




Uma edição de *Canção de ninar* de Babi de Oliveira (1908-1993) a partir de dados históricos e confronto de três cópias manuscritas

Joice Rafaela Coutinho 
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG)
joicercoutinho@gmail.com

Poliana de Jesus Alves 
Universidade Federal de Uberlândia
(UFU)
polianajalves@gmail.com

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: "CC by 4.0"

Enviado: 29.11.2024

Aceito: 10.12.2024

Publicado: 30.12.2024

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14790943>

RESUMO: Este artigo discorre sobre o gênero *Berceuse* na canção de câmara, e enfoca o manuscrito de *Canção de ninar*, composta por Babi de Oliveira (1908-1993) como exemplo do cancionário nacional voltado para esse gênero. Por se tratar de uma canção disponibilizada apenas em cópias manuscritas presentes do Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHeCaB e no acervo pessoal da pesquisadora Vânia Alvim (s.d.), os autores deste texto realizaram uma edição da partitura, tendo como base a obra de FIGUEIREDO (2017). O objetivo deste estudo é contribuir para a divulgação da obra de Babi de Oliveira, assim como para com o gênero *Berceuse* na canção brasileira de câmara.

PALAVRAS-CHAVE: Babi de Oliveira. *Canção de ninar*. Canção brasileira de câmara. *Berceuse*. Edição de partitura.

An edition of *Canção de ninar* by Babi de Oliveira (1908-1993) based on historical data and comparison of three handwritten copies

ABSTRACT: This work discusses the *Berceuse* genre in Brazilian Art Song, and focuses on the manuscript of *Canção de ninar* [Lullaby], composed by Babi de Oliveira (1908-1993) as an example of Brazilian Art Song focused on this genre. Since it is a score available only in manuscript copies present in the Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHeCaB [Hermelindo Castelo Branco Score Collection - APHeCaB] and in the personal collection of researcher Vânia Alvim, the authors of this text produced an edition of the score, based on the work of FIGUEIREDO (2017). The objective of this study is to contribute to the dissemination of the work of Babi de Oliveira, as well as to the *Berceuse* genre in Brazilian Art Song.

KEYWORDS: Babi de Oliveira. *Canção de Ninar* [Lullaby]. Brazilian Art Song. *Berceuse*. Score Editing.



1. Introdução

O desenvolvimento do gênero canção de câmara no Brasil do século XIX contou, e muito, com a produção europeia que teve no *Lied* alemão a força propulsora para a expansão do gênero na música de concerto do Velho Mundo. O gênero canção de câmara teve em Franz Schubert (1797-1828) um divisor de águas desde seu Opus 1, *Erkönig*, obra repleta de relações texto-música para expressar o desespero do pai que cavalga pela noite para levar o filho moribundo, este assombrado pela figura mitológica. Canção que apresenta três personagens e um narrador, *Erkönig* e os predicados musicais de Schubert possibilitaram a ascensão do gênero canção de câmara na Alemanha. Segundo MAGNANI (1996), ao se referir ao *Lied* alemão, registrou que:

Vagamente pressentido por MOZART, menos por Beethoven, o *Lied* aparece na Áustria e logo é levado a grande significação estética por Schubert. Suas características são a autenticidade melódica, a espontaneidade expressiva e a alta qualidade poética dos textos. Elementos folclóricos o penetram, enquanto o piano não se limita a apoiar as vozes, realizando as harmonias, mas a elas se integra para criar a atmosfera poética (MAGNANI, 1996: 148).

Consequentemente, a França apresentou ao mundo sua versão do gênero, nominado *Mélodie*, seguida pela Itália (*Canzone*) e outros países. Destarte, o Brasil do século XIX, cujos músicos proeminentes ansiavam por estudos na Europa, sofreu inegável influência da produção estrangeira.

Em um primeiro momento, criada a partir de textos estrangeiros, a canção brasileira de câmara teve em Alberto Nepomuceno seu maior defensor à época, esforço que lhe rendeu o reconhecimento como Pai da canção brasileira. Historicamente, o Nacionalismo no Brasil se encontrou com os anseios que promoveram o Modernismo nas artes, tendo como ponto de referência a Semana de Arte de 1922, conhecida também como Semana de 22.

