



Núcleo
Caravelas

Núcleo Caravelas

Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira

Centro de Estudos da Sociologia e Estética da Música - CESEM

CONGRESSO
INTERNACIONAL
A LÍNGUA
PORTUGUESA
EM MÚSICA

ATAS

Atas do Congresso Internacional A Língua Portuguesa em Música

Alberto Pacheco

(editor)

Caravelas – CESEM - FCSH

Lisboa, 2012

Atas do
Congresso Internacional
A Língua Portuguesa em Música

© Os autores estão citados nos resumos.

Edição ampliada

Lisboa, 2012

ISBN: 978-989-97732-3-3

Publicação eletrónica disponível em <http://www.caravelas.com.pt>

Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira

CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

FCSH, Universidade Nova de Lisboa

<http://cesem.fcsh.unl.pt>

Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”

Coordenação Geral:

Alberto José Vieira Pacheco (CESEM, UNL)

Coordenação no Brasil:

Wladimir Matos (EVPM, UNESP)

Comissão Científica:

Adriana Giarola (IA, UNICAMP)

Alberto Pacheco (CESEM, UNL)

David Cranmer (CESEM, UNL)

Martha Herr (EVPM, UNESP)

Conferencistas Convidados:

António Pinho Vargas, Os Deolinda, Esperança Cardeira, Fernando Serafim, João Paulo Santos, Jorge Antunes, Jorge Matta, Luísa Cymbron, Manuel Pedro Ferreira, Mario Vieira de Carvalho, Rui Vieira Nery

Produção:

Rodrigo Teodoro de Paula

Andreia Teixeira

Arte Gráfica:

Rodrigo Teodoro de Paula

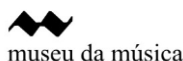
Comissão executiva:

Ana Paula Russo, Andrea Teixeira, Alberto Pacheco, Catarina Nunes, Luís Miguel Santos, Manuela de Oliveira, Mário Trilha, Rodrigo Teodoro de Paula, Wladimir Matos

Produção e arte gráfica:

Rodrigo Teodoro de Paula

Apoio:



Realização:



Índice

Apresentação	X
Programa Geral	xiii
Programa dos Concertos	XXV
Grupos de Trabalho	1
• O Português Brasileiro Cantado – aspectos da pronúncia do português brasileiro, seus reflexos sobre a pedagogia do canto e a performance musical	2
• Padrão Referencial de Pronúncia do Português Europeu Cantado	4
Comunicações	5
• A Problemática da prosódia na modinha luso-brasileira	7
• Renacionalizando Carlos Gomes: uma versão em português de <i>Il Guarany</i>	18
• De algumas Óperas, Comédias, Entremeses e Obras ocasionais no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: um repertório em português para vozes femininas	19
• Quatro leituras musicais do poema “Canção perdida” de Guerra Junqueiro	20
• Doces e claras águas: três abordagens interpretativas sobre uma canção de Almeida Prado sobre um soneto de Camões	28
• Aspectos interpretativos na obra coral afro-brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca	43
• Análise do texto no repertório coral infantil: um diálogo entre o campo das Letras e a Educação Musical	56
• O Latim e português cantado nas práticas devocionais luso-brasileiras no final do Antigo Regime: o repertório musical das Novenas, Trezenas e Setenários	63
• As tradições teatrais luso-brasileiras do Antigo Regime e a questão da sua música	64
• Metáforas e metalinguagem em “O que será” e <i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	65
• Eloquência e Afetos em Herói, Egrégio, Douto, Peregrino. Salvador Bahia, 1759	66
• As Relações texto-música e suas implicações na performance da canção <i>Categiró</i> (1972) de Ernst Mahle	87
• Diferenças entre o Português Europeu e o Português Brasileiro: Um Estudo Preliminar sobre a Pronúncia no Canto Lírico	98
• As Canções para canto e piano de Eurico Thomaz de Lima no contexto da canção portuguesa da primeira metade do século XX	100

• Três Canções de Manuel Bandeira de Ernesto Hartmann: relações intersemióticas entre texto e música.....	101
• Afetos e fatos na poesia dos cocos: <i>Viuvinha não chore, não!</i>	102
• A língua portuguesa em música no país do <i>belcanto</i>	113
• Música e palavra no <i>folk</i> - estrutura e funcionamento	122
• Andino Abreu e Ruy Coelho: relações entre o canto de câmara no Brasil e a canção portuguesa	123
• A Modinha e a busca do carácter nacional no livro <i>A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decénio da República</i> (1908), de Guilherme de Mello.....	124
• A Canção <i>Saudade</i> de José Penalva: um estudo crítico interpretativo.....	131
• Aplicação e benefícios da <i>Fonética Articulatória e Alfabeto Fonético Internacional</i> (AFI) no processo ensino-aprendizagem da pronúncia da língua cantada.....	140
• Como pronunciar o português cantado – o caso dos vilancicos negros.....	148
• O Português Brasileiro Cantado: Normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro.....	149
• A Intercomunicação entre a análise linguística e musical na tradução de obras vocais: um estudo de caso a partir da ótica melopoética.....	150
• Blocos, camadas e fragmentos de sentido: as letras das canções de “Música Doméstica”.....	159
• Escondo alguém para não mostrar: a presença das cantigas de amigo nas canções de Deolinda.....	160
• Ora, dize-me a verdade: errei a prosódia?.....	170
• Ferramentas para a construção da performance a dois da canção brasileira.....	177
• A lenda relativa ao canto tradicional <i>Xô Passarinho</i> usado na “Ciranda nº 7” de Heitor Villa-Lobos e breve análise comparativa de algumas de suas versões.....	185
• A canção “Pai do Mato” de Heitor Villa-Lobos: a temática indígena na performance vocal.....	194
• As Obras para canto e piano de Estêrcio Marquez Cunha.....	195
• Lundu e prosódia musical no repertório de Bahiano.....	203
• A Foreigner’s experience of the sounds of Brazilian-Portuguese for lyric singing.....	204
• A Canção brasileira na aula de canto – uma análise das propriedades pedagógicas da <i>Canção da Felicidade</i> , de Barrozo Netto e Nosor Sanches.....	205
• A Poesia portuguesa e o início da canção brasileira de câmara.....	206
• Compendo sobre textos em língua portuguesa entre o Porto e o Rio de Janeiro: Francisco de Sá Noronha e o mundo do <i>opéra comique</i> e da opereta (1868-80).....	207
• “Tanger” e “Tocar” na arte da tecla em Portugal (1540-1779).....	208
• Vozes Paulistanas – quando cantar em Português foi política pública.....	217
• As Variantes linguísticas no repertório vocal brasileiro: presença de elementos diferenciadores e recursos no preparo da interpretação.....	218
• A ópera <i>Sarapalha</i> do compositor brasileiro Harry Crowl	227

