeção internacional abrange, ainda segundo Baroncelli, recitais exclusivos de suas obras em Milão e Veneza. [...] A obra de Babi é extensa, incluindo diversos gêneros musicais, como a *Valsa romântica*, para violino e piano, o *Chorinho elegante* para piano e a *Toada da solidão*, com texto de Mirthes Oliveira McMahan (Baroncelli, 1987). A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a Discoteca Oneida Alvarenga, em São Paulo, abrigam boa parte de sua obra. (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 18-19)



Fig. 2 – Premiação a Babi de Oliveira pelo desempenho de atividades culturais – 1970.

No começo dos anos 1980, concursos de canto foram promovidos pelo Conservatório Brasileiro, no Rio de Janeiro, sob a designação “Concurso Nacional de Canto Babi de Oliveira”. A compositora recebeu título de Honra ao Mérito pelo Conservatório Brasileiro de Música em 29 de outubro de 1983. Suas composições foram tocadas por famosos intérpretes, a exemplo de Nat King Cole¹¹ (*Caboclo Do Rio*), vinil “A Meus Amigos” (1959), e Hermelindo Castelo Branco¹² (*Sereia do Mar e Janáina*).

¹¹Nat King Cole (1919-1964) foi um pianista e cantor de jazz americano. Em 1965, Nat foi o primeiro apresentador de televisão negro com o talkshow “*The Nat King Cole Show*”. Disponível em: <https://www.biography.com/musicians/nat-king-cole>. Acesso em 10 de fevereiro de 2023.

¹² Hermelindo de Gusmão Castelo Branco Filho foi um político brasileiro. Radicado no Rio de Janeiro, na época Distrito Federal, exerceu cargos na magistratura carioca. Foi eleito representando o estado do Acre em 1945. Disponível em:

Em 1993, Babi de Oliveira veio a falecer vítima de câncer. Querida pela família, pelos amigos e pelas parcerias artísticas que fez ao longo dos anos, além de um repertório rico de composições, Babi deixou um legado para a música brasileira.



Fig. 2 - Fotografia de Babi de Oliveira¹³

3. INTERPRETAÇÃO DA CONJUNTURA HISTÓRICO-MUSICAL DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO INICIAL DAS COMPOSIÇÕES

Em julho de 1950, algumas composições de Babi de Oliveira foram apresentadas em Portugal: o evento intitulado “Recital de Canções de Babi de Oliveira” teve Babi ao piano e contou com a interpretação da cantora Idalina Fragata Leite Pinto (ALVIM, 2012, p. 31). Em julho do ano seguinte, Babi retornou a Portugal para um

<https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/castelo-branco-filho-hermelindo-de-gu-smao>. Acesso em 10 de fevereiro de 2023.

¹³ Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1045>. Acesso em 05 de outubro de 2022.

novo recital, denominado “Audições de composição de Babi de Oliveira”, tendo como cantora Maria Sylvia Pinto.¹⁴ Na mesma ocasião, apresentou-se na Rádio Portuguesa (ALVIM, 2012, p. 32). Tais viagens repercutiram fortemente em Babi de Oliveira:

Mamãe, com diz a minha irmã, gostava muito de viajar. Mas o lugar que ela mais gostava de ir era Portugal. Em Portugal mamãe fez bons amigos, como... o poeta e jornalista Azinhal Abelho e o... jornalista, esqueci o nome, aquele que trazia malte pra gente, eu odiava, ha, ha. E ela tocou muito em Portugal. A primeira viagem que ela foi, ela foi com Maria Silva Pinto e... ou Maria Silvia estava em Portugal, uma coisa assim. Ela deu um recital no círculo Eça de Queiroz. E foi muito bom. Ela voltou encantada com o povo português. Foi convidada pra rádio, pra dar entrevista na rádio, tocar na rádio de Portugal (tem nos jornais). Ela tocou muito em Portugal. Ela voltou muito encantada. Ela voltou tão encantada que ela falou com o coautor dela, que ela adorava também, Mário Faccini, nas Marias de Portugal, disse que queria fazer uma música para as Marias. Ele fez os versos e ela fez a música. É uma música que no meio de quem canta música de câmara, conhecidíssima. *Recomendação* e *Singela Canção de Maria* são as duas mais conhecidas. (DUTRA *apud* ALVIM, 2012, p. 144).