Um subgênero da canção de câmara é a canção de ninar, na Alemanha registrada como *Wiegenlied* e na França como *Berceuse*. No Brasil, transposta para a música de concerto, a canção de ninar, como gênero, é, muitas vezes, referida como Acalanto. Neste sentido, chamamos a atenção para Alberto Nepomuceno (1864-1920) e sua *Cantilena* que nos mostra Maria de Nazaré ninando o pequeno Jesus; a dramática



poesia de Cecília Meireles (1901-1964), *Berceuse da Onda* que descreve o fim de uma criança que se afoga e é recebida por Iemanjá, musicada por Lorenzo Fernandez (1897-1948); *Acalanto da Rosa*, um acalanto para adultos de Cláudio Santoro (1919-1989), composta a partir dos versos do poeta Vinícius de Moares (1913-1980) e a *Berceuse* dedicada a Maria Lúcia Godoy (1924), composta por Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) na década de 1950, obras representativas do Brasil em vários de seus múltiplos aspectos culturais. Ora, sabemos que o gesto de ninar acompanha o desenvolvimento da humanidade desde seus primórdios, e se constitui em algo inerente a qualquer cultura. Na visão dos autores deste texto, são as características musicais específicas de determinada região que contribuirão para revestir a canção de ninar como autêntica de determinada cultura.

Este artigo trata de uma canção de Babi de Oliveira (1908-1993), a saber, *Canção de ninar*. Três cópias manuscritas foram localizadas, duas delas presentes no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHeCaB, que constitui o maior acervo particular de canções de câmara brasileiras¹, sendo a terceira cedida pela pesquisadora Vânia Alvim. O objetivo deste texto, que se configura como parte de um dos autores, Joice Coutinho, é contribuir para com a divulgação e o entendimento do gênero *Berceuse* (Canção de ninar) na canção brasileira de câmara. O material observado, duas cópias manuscritas presentes no APHeCaB, serviu de base para uma edição proposta pelos autores, tendo como referência a obra do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo, *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX -Teoria e práticas editoriais* (2017), que nos informa sobre possíveis tipos de edição.

2. Babi de Oliveira e a canção de câmara

Baiana de nascimento, Babi de Oliveira, cujo nome de batismo é Idalba Leite de Oliveira, construiu uma obra essencialmente vocal. Sua produção abarca o Romantismo e o Nacionalismo. O musicólogo Vasco Mariz (1921-2017), ao se referir à compositora em sua obra *A Canção brasileira de câmara* (2002), registrou que:

¹ Atualmente sob cuidados do Instituto Piano Brasileiro (www.institutopianobrasileiro.com.br), esse acervo dispõe de mais de seis mil partituras do cancioneiro nacional.

Idalba Leite de Oliveira, conhecida depois como Babi de Oliveira, nasceu em Salvador, Bahia, a 23 de novembro de 1908, de família de classe média com muito interesse musical. Estudou no Instituto de Música da Bahia com os professores Luiza Barboza e Silvio Deolindo Fróes, este de grande prestígio na época e diretor daquele instituto. Começou a fazer música como pianista, mas não tardou a inclinar-se pela composição. Seu evidente talento levou-a a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde se aperfeiçoou com Baptista Siqueira, Assis Replublicano e Maximiliano Hellman, três bons mestres. Babi de Oliveira era uma mulher bonita e culta, estudiosa do nosso folclore e possuía excelente biblioteca especializada no assunto. Esse fato levou-a a seguir a linha estética nacionalista de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza, seus contemporâneos, o que lhe valeu inúmeros sucessos, não só no Brasil como também no exterior, pois ela ofereceu concertos de sua música em Portugal, Itália, França, Estados Unidos, México e Argentina. Quando o grande Nat King Cole se apresentou no Brasil, escolheu a canção *Caboclo do rio*, de Babi, para interpretar e gravar. Maria Silvia Pinto, Inesita Barroso, Maura Moreira, Graziela de Salerno, Alma Cunha de Miranda e outros bons intérpretes da época cantavam com frequência as suas obras (MARIZ, 2002: 150-151).