• A Dicção em português brasileiro e português europeu. Um breve estudo comparativo entre as vogais nasais cantadas.....	233
• Hilda Hilst em música para Contrabaixo e Canto.....	242
• Um Fado: o influxo do fado na produção musical de Ivan Lins durante a ditadura militar no Brasil.....	250
• Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil.....	259
• O Português Cantado: comparações entre os inventários fonéticos do PB e do PE e algumas implicações musicais.....	267
 Notas Biográficas	 283

Apresentação

O *Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*, realizado entre 9 e 11 de fevereiro de 2012, reuniu especialistas de várias áreas para debater as relações entre a língua portuguesa e a música, acolhendo transversalmente estudiosos da performance, do património, da etno e da musicologia, da estética, dos estudos literários, entre outros. Em linhas gerais, os temas abordados foram:

- O património musical em Português
- A performance e produção deste mesmo património: realidade, desafios e estratégias
- A pronúncia padrão do Português Cantado e suas variantes geográficas, sociais e históricas
- O repertório em vernáculo e os projetos nacionalistas
- Relações entre literatura e música

Como pode ser visto em detalhes na programação completa do evento, que está descrita a seguir, as atividades tiveram lugar entre a Culturgest, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a Escola Superior de Música de Lisboa, o Palácio Foz e o Palácio Fronteira.

Para além do debate científico, o congresso buscou dar sua contribuição para a produção artística e promoveu o *I Concurso de Composição Caravelas* – em parceria da Escola Superior de Música de Lisboa – além de três recitais com repertório exclusivamente em Português. Por sua vez, estes três concertos foram incluídos dentro da programação da *I Semana Caravelas de Música*¹, série de concertos completamente dedicada a intérpretes e/ou a repertório de origem luso-brasileira. A última récita desta série apresentou, em estreia absoluta, a obra vencedora de referido concurso de composição.

¹ Para mais informação sobre este evento, consultar: <http://www.caravelas.com.pt/eventos.html>

É preciso ressaltar que, apesar do evento estar sediado em Lisboa, contou com importantes parceiros no Brasil: o grupo de estudos EVPM (Expressão Vocal na Performance Musical) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e o grupo de estudos do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com o qual o Núcleo Caravelas mantém um projeto binacional de intercâmbio financiado pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil) e pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal).

No seu intuito manifesto de dar espaço a todas as possibilidades de reflexão crítica sobre o tema em questão, o congresso organizou uma mesa de debate que tinha como tema “A Prática da música em português: realidade, desafios e estratégias”, o que reuniu alguns artistas envolvidos na produção e execução da música em Português:

António Pinho Vargas – Compositor

Os Deolinda – Grupo de música popular

Fernando Serafim – Tenor e professor de canto

João Paulo Santos – Pianista colaborador e maestro

Jorge Antunes – Compositor.

Estendendo o debate iniciado no *Simpósio “A Pronúncia do Português Europeu Cantado”*², realizado em julho de 2009, deu-se a reunião inaugural de um grupo de trabalho com o tema: “Por um Padrão Referencial de Pronúncia do Português Europeu Cantado”. Foi elaborada uma lista de contactos com o nome dos interessados em integrar o grupo, de forma que fosse possível convocá-los para futuras reuniões e reflexões. Os trabalhos terão como objetivo estabelecer uma proposta de ortofonia padrão para o Português Europeu Cantado, que possa ser empregada, por exemplo, na execução do respetivo repertório por estrangeiros, na elaboração de transcrições fonéticas, e como padrão referencial em demais trabalhos sobre pronúncia.

² Para mais informações sobre este evento, consultar:

http://www.caravelas.com.pt/actas_portugues_europeu_cantado_texto_completo.pdf

Por sua vez, deu-se a reunião de outro grupo trabalho intitulado “O Português Brasileiro Cantado - aspectos da pronúncia do português brasileiro, seus reflexos sobre a pedagogia do canto e a performance musical”, coordenado por Adriana G. Kayama, Martha Herr e Wladimir Mattos. O objetivo aqui foi ampliar as discussões sobre o padrão referencial de pronúncia cantada do português brasileiro.

Como estava previsto, estas *Atas* encontram-se publicadas somente em formato digital no *site* Caravelas em: <http://www.caravelas.com.pt/atas.html>. No entanto, uma versão em papel ficará disponível na biblioteca do CESEM, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Todos os participantes foram convidados a publicar versões escritas de suas comunicações, ficando a critério de cada um disponibilizar um resumo ou um texto mais extenso.

Resta agradecer a todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que nosso *Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”* tenha alcançado seus objetivos.

Alberto José Vieira Pacheco

Coordenador Geral

Programa Geral

9 de fevereiro

14h00 – 17h00, Sala Multiusos 3 do Edifício I&D da FCSH da Universidade Nova de Lisboa: reunião do Grupo de Trabalho sobre a Pronúncia do Português Brasileiro Cantado.

18h30 – 20h00, Sala dos Espelhos do Palácio Foz: abertura solene, seguida de conferência inaugural com Rui Vieira Nery: *A candidatura do Fado a Património Cultural Imaterial da Humanidade: cruzamento de saberes e legitimidade comunitária.*

20h00 – 21h30, Sala dos Espelhos do Palácio Foz: Concerto de abertura.