Surgiu daí a *Singela Canção de Maria*, assim como uma segunda música, *Recomendação*. E a partir dessas apresentações em terras portuguesas, Babi passou a manter parceria com o poeta lusitano Azinhal Abelho.¹⁵ Segundo o jornal *O Comércio do Porto*, periódico que começou a circular em 1854,¹⁶ em suas apresentações em Portugal, “Babi de Oliveira executando música de sua autoria foi muito aplaudida”.¹⁷

Também o *Diário de Lisboa* a elogiou: “Como ‘Carro de bois’, ‘Ponto das bahianas’, e ‘Reisado’, a que se pode acrescentar, pela sua acentuação brejeira a bôa

¹⁴“Maria Sylvia Pinto, soprano, foi grande divulgadora e pesquisadora da canção e do folclore nacionais. Sua importância se confirma pelo fato de ela ter feito primeiras audições de várias e importantes canções do repertório nacional e estrangeiro, muitas vezes acompanhada pelos próprios compositores, que a ela dedicaram várias peças”. PEREIRA, Marcos Vinicius Pereira. Maria Sylvia Pinto: dos traços biográficos à sua importância para a canção de câmara brasileira. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992012000200015>. Acesso em 27 de fev de 2023.

¹⁵ Joaquim Azinhal Abelho (1911-1979) foi escritor, tradutor e cineasta português. Publicou 6 livros e “contribuiu ainda para a recolha do Cancioneiro Popular Alentejano. Em 1955, em parceria com Orlando Vitorino, traduz Yerma: peça em três actos, de Federico Garcia Lorca. Testemunhando as suas opções políticas e simpatias pelo regime franquista, foi autor de uma ode a José António Primo de Rivera. Em parceria com José Emídio Amaro publicou as *Canas de Florbela Espanca*. [...] em parceria com Orlando Vitorino, deixou-nos 5 filmes de curta-metragem. [...] Ainda em parceria com Orlando Vitorino, Azinhal Abelho fundou a Companhia do Teatro d’Arte de Lisboa, que esteve sediada no Teatro Trindade nas temporadas de 1955-1956 e de 1960-1961 (CINEPT, s./d).

¹⁶ Disponível em: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/series/215920/documents/?creator=&q=1950>. Acesso em: 19 de maio de 2022.

¹⁷ Como consta do “Programa Babi de Oliveira” realizado na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro em 1955 (INSTITUTO PIANO BRASILEIRO).

linha da escrita”.¹⁸ Este periódico circulou entre 1921 e 1990, mantendo periodicidade mensal até 1956.¹⁹

Ambas são canções de câmara brasileira, gênero instaurado no final do século XIX, com fortes influências do *Lied* (canção germânica) e da *Chanson* (canção francesa). Ele é constituído pela junção de poema e música, comportando por vezes uma adequação melódica feita pelo compositor em relação ao poema. O acompanhamento instrumental, na maioria das vezes, é executado pelo piano. Com o passar dos anos, esse gênero foi se apropriando de elementos que revelam a sua brasilidade, como a utilização do idioma vernáculo e de temáticas do folclore brasileiro.

De maneira geral, a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, ‘interpreta’ com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. (DUTRA, 2009, p. 23).

Inicialmente, as canções de câmara eram elaboradas para segmentos sociais elitizados, sendo apresentadas em salas de residências abastadas (tais espaços, de pequenas ou médias proporções, proporcionavam uma melhor acústica dos instrumentos e da voz). Posteriormente, as canções de câmara passaram a ser interpretadas em teatros, no contexto cultural de difusão da ópera (DUTRA, 2009).

Alberto Nepomuceno (1864-1920) é considerado o pai da canção brasileira. Ele inspirou-se no *Lied*, face aos seus estudos na Alemanha, Itália e França. Foi o primeiro compositor a introduzir o português nessas canções, até então circulantes somente em idioma estrangeiro, como afirma Vasco Mariz (2002, p. 30). Dentre os poemas musicados por ele, estão os de alguns escritores brasileiros como Gonçalves Dias (1823-1864), Machado de Assis (1839-1908) e Olavo Bilac (1865-1918). Logo, Alberto Nepomuceno, atuando no período do romantismo nacionalista, utilizava elementos da cultura brasileira, que o Estado imperial, seguido pelo republicano, buscava legitimar (como o idioma nacional e textos de poetas nascidos no país) em uma escrita musical provinda do estrangeiro, com elementos estilísticos do *Lied*.