Sobre a gravação de Nat King Cole (1919-1965) da canção *Caboclo do rio* de Babi de Oliveira, o QR Code da Figura 1, a seguir, direciona o leitor para essa gravação que mostra o alcance da obra de Babi de Oliveira à época, reverenciada pelos cantores líricos do Brasil, com uma obra que alcançou também o âmbito da música popular. Na gravação de Nat King Cole podemos aferir sua dicção quase precária do português brasileiro, num misto de nosso vernáculo com a língua espanhola.



Figura 1: QR Code de acesso à gravação da canção *Caboclo do rio* de Babi de Oliveira, por Nat King Cole, dos mais representativos da música popular norte-americana.

A obra de Babi de Oliveira tem sido abordada por diversos pesquisadores, dos quais destacamos Vânia Alvim, com a dissertação *Babi de Oliveira: recortes da vida, da obra e catalogação de suas composições para canto e piano*, e Elias Magalhães (1997),



cuja dissertação *Canções brasileiras para vozes graves masculinas: a parceria entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes*, investigou 19 canções para vozes graves, contribuição relevante para a difusão do repertório camerístico nacional para os naipes vocais graves. Sua produção abarca também composições para piano solo e, principalmente, canto e piano. MARIZ (2002) citou o total de mais de 300 títulos, incluindo “(...) uma peça de teatro intitulada *A Ceia dos Orixás*, estreada em 1968 pelo grupo folclórico IV Centenário, no teatro Princesa Isabel, do Rio de Janeiro, acompanhados pela própria compositora, que era excelente pianista, e por uma orquestra de percussão” (MARIZ, 2002: 151).

Na produção de Babi de Oliveira voltada para a canção de câmara notamos, em alguns títulos, certo apelo para a música popular. Na pesquisa realizada por ALVIM (2012) encontramos a informação da atividade profissional da compositora junto ao ambiente das rádios, o que pode ser sugestivo de seu conforto como compositora de canções de câmara e também de ambientação sonora popular: “Como artista engajada no seu tempo, Babi buscou, no rádio, o meio para viabilizar suas finanças e poder continuar compondo, o que era seu objetivo maior. Trabalhou na Rádio Nacional na década de 1950” (ALVIM, 2012: 64).

Citamos novamente MARIZ (2002), que ao discorrer sobre o alcance da obra da compositora registrou:

Dos anos sessenta aos oitenta do século passado, 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, que traziam do exterior cantores dos mais variados países do mundo, os quais eram obrigados a interpretar no certame pelo menos uma canção brasileira. Eu mesmo tive o prazer e a honra de presidir o primeiro desses concursos, em 1965, e insisti com a organizadora que se deveria dar prêmios especiais aos cantores estrangeiros que melhor interpretassem as canções brasileiras e também ao melhor cantor brasileiro da competição. Pois há dias revendo alguns catálogos desses concursos, surpreendi-me ao verificar que, depois das canções de Heitor Villa-Lobos, as mais interpretadas eram as das compositoras Babi de Oliveira e Najla Jabor e com mais frequência do que as canções de Mignone, Lorenzo Fernandez ou Guarnieri. Infelizmente, Babi e Najla estão hoje bastante esquecidas, pois no Brasil só os próprios compositores promovem as suas obras. Depois de mortos, a procura diminui sensivelmente (MARIZ, 2002: 150).

A Figura 2, a seguir, nos mostra um retrato de Babi de Oliveira em sua juventude, quando se diplomou “pelo Instituto de Música de Salvador, em novembro de

1927, ocasião em que recebeu o certificado com aproveitamento excelente, e distinção em piano” (ALVIM, 2012: 62).



Figura 2: Fotografia de Babi de Oliveira em sua juventude, quando já desenvolvia seus predicados como compositora. Fonte: ALVIM, 2012: 62.

Babi de Oliveira faleceu na cidade do Rio de Janeiro, dia 16 de janeiro de 1993, em decorrência de um câncer. Embora tenha acompanhado diversas edições de suas canções, parte significativa de sua obra permanece manuscrita e pouco acessível.