10 de fevereiro**8h00 - 18h00, Culturgest:** comunicações e mesas de debate:

8h00 – 9h00	Inscrições		
	Pequeno auditório	Sala 2	Sala 3
9h00 – 10h45	<p>David Cranmer – moderador.</p> <p>Conferência. Manuel Pedro Ferreira – CESEM – Portugal.</p> <hr/> <p>A Foreigner’s experience of the sounds of Brazilian-Portuguese for lyric singing. Melanie Ohm – Independente – EUA.</p> <p>A pronúncia do Português Cantado no início dos oitocentos: alguns estudos de caso. Esperança Cardeira – Universidade de Lisboa – Portugal; Alberto Pacheco – CESEM – Portugal.</p>	<p>Lenine dos Santos – moderador.</p> <p>A intercomunicação entre a análise linguística e musical na tradução de obras vocais: um estudo de caso a partir da ótica melopoética. Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos – UNICAMP – Brasil; Adriana Giarola Kayama – .</p> <p>A canção “Pai do Mato” de Heitor Villa-Lobos: a temática indígena na performance vocal. Maria Yuka de Almeida Prado – USP Ribeirão Preto – Brasil; Priscila Cubero – .</p>	<p>Ângelo Fernandes – moderador.</p> <p>As obras para canto e piano de Estêrcio Marquez Cunha. Marina Machado Gonçalves – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás / Unicamp – Brasil; Brenda Raquel da Silva Azevedo – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás – Brasil; Hermano Ribeiro de Alarcão Netto – ; Igor César Ribeiro de Carvalho – ; Luana Maria César Cabral – ; Rayssa Almeida Martins – .</p>

		<p>Blocos, camadas e fragmentos de sentido: as letras das canções de “Música Doméstica”. Luciano de Souza Zanatta – UFRGS – Brasil.</p> <p>Ferramentas para a construção da performance a dois da canção brasileira. Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis – UNICAMP – Brasil.</p>	<p>A Canção <i>Saudade</i> de José Penalva: um estudo crítico interpretativo. Grasieli Cristina dos Santos – UFPR – Brasil; Alexandre Gonçalves – UDESC – Brasil.</p> <p>Hilda Hilst em música para contrabaixo e canto Sonia Ray – EMAC / UFG – Brasil; Malú Mestrinho – UFMS – Brasil.</p> <p>Três Canções de Manuel Bandeira de Ernesto Hartmann, relações intersemióticas entre texto e música. Ernesto Hartmann – UFES – Brasil; Mirna Azevedo Costa – .</p>
10h45	Café		
11h00 – 12h45	<p>Manuel Pedro Ferreira - moderador.</p> <p>Ora, dize-me a verdade: errei a prosódia? Luiz Guilherme D. Goldberg – UFPel – Brasil.</p> <p>A problemática da prosódia na modinha luso-brasileira. Adriana Giarola Kayama – UNICAMP – Brasil.</p>	<p>Helena Jank – moderadora.</p> <p>Eloquência e afetos em <i>Herói, Egrégio, Douro, Peregrino</i>. Salvador, Bahia, 1759. Edmundo Hora – UNICAMP – Brasil.</p>	<p>Dário Borim Jr- - moderador.</p> <p>Afetos e fatos na poesia dos Cocos: <i>viuvinha não chore, não!</i> Eurides de Souza Santos – UFPB – Brasil.</p>

	<p>Lundu e prosódia musical no repertório de Bahiano.</p> <p>Martha Tupinambá de Ulhôa – UNIRIO / King’s College – London.</p> <p>Como pronunciar o português cantado – o caso dos vilancicos negros.</p> <p>Jorge Matta – CESEM / Gulbenkian – Portugal.</p>	<p>Discussões sobre o texto no repertório coral infantil.</p> <p>Caroline Caregnato – UEPG – Brasil; Gustavo Angelo Dias – .</p> <p>A modinha e a busca do caráter nacional no livro <i>A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República (1908)</i>, de Guilherme de Mello.</p> <p>Guilhermina Lopes – UNICAMP – Brasil; Edmundo Hora – .</p> <p>As Canções para canto e piano de Eurico Thomaz de Lima no contexto da canção portuguesa da primeira metade do século XX.</p> <p>Elisa Lessa – Universidade do Minho – Portugal.</p>	<p>Música e Palavra no <i>Folk</i> - estrutura e funcionamento</p> <p>Givanildo Amancio da Silva – UFPE / UNL – Brasil / Portugal.</p> <p>Escondo alguém para não mostrar: a presença das cantigas de amigo nas canções de Deolinda.</p> <p>Luísa de Aguiar Destri – Independente – Brasil.</p>
12h45 – 14h15	Almoço		

14h15 – 16h00	<p>Jorge Matta – moderador.</p> <p>Diferenças entre o Português Europeu e o Português Brasileiro: um estudo preliminar sobre a pronúncia no canto lírico.</p> <p>Marilda Costa – Universidade de Aveiro – Portugal;</p> <p>Luís M. T. Jesus;</p> <p>António Salgado;</p> <p>Moacyr Costa Filho.</p> <p>O Português Cantado: comparações entre os inventários fonéticos do PB e do PE e algumas implicações musicais.</p> <p>Wladimir Mattos – UNESP – Brasil.</p> <p>O Português Brasileiro Cantado: normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro.</p> <p>Juliana Starling Stolagli – UNESP – Brasil.</p>	<p>Guilherme Goldberg – moderador.</p> <p>Quatro leituras musicais do poema "Canção perdida" de Guerra Junqueiro.</p> <p>Ana Maria Liberal – CITAR / UCP – Portugal.</p> <p>As Relações texto-música e suas implicações na performance da canção <i>Categiró</i> (1972) de Ernst Mahle.</p> <p>Eliana Asano Ramos – UNICAMP – Brasil</p> <p>Maria José Dias Carrasqueira de Moraes –</p> <p>A Poesia portuguesa e o início da canção brasileira de câmara</p> <p>Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra – UFMG – Brasil;</p> <p>Margarida Maria Borghoff – .</p>	<p>Ricardo Ballesterio – moderador.</p> <p>Vozes Paulistanas – quando cantar em Português foi política pública.</p> <p>Paulo Celso Moura – UNESP / Universidade Municipal de São Caetano do Sul – Brasil.</p> <p>A Canção brasileira na aula de canto – uma análise das propriedades pedagógicas da “Canção da Felicidade”, de Barrozo Netto e Nosor Sanches.</p> <p>Lenine Alves dos Santos – UNESP.</p> <hr/> <p>“Tanger” e “tocar” na arte da tecla em Portugal (1540-1779).</p> <p>Mário Marques Trilha – CESEM / UNL – Portugal;</p> <p>Edite Rocha – INET-MD / Universidade de Aveiro – Portugal.</p>
---------------	---	--	---