Nesse primeiro momento nacionalista, ainda no Brasil Império, a grande revolução da música brasileira foi o emprego do português nas composições dos músicos brasileiros e nas óperas apresentadas no país,

¹⁸ Como consta do “Programa Babi de Oliveira” realizado na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro em 1955 (INSTITUTO PIANO BRASILEIRO).

¹⁹ Disponível em: http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_529. Acesso em: 19 de maio de 2022.

mesmo quando estas não tinham originalmente sido compostas em português. (CARDOSO, 2012, p. 41).

Na tentativa de aproximar público e música nas canções e óperas cantadas no Brasil, alguns cantores estrangeiros que se apresentavam no Brasil passaram a apresentar canções em português. Tais exibições, porém, eram de difícil recepção, uma vez que o sotaque dificultava o entendimento do texto. Outro fator a ser considerado na promoção inicial de canções de câmara nacionais é a conjuntura do ensino do canto no Brasil nas primeiras décadas republicanas, quando era majoritário o emprego de técnicas europeias de canto. Os cantores italianos atuantes no cenário musical brasileiro da época reforçaram as técnicas do canto italiano, o *Bel Canto*, o que também trazia obstáculos para compreensão do texto cantado (GUÉRIOS, 2003; CARDOSO, 2012).

O nacionalismo modernista veio para romper com o modelo musical estrangeiro, dando voz a uma música nacional, centrada na brasilidade do povo. O marco emblemático desse movimento foi a Semana da Arte Moderna em 1922 coordenada por Mário de Andrade (1893-1945). O modernismo nacionalista surge representando a busca de uma identidade nacional distinta do que já se era realizado no romantismo nacionalista. Ademais, para além de se utilizar o idioma nacional, o folclore tornou-se fonte de inspiração musical para as composições consideradas brasileiras e para tanto, ao que condiz a utilização da voz, ela se tornou uma maneira consciente de se valorizar o idioma nacional. Dessa forma, conveniou-se algumas regras como: não rolar os “R” no meio da palavra, buscando uma pronúncia mais próxima do português falado, e, assim, uma valorização do regionalismo do canto. Babi de Oliveira (1908 - 1993) nasce no período do romantismo nacionalista, porém essencialmente inicia sua trajetória como compositora no período modernista.

Observe-se, em paralelo, que o interesse pela canção de câmara também era manifesto em Portugal na primeira metade do século XX. Daí o intercâmbio cultural-musical vigente entre este país e o Brasil de meados daquele século:

A canção brasileira ocupou boa parte do 22º concerto da Sonata [importante Sociedade de Concertos em Portugal], realizado na Academia de Amadores de Música em 2 de abril de 1946. A maioria era de cariz nacionalista e algumas de tendência impressionista. Na primeira parte, foram apresentadas, de Oscar Lorenzo Fernandez, *Essa negra Fulô* (poema de Jorge de Lima), *Canção do mar* (poema de Manuel Bandeira) e *Canção da fonte* (poema do próprio compositor) e, de Heitor Villa-Lobos, o *Cromo n°2 e n° 3*, sobre poemas,

respectivamente, de Bernardino Lopes e Abílio Barreto, e a *Canção do carreiro*, sobre poema de Ribeiro Couto. A segunda parte iniciou-se com o *Poema da criança e sua mamã*, de Villa-Lobos, sobre texto de Epaminondas Villalba Filho (pseudônimo do próprio autor), obra onde predomina na voz a técnica do *Sprechgesang*.²⁰ Fernandez é descrito, no programa, como pertencente à ‘falange dos modernos compositores brasileiros que, a exemplo de Villa-Lobos, procuraram criar uma música nacional baseada no riquíssimo folclore nativo’. (LOPES, 2019, p. 35).

Ademais, a inter-relação entre a composição por Babi de músicas de câmara e sua ida a Portugal em 1950, possuía como intuito a apresentação de suas obras musicais.

4. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA DAS COMPOSIÇÕES

4.1. *Recomendação*

Se vais partir
Levando o que sonhei
As horas felizes
Que irrefletida te dei...
Se vais levar tudo... Tudo...
Por que não levas também
Esta saudade tão tua
Que tu me deixas...
Meu bem

²⁰Técnica vocal entre fala e canto. Usado pela primeira vez por Humperdinck na primeira versão de sua ópera *Königskinder* (1897), onde os cantores foram instruídos a manterem no tom, enquanto outros instrumentos eram tocados em uma mesma afinação do canto. Oxford Reference. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100525335;jsessionid=11C319694BD28602F27EA00F7D5574A5>. Acesso em 08 de fevereiro de 2023

RECOMENDAÇÃO

CANÇÃO

Versos de Índia Rêgo

Música de Babi de Oliveira

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature is three flats (B-flat major) and the time signature is 4/4.

This system shows the piano accompaniment for the first system of the song. It includes dynamic markings such as *ten.* (tenuendo), *rall.* (rallentando), and *a tempo*. The music continues with a steady accompaniment for the vocal line.

This system contains the vocal line and piano accompaniment for the second system. The lyrics are: "Se vais par - tir le-ran-do o que sonhei, as hó-ras fe-". The piano part includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano), and a *ten.* marking. The key signature remains three flats.

This system contains the vocal line and piano accompaniment for the third system. The lyrics are: "- lizes queir-re-fle-ti-da te dei. Se vais le-var tu - do,". The piano part includes a *8va* marking, indicating an octave shift. The key signature remains three flats.

© Copyright 1960 by Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

I. 11809 V.

tudo, porque não le-vas tam-bém Es-ta sau-da - de tão

tu - a, que tu me dei - xas, meu bem? Se vais, le-var tu-do,

tu - do Porque não le-vas tam-bém es-ta sau-da - de tão

tua que tu me deixas, meu bem?

I. 11809 V.

A canção *Recomendação* de Babi de Oliveira, com letra de Índia Rego, foi interpretada pela primeira vez por Aylza Pimenta Bueno em 29 de outubro de 1958. A data da composição não foi encontrada. O texto literário descreve o término de um relacionamento amoroso entre duas pessoas, no qual o eu-lírico sofre pela saudade da pessoa querida que partiu. O texto está na segunda pessoa do singular – Tu – o que indica que o eu-lírico está diante de quem o deixou.

A canção está na tonalidade de $lá \flat$ e contém, ao todo, 32 compassos em divisão quaternária, disposta em pequenas frases de dois compassos cada. Extensão da linha do canto – $fá_3$ ao $sol \flat_4$, mezzo-soprano, soprano, barítono agudo e tenore. *Recomendação* apresenta $sol \flat_4$ como nota mais aguda e a nota $fá_3$ como mais grave na melodia. Ao que condiz aos desafios, os saltos de quarta justa, a impostação da voz e as notas de passagem são pontos a se atentar durante a performance.

ANDAMENTO – não há indicação de andamento. Os intérpretes (cantor e pianista) ficam livres para escolher o andamento. INTENSIDADE – as únicas indicações de intensidade estão nos compassos 08 e 09, sendo o primeiro *f* e o segundo *p*.

A introdução é compreendida pelos compassos anacruse de 01 ao 08 com uma melodia autônoma, que apresenta fragmentos de escalas oitavadas em sua maior parte, executada pela mão direita, e blocos de acordes que harmonizam esta melodia na mão esquerda. Consideramos como parte A da canção as quatro pequenas primeiras frases da canção, do compasso anacruse de 09 ao 15; a parte B parte do compasso 16 ao 23, e a parte C, com a repetição do texto na parte B porém, com outra melodia, está compreendida nos compassos de 24 à 32. Compreendemos, portanto, que a forma da canção *Recomendação* é ABC. As frases não começam no tempo forte do compasso, respeitando a sílaba tônica da palavra, a fim de favorecer a prosódia do texto.

A escrita remete uma ária de ópera reduzida para piano, apesar de ser uma canção, pelas suas frases do piano e a forma em que está escrita, em um grande âmbito de extensão. A compositora sugere a melodia do canto no acompanhamento, porém, o pianista não toca a melodia junto com o cantor, contendo assim, dois discursos durante a canção: a voz do piano e a voz do cantor.