3. *Canção de ninar* para canto e piano: dados sobre sua gênese e sobre as fontes observadas

Embora tenha visto significativa parte de sua obra para canto e piano editada, a compositora Babi de Oliveira não teve, em vida, uma edição de sua *Canção para ninar*. Mãe de três filhos em dois matrimônios, em sua obra vocal notamos referência à maternidade por meio dos títulos *Poema para minha mãe*, com texto da escritora e jornalista Edna Sabaget (1928-1998) e *Apenas uma saudade*, para piano solo, dedicada aos filhos da compositora. Sobre *Apenas uma saudade*, a compositor assim se expressou:

Esse número foi dedicado aos meus filhos. Não é uma valsa, é uma espécie de balada, eu não posso defini-la. É uma coisa que eu fiz oferecida às minhas filhas, Maria Celeste e Mhyrtes McMahn, porque têm sido grandes colaboradoras minhas, me ajudado bastante, minhas fãs, como toda família que se gosta, né? E essa música foi oferecida a elas justamente em agradecimento a tanta bondade, a tanto amor, tanta ternura que elas têm me dado (ALVIM, 2012: 159).

Na busca por informações sobre referências maternas na obra de Babi de Oliveira, localizamos o LP *A Estrela do Céu*, cujo enfoque é o natal, no qual temos a própria compositora ao piano, com solos de Luzia Marques Mathias (s.d.) e Murillo Loures (s.d.) ao violino. Entre as cinco canções presentes neste LP, que foi dedicado às mães brasileiras, foram registradas as canções *Cantiga para Nani*, com texto poético de Taís Florinda (s.d.); *Canção de natal*, com letra de Vicente Ribeiro (s.d.); *Nana, Nani*², uma *Berceuse*, com versos da própria compositora; *Canção de ninar*, nosso objeto de estudo neste artigo; *Poema para minha mãe* e *Singela canção de Maria*, uma das canções mais conhecidas e interpretadas de Babi de Oliveira, composta também a partir de versos de Mario Faccini (1907-1957).

As autoras deste texto observaram três cópias de *Canção de ninar* para a confecção deste estudo, todas elas manuscritas, sendo duas oriundas do Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHeCaB, e a terceira cedida pela pesquisadora Vânia Alvim, autoridade sobre a obra de Babi de Oliveira. A Figura 3, a seguir, nos

² *Nana, Nani* foi composta para a neta de Babi de Oliveira, Martha. A compositora pôde estar presente no casamento dessa neta, filha de sua filha Mhyrtes McMahan (s.d.), quando *Nana, Nani* foi novamente cantada.

mostra excertos das três cópias citadas, que serviram de base para análise e proposta de nossa edição da canção. As cópias possuem divergências entre si, em valores musicais e indicações, como "Movimento de embalo", presentes nas duas cópias pretencentes ao APHeCaB, contra a indicação de "Dolente", presente na cópia pertencente ao acervo pessoal da compositora. Notadamente, citamos que em algumas gravações de canções de Babi de Oliveira acompanhando suas próprias composições, algumas de suas *performances* fogem à escrita que ela mesma construiu para suas edições. Nesse sentido, podemos supor que as duas indicações supracitadas possam ter sido anotadas por ela, com liberdade para registro em cada uma das cópias.



Figura 3: Excerto de três cópias manuscritas de *Canção de ninar* de Babi de Oliveira observadas neste estudo. Fonte: APHeCaB e acervo pessoal de Vânia Alvim.

O texto poético assinado por Mario Faccini registra que o amor materno é mais potente que a proteção dos anjos que, ao cair da noite, quando as estrelas principiam a brilhar, velam por cada criança que dorme. Organizamos o texto poético em três quadras, a seguir:

Canção de ninar

Quando a noite vem caindo e as crianças vão dormindo
as estrelas principiam a luzir...
Cada estrela que no céu surgir brilhando
mostra um anjo a mais velando a criança que dormiu...

Dorme, dorme, meu filhinho,
dorme, dorme, coração,
Mamãezinha de teu lado vela com todo cuidado,
mesmo havendo uma estrelinha na amplidão.

Dorme, dorme, meu filhinho,
dorme, dorme, coração,
Mamãezinha de teu lado vela com todo cuidado,
pode um anjo distrair-se, mamãe não.