	<p>A Dicção no canto erudito em português brasileiro e português europeu. Um breve estudo comparativo entre as vogais nasais cantadas.</p> <p>Sheila Minatti – UNESP – Brasil; Martha Herr – .</p>		<p>O Latim e português cantado nas práticas devocionais luso-brasileiras no final do Antigo Regime: o repertório musical das novenas, trezenas e setenários.</p> <p>Cristina Fernandes – INET-MD / UNL – Portugal.</p>
16h00 – 16h15	Café		
16h15 – 17h45	<p>Edmundo Hora – moderador.</p> <p>CONFERÊNCIA</p> <p>Qualquer texto em Português pode ser musicado?</p> <p>Jorge Antunes – Universidade de Brasília – Brasil.</p> <hr/> <p>CONFERÊNCIA RECITAL:</p> <p>Doces e Claras Águas: três abordagens interpretativas sobre uma canção de Almeida</p> <p>Prado sobre um soneto de Camões</p> <p>Martha Herr – UNESP – Brasil; André Rangel – ; Wladimir Mattos – .</p>		

19h00 – 20h30, Palácio Fronteira: concerto de música vocal em português.

21h00 – 24h00: Jantar de confraternização.

11 de fevereiro

9h00 - 18h00, Culturgest: comunicações e mesas de debate:

	Pequeno auditório	Sala 2	Sala 3
9h00 – 10h45	<p>Elisa Lessa – moderadora.</p> <p>Conferência. Mário Vieira de Carvalho – FSCH/CESEM, Portugal.</p>	<p>Martha Ulhôa – moderadora.</p> <p>Metáforas e metalinguagem em ‘O que será’ e <i>Dona Flor e seus dois maridos</i>. Dário Borim Jr. – Universidade de Massachusetts Dartmouth – EUA.</p>	<p>Mário Trilha – moderador.</p> <p>Um Fado: o influxo do fado na produção musical de Ivan Lins durante a ditadura militar no Brasil. Thaís Lima Nicodemo – UNICAMP – Brasil.</p>
	<p>Renacionalizando Carlos Gomes: uma versão em português de <i>Il Guarany</i>. Alberto Pacheco – CESEM / FCT – Portugal.</p>	<p>A Lenda relativa ao canto tradicional <i>Xô Passarinho</i> usado na “Ciranda nº 7” de Heitor Villa-Lobos e breve análise comparativa de algumas de suas versões. Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla – FAETEC – Brasil.</p>	<p>Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil. Walter Garcia da Silveira Junior – IEB /USP – Brasil.</p>
	<p>Compondo sobre textos em língua portuguesa entre o Porto e o Rio de Janeiro: Francisco de Sá Noronha e o mundo do <i>opéra comique</i> e da opereta (1868-80). Luísa Cymbron – CESEM – Portugal.</p>		<p>Comunicação de resultados do Grupo de Trabalho sobre Português Brasileiro Cantado Wladimir Matos – UNESP – Brasil</p>

		<p>Andino Abreu e Ruy Coelho: relações entre o canto de câmara no Brasil e a canção portuguesa.</p> <p>Isabel Porto Nogueira – UFPel – Brasil; Jonas Klug da Silveira – ; Ananda Alves Brandão – ; Yimi Walter Premazzi Silveira Junior – .</p>	
10h45	Café		
11h00 – 12h30	<p>Cristina Fernandes – moderadora.</p> <p>As Tradições teatrais luso-brasileiras do Antigo Regime e a questão da sua música</p> <p>David Cranmer – CESEM / UNL – Portugal.</p> <p>De algumas Óperas, Comédias, Entremeses e Obras ocasionais no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: um repertório em português para vozes femininas.</p> <p>Alexandra van Leeuwen – UNICAMP – Brasil; Edmundo Pacheco Hora – ; Adriana Giarola Kayama – .</p>	<p>Adriana Giarola – moderadora.</p> <p>A Língua portuguesa em música no país do belcanto.</p> <p>Giorgio Monari – Sapienza Uni. di Roma, Pontificia Universitas Gregoriana – Itália.</p> <p>A Ópera Sarapalha do compositor brasileiro Harry Crowl</p> <p>Semitha Heloisa Matos Cevallos – UFPR – Brasil.</p> <p>Aspectos interpretativos na obra coral afro-brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca.</p> <p>Ângelo José Fernandes – UNESP – Brasil.</p>	<p>Martha Herr – moderadora.</p> <p>Fonética articulatória e <i>International Phonetic Alphabet</i> (IPA) no processo ensino-aprendizagem da pronúncia na língua cantada: aplicação e benefícios.</p> <p>Jeanne Maria Gomes da Rocha – UFU – Brasil; Flávio Cardoso Carvalho – ; José Sueli Magalhães – .</p> <p>As Variantes linguísticas no repertório vocal brasileiro: a presença de elementos diferenciadores e os desafios no preparo da interpretação.</p> <p>Ricardo Ballesterio – USP – Brasil.</p>

	A Língua Portuguesa nas Óperas de António José da Silva Andréa Luísa Teixeira – CESEM, CAPES, UFG, PUC-Go – Brasil/ Portugal.		
12h30 – 14h00	Almoço		
14h00 – 16h00	Alberto Pacheco – moderador. MESA REDONDA “Praticar música em português: realidade, desafios e estratégias”. António Pinho Vargas – Compositor; Fernando Serafim – Tenor e professor; João Paulo Santos – Pianista, maestro; Ana Bacalhau – Os Deolinda Pedro da Silva Martins – ; José Pedro Leitão – ; Luís José Martins – .		
16h00 – 16h15	Café		

16h15 – 18h00	Alberto Pacheco – moderador. Grupo de trabalho “Padrão Referencial de Pronúncia do Português Europeu Cantado”.		
---------------	---	--	--

21h00 – 23h00, Escola Superior de Música de Lisboa: concerto do *I Concurso de Composição Caravelas*, seguido de solenidade de encerramento do Congresso.