Por intermédio da voz e do piano são promovidos movimentos de desenvolvimento melódico e notas sustentadas, que promovem a ideia de opostos, entre

o som que se move e mesmo assim sustenta a condução dramática do texto. Assim, por exemplo, nas notas longas cantadas, como no nono compasso, convergindo com o final da palavra *partir*, o acompanhamento é dado pelo desenvolvimento melódico em duas oitavas no piano. Enquanto em outras partes da música, na medida em que a voz é marcada na partitura com a subdivisão em colcheias, as notas são dadas em blocos arpejados.²¹

Na canção, a compositora repete a segunda metade do poema dando mais ênfase na repetição, conduzindo a um sentimento de desespero, que é criado, principalmente, pela mudança de tessitura da canção para um registro mais agudo do intérprete cantor. Nesta repetição, na parte C, a música sugere uma modulação não concluída para Lá bemol menor, uma vez que ela retoma a sua tonalidade original.

A composição é dividida em três partes. O primeiro, entre o primeiro compasso até o compasso de número quinze, introduz a temática, assim como o desenvolvimento “terno” do sofrimento do intérprete. O segundo, 16 ao 23, implica na elevação dos “afetos” e portanto no início do desenvolvimento das frases que cominam o ponto de maior dramaticidade na composição, como na frase “*Esta saudade de tão tua, que tu me deixas, meu bem?*”.

Por fim, na terceira parte temos o “auge interpretativo” do canto, conhecido também como a “aura” da composição. Ele é dado pela estruturação da melodia na nota prolongada em Sol bemol 4, iniciado no compasso 24 e sustentado por mínimas no compasso seguinte. Outro exemplo da resposta do piano seria o *col canto*²² no final da canção, em concordância com a conclusão da intenção da voz.

4.2. Singela Canção de Maria

Maria ninguém poderá dizer ao certo,

²¹ Agradecemos à professora Patrícia Cardoso pela supervisão da análise melódica desta canção.

²² Col Canto: “O título Col Canto pode ser traduzido como “com a melodia”, o que pode significar tocar junto com a melodia e usar a melodia como um agente de atividade. Em Col Canto, há uma melodia que flui por toda a peça. Fragmentos dessa melodia são refratados por todo o conjunto; gestos heterofônicos e solos estão em constante jogo um com o outro. Aspectos dessas melodias se comportam como se fossem filtrados por um caleidoscópio, entrando e saindo de foco constantemente. Essas distorções sugerem um sujeito errante, em um estado psicológico que opera fora de qualquer tipo de progressão linear do tempo, inconsciente do tempo que passa à sua frente”. Disponível em: <https://www.stephengorbos.com/music/small-ensemble/col-canto#:~:text=http%3A%2F%2Fgafecommunity.co.uk.flows%20through%20the%20entire%20piece>. Acesso 11 de fevereiro de 2023.

Quais são as Marias e nem às calcular
Mais fácil contar areias no deserto
Estrelas no céu espumas no mar,
Maria da Graça, Maria Aparecida
Maria Isabel, Maria da Conceição
Mas juro Maria você é diferente,
Iguais a você não existem outras não
Maria sem nada, Maria simplesmente
Apenas Maria no meu coração

Ao Tarquinio Lopes criador desta música, homenagem dos autores

SINGELA CANÇÃO DE MARIA

Babi de Oliveira e Mário Faccini

Piano

mf

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The music is in a minor key and 4/4 time.

6 Canto:

Ma - ri - a nin - guém po - de - rá di - zer ao certo, Quais são as Ma -

This system contains the first line of the song. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features chords and a melodic line in the left hand. The lyrics are: "Ma - ri - a nin - guém po - de - rá di - zer ao certo, Quais são as Ma -".

12

ri - as E nem as cal - cu - lar. Mais fá - cil con - tar a - rei - as no de -

This system contains the second line of the song. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features chords and a melodic line in the left hand. The lyrics are: "ri - as E nem as cal - cu - lar. Mais fá - cil con - tar a - rei - as no de -".

SINGELA CANÇÃO DE MARIA

18

serto, es - trê - las no céu es - pu - mas no mar, Ma -

18

rit. *pp*

24

ri - a da Gra - ça, Ma - ria A - pa - re - cida, - Ma - ria I - za - bel, Ma -

24

mf

30

ri - a da Con - cei - ção Mas ju - ro Ma - ri - a vo - cê é di - fe - rente, i -

30

rall. *mf*

SINGELA CANÇÃO DE MARIA

36

gual a vo - cé não e - xis-tem ou - tras não. Ma - ri - a sem na - da Ma

42

ri - a sim-ples - mente A - pe-nas Ma - ri - a do meu co - ra - ção.

pp

ppp

dim.

rit.

ppp

Editoração: Eloiza Ribeiro

Singela Canção de Maria, composta por Babi de Oliveira e Marcio Faccini, é uma canção para voz e piano. Ela está em Ré Bemol Maior, compasso ternário simples; seu andamento não é indicado na partitura, que lhe atribui 47 compassos, como indicado na partitura apresentada nas páginas acima. A extensão vocal da canção se estende de um Fá₃ até a nota mais aguda Fa₄, mantendo-se, assim, na extensão de uma oitava.