Sobre a dedicatória, apenas a cópia cedida por Vânia Alvim apresenta este dado. Notadamente, essa pesquisadora teve acesso ao acervo pessoal de Babi de Oliveira por meio de suas filhas, que também contribuíram com entrevistas para a realização de sua pesquisa que se constitui, provavelmente, o texto com maior número de informações sobre Babi de Oliveira publicado até o momento. A Figura 4, logo abaixo, nos mostra a dedicatória escrita pela compositora para seus filhos:

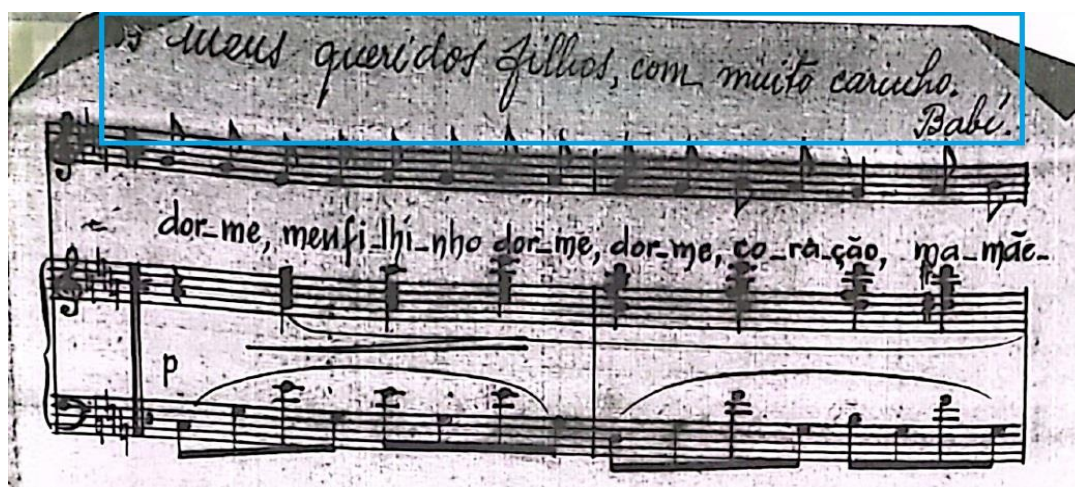


Figura 4: Excerto de *Canção de ninar*, segunda página, no qual podemos visualizar a dedicatória da compositora a seus filhos. Fonte: Acervo pessoal de Vânia Alvim.



Canção de Ninar foi estruturada com a forma A-B-B, tendo a compositora utilizado a tonalidade de Dó menor na parte A, e a tonalidade homônima menor na parte B. O uso de anacruse é quase total na linha vocal, exceto na primeira frase, que tem início no c. 3. Apenas três valores musicais foram utilizados pela compositora para a construção da linha vocal, a saber, colcheia, semínima e mínima. Sua melodia foi escrita entre as notas Mi bemol 3 e Fá 4, a partir do sistema francês de designação de alturas, que cita do Dó central do piano como Dó 3. O piano se mostra como acompanhador, ilustrando nos dois primeiros compassos de Introdução uma sonoridade sugestiva de caixinha de música, pelo registro de notas muito agudas desse instrumento. Ao intérprete cantor é exigido o uso de graus conjuntos em quase toda a partitura, com a indicação de poucos saltos. Por seus predicados musicais, na visão dos autores deste texto, *Canção de ninar* se presta tanto para a *performance* em palco quanto como peça didática para alunos em estágio inicial de estudo do canto lírico.

4. Nossa edição de *Canção de ninar* de Babi de Oliveira

Sobre nossa edição de *Canção de ninar*, foi realizada por meio do *software Finale* (versão 25.5). Para sua confecção, valemo-nos das três fontes manuscritas citadas ao longo deste texto. Nossa, edição, que apresenta duas páginas, foi construída a partir da comparação entre as fontes disponíveis, e segue como Anexo neste trabalho.

A partir das informações de FIGUEIREDO (2017), entendemos que a Edição Crítica:

(...) é aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada. Sendo essencialmente musicológica, baseia-se em várias fontes, mas também pode ser baseada em uma única fonte (FIGUEIREDO, 2017: 82).