Programa dos Concertos

Colaboração: Ana Paula Russo, João Paulo Santos

Produção: Andrea Teixeira

Concerto de abertura,

9 de fevereiro, 20h00 – 21h30

Sala dos Espelhos do Palácio Foz, Lisboa.

Ai que linda moça (Projecto Alba)	Ernesto Halffter (1905-1989) Alexandre Rey-Colaço (1854-1928)
Quando os sinos dobram (Projecto Alba)	Eduardo Manuel Tavares de Melo
Fado Moliceiro (Projecto Alba)	Carlos Paredes (1925-2004) José Carlos Ary dos Santos (1937-1984)
Dize amor, que te fiz eu (AGK, HJ)	João Francisco Leal (17--? - 18--?) Anónimo
Ausente, saudoso e triste (MG, MH, RB)	Anónimo (sec. XVIII)
Ora dize-me a verdade (LMC, GB)	Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) João de Deus (1830 – 1896)
Medroso de amor (LMC, GB)	Alberto Nepomuceno Juvenal Galeno (1836 – 1931)
Trovas alegres (LMC, GB)	Alberto Nepomuceno Magalhães Azeredo (1872 – 1963)
Trovas tristes (LMC, GB)	Alberto Nepomuceno Osório Duque-Estrada (1870 – 1927)
O Natal do Céu (TV, AS)	António Fragoso (1897 – 1918) António Correia de Oliveira (1878 – 1960)
Cantar dos búzios (LR, JPS)	José Viana da Motta (1868-1948)

	Afonso Lopes Vieira (1878-1946)
Olhos negros em <i>5 Canções Portuguesas</i> (LR, JPS)	José Viana da Motta Almeida Garret (1799-1854)
Lavadeira e caçador em <i>5 Canções Portuguesas</i> (LR, JPS)	José Viana da Motta João de Deus (1830-1896)
Verdes são as hortas (LR, JPS)	José Viana da Motta Luís de Camões (1524-1580)
A luz (LR, JPS)	José Viana da Motta João de Deus
A saudade é matadoura (AGK, HJ)	José Antônio de Almeida Prado (1943 - 2010)
Noite (AGK, HJ)	José Antônio de Almeida Prado
Modinha da moça de antes (AGK, HJ)	Edmundo Villani-Cortes (1930)
Pálido Cristo (LR, JPS)	Luís de Freitas Branco (1890-1955) Fernando Pessoa (1888-1935)
O Menino de sua mãe (LR, JPS)	Fernando Lopes-Graça (1906-1994) Fernando Pessoa
6 Canções Trovadorescas	Fructuoso Viana (1896 - 1976)
Relíquia Apócrifa (JK, RB)	Guilherme de Almeida (1890-1969)
Canção Galega (MH, RB)	
Partir e Ficar (AF, RB)	
Bailia (SM, RB)	
Vilancete (JS, RB)	
Cantiga dos olhos que choram (LS)	
Trechos da “Cantata para celebrar os felizes despozórios da Sereníssima Sr.^a Princeza D. Maria Teresa no mês de maio de 1810”:	Fortunato Mazziotti (17--? – 1855)
De novos Raios, ó Febo (Coro de abertura, AGK, MG, MH, AP, LS, AF, WM, RB)	
Nunca vi nos meus altares / Que insensos, que cultos (recitativo e dueto, AGK, AP, RB)	
Meu coração num doce efeito (AG, MG, MH, RB)	

II Concerto

10 de fevereiro, 19h00 – 20h30

Palácio Fronteira, Lisboa

Noite de Luar (AP, RB)	Luís Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado Coelho (1831 – 1900) Raimundo António de Bulhão Pato (1828 – 1912)
Canção da fiandeira (AnF, JPS)	António Fragoso António Correa de Oliveira
A Estrela (MB, JPS)	Viana da Mota Almeida Garret
Canção Perdida (AP, RB)	António Tomás de Lima (1887-1950) Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850 – 1923)
Canção Perdida (MB, PC, JPS)	António Fragoso Abílio Manuel Guerra Junqueiro
Canção Perdida (AP, RB)	José Viana da Motta Abílio Manuel Guerra Junqueiro
Canção Perdida (PC, JPS)	Fernando Lopes-Graça Abílio Manuel Guerra Junqueiro
Boa noite (GC, AG)	José Penalva (1924 – 2002)
Jangada de Vela (GC, AG)	José Penalva
Saudade (GC, AG)	José Penalva
Dois momentos (GC, AG)	José Penalva
Canções da Floresta Amazônica (LV, LP)	Heitor Villa-Lobos Veleiro Cair da Tarde Canção de Amor Melodia Sentimental
Cantiga do berço (AnF, JPS)	Alexandre Rey-Colaço (1854-1928)

Ouvir estrelas (MG, MDP)	Glauco Velásquez Antero de Quental
Amor Vivo (MG, MDP)	Glauco Velásquez Antero de Quental
Onde andar (JK, MP)	Guarnieri
Hei de Seguir Teus passos (JK, MP)	Waldemar Henrique
Ê-Boi (JK, MP)	Guerra-Peixe
Faixa verde (popular) (SMr, JPS)	Fernando Lopes-Graça
Ó virgens que passais (SMr, JPS)	Fernando Lopes-Graça António Nobre
Couplets de Helena em <i>O Rapto de Helena</i> (CR, JPS)	Augusto Machado (1845-1924) A. Antunes
Serenata de Rafael em <i>A leitura da Infanta</i> (JF, JPS)	Augusto Machado tradução de Eça Leal
Tal não sou, bela Joaninha em <i>O Beijo</i> (CR, JF, JPS)	Angelo Frondoni (1812-1891) Silva Leal
Moema e Caramuru (MH, LS, AR)	José Antônio de Almeida Prado