A letra está na terceira pessoa do singular, pela indicação do sujeito “Maria”, e em momentos na terceira pessoa do plural, uma vez que o eu-lírico refere-se também às Marias. Dessa maneira, o nome “Maria” opera como uma simbolização feminina, numa indicação implícita a todas as mulheres que se chamam Maria, a exemplo da frase, “Maria ninguém poderá dizer ao certo, quais são as Marias e nem as calcular”.

A primeira vez que o título apareceu em programas foi em 1951, sua primeira gravação foi na voz de Edson Lopes, pela Odeon, em 1953.

A canção nos remete a uma sonoridade de seresta em virtude de algumas características marcantes: na introdução (primeiro ao sexto compasso) percebemos a escrita do piano próxima a idiomática de um violão dedilhado, com parcos acordes, com notas em linhas suplementares superiores do pentagrama e no início. Por exemplo, no início dos compassos da introdução, o baixo está antecipado, isto nos remetendo à valsa marcada, dentro do conjunto seresteiro. Vale ressaltar também o andamento $\frac{3}{4}$, ternário simples, onde no canto a marcação está antecipada enquanto o piano persiste no baixo no primeiro tempo como acompanhamento.

The image displays a musical score for the song "Singela Canção de Maria". It consists of two systems of music. The first system is a piano introduction, marked "Piano" and "mf", with a red arch over the first six measures. The second system is the vocal entry, marked "Canto", with the lyrics "Ma - ri - a nin - guém pode - ri - dizer ao certo, Quais são as Ma -". A red arch is placed over the first two measures of the vocal line. The piano accompaniment continues below the vocal line.

Fig 3. Extrato da partitura *Singela Canção de Maria*²³.

A quadratura da canção é regular, parte A B C A' B'. A parte A, compassos sete a quatorze, refere-se ao trecho da letra “Maria ninguém poderá dizer ao certo quais são as Marias e nem às calcular”. Sessão B “Mais fácil contar areias no deserto/ estrelas no céu/espumas no mar”, também com a extensão de oito compassos, quinze a vinte e dois. Já na sessão C, nós temos a citação dos nomes das Marias, novamente um trecho de oito compassos de extensão. Por fim as partes A', “Mais juro Maria você é diferente/ iguais a você não existem outras não” e B, “Maria sem nada/ Maria simplesmente/ Apenas Maria no meu coração”, apresentam melodia igual a inicial porém com a variação do texto.

Harmonia funcional, com acompanhamento do piano. No compasso de número 24 temos uma indicação *pianíssimo* no acorde do piano, indicando que a ideia é manter a leveza na melodia. Ademais, ao que condiz a dinâmica musical, no compasso 31 (transição entre sessão C para a A') nós temos o *rallentando* com o bordão dedilhado, e em seguida o *mezzo forte* na tentativa de uma variação de dinâmica. E, por fim, para indicar o término da canção a intensidade é diminuída, com algumas indicações tais quais chaves, escrito *diminuendo* e *ritenuto*, finalizando em *pianíssimo*. Terminação feminina, delicado.

5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas composições, *Recomendação* e *Singela Canção de Maria*, são evidências da excelência de Babi de Oliveira. A sensibilidade da harmonia de *Singela Canção de Maria* nos momentos de prolongamento e repouso de voz, junto ao piano, acompanham a poesia. Já em *Recomendação*, a sugestão dada pela pessoa “doída” de saudade é conduzida pela harmonia: a proposta de Babi é que a mão direita aberta espalmada do instrumentista amplie a extensão da melodia, assim como os saltos do piano; o reforço na região agudo permite que o contraste de movimentos, ao longo da execução da peça musical, confira uma margem de escolha ao intérprete quanto à intensidade do tocar.