Em complemento à edição apresentada, incluímos um aparato crítico no corpo do texto, indicando ao leitor modificações realizadas e justificando-as. Para nossa edição da partitura de *Canção de Ninar* que apresentamos como anexo neste artigo, foi utilizado o *software Finale*, na versão 25.5. Três cópias manuscritas serviram como base do nosso estudo, duas delas pertencentes no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo

Branco - APeHCaB, que constitui o maior acervo de canções brasileiras reunidas até hoje, além de outra cópia manuscrita, na qual consta uma dedicatória de Babi de Oliveira a seus filhos na segunda página, pertencente ao acervo pessoal da professora Vânia Alvim. A edição por nós confeccionada possui duas páginas de texto musical em 20 compassos. Nossa edição visa facilitar a leitura e a compreensão da obra, além de promover uma melhor organização dos elementos musicais e distribuição de compassos. Considerando as sugestões interpretativas como dinâmicas, cesuras e ligaduras de expressão, a edição apresentada dispõe a *Canção de ninar* de Babi de Oliveira de modo atualizado, sendo nosso objetivo proporcionar um melhor resultado gráfico a partir do estudo das três cópias manuscritas observadas. Portanto, apresentamos, a seguir, um aparato crítico com as mudanças realizadas:

- Inserimos o ano do nascimento e da morte da compositora Babi de Oliveira e do autor do texto poético, Mário Faccini;
- Sugestão de andamento, sendo a semínima igual a 50 batidas por segundo (bpm) no metrônomo;
- Abaixo do título, inclusão da dedicatória feita pela compositora Babi de Oliveira aos filhos;
- No início da partitura foram preservadas as indicações de caráter e andamento dos três manuscritos, que indicam, separadamente “Dolente” e “Movimento de Embalo”;
- Na Introdução, que compreende os dois primeiros compassos, inclusão da dinâmica *p* na linha do piano;
- Na linha do canto, união dos colchetes das colcheias, com intensão de padronizar a escrita e facilitar a leitura. Ainda na linha do canto, inclusão de ligadura de frase;
- No texto, inserção de pontuação, pontos e vírgulas, com a intensão de melhorar o entendimento do texto e, conseqüentemente, a expressividade do intérprete;
- No c. 3, inclusão de elisão que liga a palavra “quando” ao artigo “a”;
- No c.4, inclusão de elisão que liga a conjunção “e” ao artigo definido “as”;
- No c. 7, inclusão de elisão que liga as palavras “cada” e “estrela”;

- No c. 9, inclusão de elisão que liga a palavra “mostra” ao artigo indefinido “um”. Ainda no c.9, inclusão de elisão que une a palavra “anjo” à locução adverbial “a mais”;
- No c. 11, inclusão da indicação de *rit* na linha do canto, em consonância com a presente nas claves do piano;
- No c. 12, indicação de *a tempo*, de forma a concluir o *rit.* apresentado no compasso anterior;
- No c. 12, inclusão da dinâmica *p*, seguida do sinal que indica *crescendo*, na linha do canto;
- No c. 15, inclusão de fermata na nota Fá (na partitura original) e na nota Ré (na transposição). Ainda nesse compasso, elisão que liga as palavras “mesmo” e “havendo”;
- Nos c. 15 e 18, adição de fermata na nota Fá (na partitura original) e na nota Ré (na transposição), além da inclusão da dinâmica *p* nessa mesma nota, de forma a proporcionar um resultado sonoro condizente com o gênero *Berceuse*, com sonoridade suave e de acordo com o texto poético.
- No c.16, inclusão de elisão que une a palavra “havendo” ao artigo indefinido “uma”, assim como outra elisão no mesmo compasso que liga o artigo “uma” à palavra “estrelinha”. Por fim, uma última elisão nesse compasso unindo o pronome feminino “na” à palavra “amplidão”;
- No c.17 inclusão da terminologia “*espress.*” na linha do piano.;
- No c.18, acréscimo no símbolo de elisão que une a palavra “pode” ao artigo indefinido “um”;
- No c.20, inclusão indicação de *espress* na linha do piano;
- Embora sugerida a ligadura de frase do último tempo do c.18 ao c.20, sugerimos a inclusão de uma cesura antes do último tempo do c.19, de forma a proporcionar maior expressividade, ao se referir à atenção da mãe à criança que dorme;
- Disponibilizamos, ainda, outra versão da edição transposta uma terça abaixo da tonalidade original, a fim de atender vozes médias e graves.