Concerto de Encerramento e premiação do *I Concurso de Composição Caravelas*

11 de fevereiro, 21h00 - 23h00

Auditório Viana da Motta

Escola Superior de Música de Lisboa

I Parte

O Menino doente (JK, MP)	Oswaldo Lacerda
Rua Aurora (JK, MP)	Edmundo Villani-Côrtes Mário de Andrade (1893-1945)
Exercício de Prosódia (AGK, RB)	Jorge Antunes (1942 -) Olegário Mariano (1889 - 1958)
O Menino da sua mãe (TV, AS)	Fernando Lopes-Graça Fernando Pessoa
O Meu bem se tu te fores (APR, JPS)	Eurico Carrapatoso (1962 -)
Alma minha gentil que te partiste (APR, JPS)	Augusto Machado Luís de Camões
A Ribeirinha (APR, JPS)	Claudio Carneyro (1895-1963) D. Sancho I
A formosura desta fresca serra (Camões) (APR, JPS)	Luís de Freitas Branco
Sete anos de pastor (APR, JPS)	Fernando Lopes-Graça Luís de Camões
Aquela triste e leda madrugada (APR, JPS)	Fernando Lopes-Graça Luís de Camões
Alma minha gentil (APR, JPS)	Fernando Lopes-Graça Luís de Camões
Num bosque (APR, JPS)	Joly Braga Santos (1924-1988) Luís de Camões
Era uma vez um príncipe em <i>O Guarani</i> (AGK, RB)	Antônio Carlos Gomes (1836-1896) Antonio Scalvini (1835-1881)

Cecília Rodrigues (CR)

Grasieli Cristina dos Santos (GC)

Juliana Starling (JS)

Lúcia de Vasconcellos (LV)

Luciana Monteiro de Castro (LMC)

Márcia Guimarães (MG)

Mariana Branco (MB)

Martha Herr (MH)

Sara Marques (SMr)

Sheila Minatti (SM)

Tânia Valente (TV)

Mezzo-sopranos:

Josani Keunecke (JK)

Tenores:

Alberto Pacheco (AP)

João Francisco (JF)

Lenine Santos (LS)

Pedro Cachado (PC)

Barítonos

Angelo Fernandes (AF)

Luís Rodrigues (LR)

Wladimir Matos (WM)

Pianistas:

Alexandre Gonçalves (AG)

Alexey Shakitko (AS)

Andrea Teixeira (AT)

André Rangel (AR)

Ângelo Fernandes (AF)

Guida Borghoff (GB)

Luiz Néri Pfützenreuter (LP)

Marcelo Pimenta (MP)

Maria di Pasquali (MDP)

Mario Trilha (MT)

Ricardo Ballesterio (RB)

João Paulo Santos (JPS)

Cravistas:

Helena Jank (HJ)

Grupos de Trabalho

O Português Brasileiro Cantado – aspectos da pronúncia do português brasileiro, seus reflexos sobre a pedagogia do canto e a performance musical

Wladimir Mattos, UNESP (organização e coordenação)

Adriana G. Kayama, UNICAMP (coordenação)

Martha Herr, UNESP (coordenação)

Na ocasião do *Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*, propomos a realização do GT “O Português Brasileiro Cantado” com objetivo de ampliar as discussões sobre o padrão referencial de pronúncia cantada do português brasileiro. Até o presente momento, os grupos de trabalho que se organizaram para a discussão do tema tiveram como propósito fundamental o próprio estabelecimento das “Normas para Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”. Diferentemente dos grupos de trabalho anteriores, o presente GT será aberto às discussões que nos permitirão refletir sobre as contribuições das normas do PB Cantado para o ensino e aprendizagem do canto, bem como para a interpretação e performance musical. Os participantes terão ainda oportunidade para levantar tópicos a serem discutidos em uma oportunidade futura, quanto às possíveis reformulações e soluções de questões relacionadas às normas do PB Cantado, conforme a publicação final de 2006.

Serão convidados a participar deste GT os participantes brasileiros já selecionados para apresentação de trabalhos no Congresso. Além destes, todos os demais interessados em participar serão bem vindos, como ouvintes.

Padrão Referencial de Pronúncia do Português Europeu Cantado

Alberto Pacheco, CESEM (organização)

Em 2007, os esforços de um grupo de professores de canto no Brasil conseguiram formular uma norma de pronúncia para o português cantado daquele país, após uma discussão a nível nacional, com o intuito não só de orientar os cantores nacionais, mas também de facilitar ou possibilitar a execução correta do repertório brasileiro por qualquer cantor estrangeiro. Com este exemplo em mente, o Caravelas deu início a um debate semelhante em Portugal com o *Simpósio a “Pronúncia do Português Europeu Cantado”*, realizado em julho de 2009. O objetivo final era tornar disponível a todos uma norma ou um padrão referencial de pronúncia para o Português Europeu. Afinal, determinando este padrão de pronúncia, seria possível fazer edições do repertório em questão com sua respectiva transcrição fonética, o que facilitaria a execução no estrangeiro, já que o português não é uma língua padrão na formação dos cantores em geral. Para além, esta norma de pronúncia estabeleceria um paradigma a partir do qual seria possível determinar variantes históricas de pronúncia, tão importantes para execução do repertório dos séculos passados, e também variantes sociais e regionais, importantes para um repertório que use estes elementos como recurso de sua própria expressão.

O que se pretende com este grupo é justamente dar início aos trabalhos que elaborem a primeira regra de pronúncia para o Português Europeu Cantado. Para tanto, convidamos toda a comunidade musical lusófona, em especial a portuguesa, a dar seu contributo neste debate.