²³ Anotações em vermelho na partitura feitas pela licencianda.

A Singela canção de Maria tem duas versões, mas a verdadeira é a seguinte: Mamãe foi a Portugal e tinha muita Maria em Portugal, ai ela voltou prometendo voltar para dar outro concerto. Ai ela chegou aqui no Rio e disse ao parceiro dela, coautor Mário Faccini que era outro que fazia versos assim, de uma ora prá outra: o que ela queria mesmo era voltar e fazer uma homenagem as Marias, de Portugal. Mas não tinha letra, não deu outra, o Mário fez aquela letra e mamãe musicou e ficou belíssimo. É outro carro chefe de minha mãe. A Recomendação e Singela canção de Maria. (DUTRA *apud* ALVIM, 2012, p. 152)

A formulação deste Trabalho de Conclusão de Curso com base na interpretação biográfica e da produção musical de Babi de Oliveira defrontou-se, porém, com uma séria limitação de bibliografia e de fontes disponíveis à pesquisa. Por mais que Babi seja uma compositora hoje reconhecida, pouco está documentado sobre as poetisas e as cantoras que colaboraram na produção e interpretação de suas canções. Neste sentido, mostrou-se crucial, por seu pioneirismo na investigação da musicista, a dissertação de mestrado de Vania Maria dos Guimarães Alvim, “Babi de Oliveira: recortes da vida, da obra e catalogação de suas composições para canto e piano”.

Dessa maneira, muito há ainda a ser feito, em âmbito acadêmico, para superação de uma certa invisibilidade e desconhecimento da atuação feminina no campo musical, inclusive na composição e interpretação de canções de câmara.

Desde o início da produção de canções camerísticas, a figura feminina lutou em busca do aperfeiçoamento de uma expressão técnica para a ilustração vocal de textos em língua pátria, e pelo reconhecimento profissional que também exigia verdadeira batalha para vencer determinadas posturas sociais que impediam a igualdade de trabalho nesse setor. Como exemplo, citamos Joaquina Lapinha (s.d.), nascida em Minas Gerais e celebrada como a primeira cantora lírica brasileira a receber destaque internacional. Atuou em palcos portugueses entre o final do século XVIII e início do XIX. [...] Desde a presença de Lapinha nos primórdios do canto lírico no Brasil, incontáveis são as solistas que contribuíram e contribuem com sua arte para o bom funcionamento dos palcos nacionais, bem como de nossa produção camerística. Nomes de um passado presente como Vera Janacópulos (1892-1955), Bidu Sayão (1902-1999), Lenice Prioli (1929-2016), e Maria Helena Buzelin (1931-2005) são referências na produção lírica nacional, que continuam com destaques como Denise de Freitas e Rosana Lamosa, por exemplo (SABETI, 2020, p. 18).

Tal situação abarca a figura de Babi de Oliveira – que embora tenha ido além-fronteiras do padrão musical de sua época para mulheres compositoras, ao produzir composições em um leque diverso de gêneros, temas e ritmos musicais, de forma simultânea à promoção de viagens artísticas internacionais, como em sua ida a Portugal – não deixou de enfrentar resistências quanto à atuação da figura feminina em circuitos culturais do espaço público (como palcos e atuação em programas de rádio).

Lanço, então, uma instigação conclusiva deste TCC: que outros estudantes e/ou pesquisadores dêem novas contribuições para um conhecimento sempre mais aprofundado da trajetória e da produção musical de Babi de Oliveira, assim como de tantas outras compositoras que atuaram na década de 1950. Afinal, foram mulheres musicistas que tornaram possível a atuação de mais tantas que se fizeram ouvir e com enorme potencial de incidência sobre as que ainda estão por vir. Creio que ainda cabe muita pesquisa sobre Babi, visto que ela é um sujeito completo de singularidades e essas particularidades foram transcritas em suas composições. A lembrança e significação de seu trabalho anda junto a necessidade de conservação de sua memória.

6.0 REFERÊNCIAS:

ALVIM, Vânia Maria dos Guimarães. *Babi de Oliveira: recortes da vida, da obra e catalogação de suas composições para canto e piano*. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

LABARRE, Jorge de. Poder, território, som: alguns comentários. *El oído piensante*. v. 2, n.1. 2014.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio de periódicos. In: PINKS, Carla Bassanesi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARIZ, 2008,

PARANHOS, Adalberto. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil nos anos 1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 19-32, jan.-jun. 2012.