5. Considerações finais

O subgênero Acalanto possui inúmeros e diversificados exemplos na canção brasileira de câmara, reflexo de múltiplos cenários sociais e culturais do Brasil. Babi de Oliveira, uma das mais proíferas compositoras de nosso cancioneiro, criou mais de um título sobre o âmbito da maternidade. Sua *Canção de ninar* foi abordada neste estudo de modo a contribuir para a divulgação da obra da compositora, por meio de dados históricos sobre ela e também sobre essa canção. Como anexos, os autores deste texto disponibilizaram uma Edição Crítica a partir de três fontes manuscritas observadas, de modo a possibilitar a *performance* de *Canção de ninar* por vozes graves, médias e agudas.

Referências

- Livro

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. (2017) *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - Teoria e práticas editoriais*. 2ª edição revisada. Publicação eletrônica disponível em www.musicasacrabrasileira.com.br

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

- Dissertações ou Teses

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

MOREIRA, Elias Magalhães. *Canções brasileiras para vozes graves masculinas: a parceria entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes*. Belo Horizonte, 2023. 218f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

- Partitura manuscrita

OLIVEIRA, Babi de. *Canção de ninar*. Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco. 2f. Partitura manuscrita.

OLIVEIRA, Babi de. *Canção de ninar*. Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco. Cópia de Hermelindo Castelo Branco, 1947. 4f. Partitura manuscrita.

OLIVEIRA, Babi de. *Canção de ninar*. Acervo de Vânia Alvim. 2f. Partitura manuscrita.

ANEXO Nossa edição da *Canção de ninar* de Babi de Oliveira na tonalidade original, Dó menor, para voz aguda, e na tonalidade de Lá menor, que atende vozes médias e graves.

Canção de ninar

"Aos meus queridos filhos, com carinho, Babi".

Babi de Oliveira (1908-1993)

Mário Faccini (1907-1957)

♩ = 50

Dolente
Movimento de embalo

p

8^{va} -----

Quan-do, a noi - te vem ca -

in - do e as cri - an - ças vão dor - min - do, as es - tre - las prin - ci - pi - am a lu - zir.

Ca - da es - tre - la que no céu sur - gir bri - lhan - do, mos - tra um an - jo, a mais ve -

lan - do a cri - an - ça que dor - miu. Dor - me,

rit.

2 Canção de ninar

a tempo
p

12 dor - me, meu fi - lhi - nho, dor - me, dor - me, co - ra - ção, ma - mãe -

12

a tempo
p

1. 14

zi - nha de teu la - do ve - la com to - do cui - da - do, mes - mo ha -

14

16

ven - do, u - ma es - tre - li - nha na am - pli - dão. Dor - me

16

espress.

2. 18

p

com to - do cui - da - do, po - de um an - jo dis - tra - ir - se, ma - mãe não. 8va - -

18

p

espress.

Canção de ninar

♩ = 50

"Aos meus queridos filhos, com carinho, Babi".

Babi de Oliveira (1908-1993)

Mário Faccini (1907-1957)

Dolente
Movimento de embalo

p

Quan-do_a noi - te vem ca -

p

Dolente
Movimento de embalo

in - do e_as cri - an - ças vão dor - min - do, as es - tre - las prin - ci - pi - am a lu - zir.

Ca - da_es - tre - la que no céu sur - gir bri - lhan - do, mos - tra_um an - jo_a mais ve -

lan - do a cri - an - ça que dor - miu. Dor - me,

rit.

rit.

2 Canção de ninar

a tempo
p

12 dor - me, meu fi - lhi - nho, dor - me, dor - me, co - ra - ção, ma - mãe -

12 *a tempo*
p

14 1.
zi - nha de teu la - do ve - la com to - do cui - da - do, mes - mo, ha -

16 ven - do u - ma es - tre - li - nha na am - pli - dão. Dor - me

16 *espress.*

18 2. **p**
com to - do cui - da - do, po - de um an - jo dis - tra - ir - se, ma - mãe não. *8va -*

18 **p** *espress.*