Comunicações

A Problemática da prosódia na modinha luso-brasileira

Adriana Giarola Kayama

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

akayama@iar.unicamp.br

Resumo:

O presente trabalho discute a questão da prosódia na modinha luso-brasileira do final do séc. XVIII e da primeira metade do séc. XIX, abordando critérios a serem considerados pelo intérprete no momento da distribuição das estrofes na melodia vocal de forma a preservar a inteligibilidade da poesia da modinha. Para tanto, examinaremos os aspectos prosódicos da “1ª” modinha (“Dize amor que te fiz eu”) da *Collecção de modinhas de bom gosto* de João Francisco Leal, publicado em 1830.

Palavras-Chave:

Modinha, Música luso-brasileira, Música brasileira, Canção, João Francisco Leal, Prosódia.

Introdução:

Vieira define a modinha luso-brasileira como “uma melodia triste, sentimental, freqüentemente no modo menor, com letra amorosa” (VIEIRA, 1899, p.350), geralmente estrófica. Balbi, por sua vez, a descreve como sendo uma canção de caráter particular, “que as distingue das canções populares de todas as outras nações. Estas modinhas, e, sobretudo aquelas chamadas brasileiras, são cheias de melodia e de sentimento [...]” (BALBI, apud PACHECO, 2009, p.32-33). Vieira complementa que ela se tornou “mais característica pelos requebros lânguidos...” (VIEIRA, 1899, p.350, grifo da autora).

Em geral, as edições históricas das modinhas trazem apenas a primeira estrofe do poema musicada, com as demais impressas no final da canção em formato de poesia. Muitas das edições modernas têm seguido esse mesmo padrão de partitura, de forma a deixar para o intérprete a tarefa de se colocar na música as demais estrofes da canção.

Vemos, no entanto, que as críticas em relação à prosódia da canção brasileira em geral, e a modinha em particular, são frequentes (MACHADO apud PACHECO, 2009, p.300; ANDRADE, 1965, p.44). Mário de Andrade afirma “... que nos nossos compositores quase todos, jamais não se preocuparam com o problema [da prosódia],...

de acomodar às exigências do canto às exigências da palavra nacional” (ANDRADE, 1965, p.44).

Sabemos que as modinhas foram compostas por luso-brasileiros, em vernáculo, sendo que muitos deles eram também reconhecidos por serem bons cantores, particularmente como intérpretes de modinhas. Por sua vez, é frequente encontrarmos os “erros” prosódicos condenados por Rafael Coelho Machado, Mário de Andrade, além de muitos outros autores e intérpretes.

Ao contrário dessas afirmações, acreditamos ser pouco provável que esses compositores desconheciam e/ou desconsideravam os aspectos prosódicos da poesia e seu ajuste à música. Como poderiam cometer tantos “erros”³ no que concerne à prosódia poético-musical?

Por sua vez, se esses “desvios” prosódicos eram desejados pelos compositores, como interpretá-los sem perder a compreensão do conteúdo poético? E mais: no caso específico das modinhas, há um outro desafio para o intérprete visto que a maioria das partituras traz apenas a primeira estrofe inserida na grade musical e as demais em forma de texto poético.

Como é comum encontrarmos desvios prosódicos na primeira estrofe de uma modinha, e ainda, levando-se em conta que na maioria das vezes os pés poéticos e a estrutura métrica das demais estrofes divergem da primeira (e entre si), discutiremos a seguir alguns aspectos e critérios a serem considerados pelo intérprete no momento da distribuição do texto dessas estrofes na melodia vocal, de forma a preservar a inteligibilidade da poesia e, ao mesmo tempo, os “requebros” da modinha. Para essa discussão utilizaremos a modinha “Dize amor que te fiz eu”, da *Collecção de modinhas de bom gosto* de João Francisco Leal, publicada em 1830.

³ Para evitarmos qualquer julgamento de valor, doravante substituiremos o termo “erro” prosódico por “desvio” prosódico, sugerindo que haja um **desencontro** do ajuste das sílabas fortes e fracas da poesia com os tempos fortes e fracos do discurso musical.

Questões prosódicas na interpretação da modinha:

No *Dicionário de Termos Linguísticos*, Mateus e Xavier definem prosódia como o “estudo da natureza e funcionamento das variações de tom, intensidade e duração na cadeia falada” (MATEUS & XAVIER, 1992). Já a prosódia musical é descrita no *Novo dicionário da língua portuguesa* como o “ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos” (FERREIRA, 1987).

Nota-se, portanto, que primeiramente será necessário analisar tanto a estrutura do poema “Dize amor que te fiz eu” quanto à estrutura da melodia composta para ela.

No que tange a estrutura poética, será necessário verificarmos: o número de estrofes e o número de versos contidos em cada estrofe; o número de sílabas em cada verso, a definição dos pés métricos em cada verso; a estrutura rímica das estrofes; a terminação de cada verso (forte ou fraco); e por fim, a comparação dos versos de cada estrofe levando-se em conta esses aspectos estruturais.

Quanto à música, verificaremos: compasso, estrutura rítmica, contorno melódico da linha vocal, elementos de interpretação (dinâmica, sinais de articulação, timbre), e o acompanhamento.

Apresentamos, a seguir, uma tabela com a descrição dos principais aspectos estruturais do poema:

Verso	Nº de sílabas	Pés métricos	Esquema rítmico	Rima	Terminação
Dize amor q.[ue] te fiz eu / U U / U U / (/ U / U / U /) ⁴	7	dactílico	1,4,7	A	Forte
Qual será o ⁵ meu delicto, / U / U / U /	7	trocaico	1,3,5,7	B	Fraca
Por que dezejas só ver-me U / U / U U /	7	jâmbico; anfibraco	2,4,7	C	Fraca
Sempre triste, sempre <u>afflicto</u> . / U / U / U /	7	trocaico	1,3,5,7	B	Fraca
Eu que sempre respeitei, / U / U / U /	7	trocaico	1,3,(5),7	D	Forte
Teu poder, teu braço <u>invicto</u> , / U / U / U /	7	trocaico	1,3,5,7	B	Fraca
Sou condenado a viver / U U / U U /	7	dactílico	1,4,7	E	Forte
Sempre triste, sempre <u>afflicto</u> . / U / U / U /	7	trocaico	1,3,5,7	B	Fraca
Ah! Cruel não <u>me</u> abandones, / U / / U U /	7	anfímacro; dactílico	1,3,4,7	F	Fraca
Neste terrível conflito, / U U / U U /	7	dactílico	1,4,7	B	Fraca
Tem compaixão de quem vive / U U / U U /	7	dactílico	1,4,7	G	Fraca
Sempre triste, sempre <u>afflicto</u> . / U / U / U /	7	trocaico	1,3,5,7	B	Fraca