REIS, Filipe. *A (i)materialidade do som: antropologia e sonoridades*. Disponível em: https://www.academia.edu/1094759/A_i_materialidade_do_som_Antropologia_e_Sonoridades. Acesso em: 27 nov. 2021.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom tocar um instrumento: presença dos pioneiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331f. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília. 2012.p. 31; 72; 126.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo : Hucitec, 1988.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª. ed. São Paulo: Unesp, 2001.

Sites:

ARQUIVO MUNICIPAL SOPHIA DE MELLO BREYNER. *O Comércio do Porto*. s./d. Disponível em: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/series/215920/documents/?creator=&q=1950>. Acesso em: 19 de maio de 2022.

CINEPT. *Azinhala Abelho*. s.d. Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143688661/Azinhala+Abelho>. Acesso em: 19 maio 2022.

CASA COMUM – FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES. *Diário de Lisboa*. Disponível em: http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_529. Acesso em: 19 maio 2022.

DIAS, Alexandre. Coleção Hermelindo Castelo Branco - o maior acervo de canções brasileiras já reunido! *Blog Instituto de Piano Brasileiro*, 15 jun. 2017. Disponível em: http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido. Acesso em: 19 de maio de 2022.

GUALAXO VIVO: HISTÓRIAS ATRAVÉS DE SONS. *Música Polquinha Brejeira*, s. d. Disponível em: <https://gualaxovivo.com.br/wp-content/uploads/2021/12/polquinha.pdf>. Acesso em: 19 maio 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DE FAMÍLIA. A trajetória do divórcio no Brasil: A consolidação do Estado Democrático de Direito. Disponível em: <https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito>. Acesso em: 16 abr. 2022.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. Programa “Recital Babi de Oliveira”. Disponível em: [http://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Programa%20de%20concerto%20-%20Babi%20de%20Oliveira%20\(Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Imprensa%2C%2031-07-1955\).pdf](http://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Programa%20de%20concerto%20-%20Babi%20de%20Oliveira%20(Associa%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Imprensa%2C%2031-07-1955).pdf)

LOPES, Guilhermina. Itinerários de um mundo musical: a música de câmara brasileira nos concertos da Sonata (Portugal). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 27-46, ago. 2019.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras - da invisibilidade à projeção internacional. ANPPOM. *Anais...* 2013. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/33633431/ANPPOM.2013.OPUS.Vanda_e_Angela.Mulheres_compositoras_no_Brasil4.Final-libre.pdf?1399312243=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DMulheres_compositoras_da_invisibilidade.pdf&Expires=1676206590&Signature=HEgQmkEd4bjngw5tfGTTUz6JAd7Tirx~tPFEK0hEO8a2h7SGyzJ38vFnY8S00FsxZS2-L-LXhuGTdFEKLmUuOreTiZfHKk09ko4HhIa~aoABJT6gjElNaMwaiP3k6OTiwScB5-hqIMZozkQBWfctr0gq8Rl4O96wm9RTUsvEFcwXM7dftpIK7yBCQNUyWhOap6jxqzkWL~ggcrMr4bmYwMVrSrKq~tf~4WN3t0BZVC9Op~aqSdIKBzw1tONErVfZmM-DINhIJTq9BHbsSXdx2J8jFxxlUmXB8g77UsN8hZOV2Q7p9ewpSyzqHgsCrQV5~OKj5Oeo~2sr5ybbmXg7w__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 12 fev. 2023.

PPGM-UFRJ. Por um conhecimento polifônico: perspectivas críticas sobre a pesquisa etnomusicológica em experiências de colaboração internacional. 2022. Informações disponíveis em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/por-um-conhecimento-polifonico-perspectivas-criticas-sobre-a-pesquisa-etnomusicologica-em-experiencias-de-colaboracao-internacional/>. Acesso em: 19 maio 2022.

RAMOS, Ruella. *Diário de Lisboa*. s./d. Disponível em: http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_529. Acesso em: 19 maio 2022.

SABETI, Maria da Penha Vasconcelos Batista. *Maria Lúcia Godoy e a canção brasileira de câmara: dados biográficos, análise e edição de performance do Tríptico da Saudade de Francisco Mignone (1897-1986), dedicado à artista*. 2020. 147f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.