Podemos ver que o poema é constituído por três estrofes com quatro versos (quadrilha), sendo que o último verso de cada estrofe se repete, em forma de refrão. Cada verso é composto por sete sílabas (heptassílabo), mais comumente conhecido como “redondilha maior”. Goldstein cita que esse tipo de verso é frequentemente encontrado em poemas e canções de língua portuguesa desde o período medieval. Ela também destaca que esse tipo de metrficação “é o mais simples, do ponto de vista das

⁴ Em muitos casos, há mais de uma possibilidade na indicação de sílabas fortes e fracas nos versos. Indicamos entre parênteses uma outra possibilidade. Neste primeiro verso em específico, optamos pela primeira metrficação (sem parênteses) tendo em vista que no transcórre do poema o eu lírico sofre de um amor não correspondido e se torna cada vez mais angustiado, usando palavras mais fortes, inclusive com a interjeição “Ah!” no primeiro verso da 3ª estrofe. Desta forma, essa angustia fica mais evidenciada se optarmos pela seguinte acentuação: **Dize amor que te fiz eu** (ao contrário de: **Dize amor que te fiz eu**).

⁵ Neste caso, pelo fato do poema se tratar claramente de uma redondilha maior (versos heptassílabos), a elisão entre as palavras ‘será’ e ‘o’ não deverá ser considerada, pois com a elisão haverá apenas 6 sílabas no verso. Esse procedimento está em consonância com as recomendações de Goldstein (GOLDSTEIN, 2008, p.21).

leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada; os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba.” (GOLDSTEIN, 2008, p.36-37) Essa variedade se verifica no esquema rítmico do poema em questão. Dentre os 12 versos, encontram-se os seguintes esquemas: “1,4,7”; “1,3,7”; “2,4,7”; “1,3,5,7” e “1,3,4,7”, havendo predominância do primeiro esquema citado. Dentre os pés métricos utilizados, foram encontrados os pés binários trocaico e jâmbico, e os ternários dactílico, anfíbraco e anfímacro. Há predominância dos pés trocaico e dactílico. As terminações são quase sempre fracas (terminações paroxítonas), com exceção dos primeiros versos da primeira e segunda estrofe, que são fortes (oxítonas). Vale a pena observar que o esquema rítmico tem uma distribuição misturada, em concordância com Goldstein (p.59-60). Com relação a todos os versos pares terem a mesma terminação (**delicto**, **afflicto**, **invicto**, **conflicto**), essa semelhança sonora destaca essas palavras, e dá mais unidade ao poema como um todo. Os demais versos têm rimas órfãs.

Passemos agora para a comparação desses elementos nas três estrofes do poema. Se à primeira vista há uma forte semelhança entre as três estrofes (quatro versos, sete sílabas por verso e repetição de esquema rítmico), a variação entre os pés chama a atenção. Tomemos como exemplo o primeiro verso de cada estrofe.

Dize amor q,[ue] te fiz eu

/ U U / U U /

Eu que sempre respeitei,

/ U / U / U /

Ah! Cruel não me abandones,

/ U / / U U /

Nota-se que o esquema rítmico dos três versos são distintos: 1,4,7 , 1,3,5,7 , e 1,3,4,7 , respectivamente. Essas diferenças de acentuação silábica certamente levantarão questões para o intérprete na hora de se colocar o texto das últimas duas estrofes à linha vocal. De modo semelhante, encontramos diferenças de acentuação nos segundos e terceiros versos das três estrofes.

Para seguirmos às questões da inserção do texto à música, será necessário, primeiramente, verificarmos alguns aspectos da escrita musical da modinha.

Em compasso 6/8 e com andamento em ‘Andante’, a modinha tem uma estrutura formal AABB’, sendo que esta estrutura se apresenta três vezes – uma vez para cada estrofe. O contorno melódico da linha vocal apresenta predominância de graus conjuntos e arpejos. Quanto ao ritmo, há na linha vocal uma predominância de colcheias e semicolcheias, sugerindo uma subdivisão binária do compasso (i.e., com o tempo forte primário na primeira colcheia do compasso e um tempo forte secundário na quarta colcheia). A textura vocal é silábica, com uma sílaba por colcheia (e, consequentemente, duas semicolcheias por sílaba). Na parte do piano há o uso de semínimas, colcheias e semicolcheias, com ocorrência maior de semínimas e colcheias na linha inferior do piano enquanto a linha superior apresenta mais colcheias e semicolcheias. Há uma clara sugestão de divisão binária do compasso nas linhas do piano (Fig. 2).



Fig. 2. Compassos 1 e 5, respectivamente, da parte do piano.

Verificamos agora como o compositor adequou a primeira estrofe do poema à melodia vocal. Como vimos anteriormente acima, a metrificação feita do segundo verso⁶ indica que as sílabas acentuadas são as de número 1, 3 e 7, e que as os tempos fortes da melodia vocal são a 1ª e 4ª colcheia do compasso. No entanto, como se pode ver na Figura 3 a seguir, não é isso que encontramos:

⁶ No primeiro verso (c.1), há questões prosódicas (*Dize Amor q. te fiz eu* – a falta de elisão do encontro vocálico da última sílaba de ‘dize’ e primeira sílaba de ‘Amor’) que acreditamos ter relação com regras de versificação e a possível pronúncia do português da época.

Fig. 3. Imagem fotográfica da primeira página da modinha “Dize amor que te fiz eu”, da *Collecção de modinhas de bom gosto* de João Francisco Leal.

Há desencontros entre as sílabas e tempos fortes, de tal forma que a acentuação do texto – se respeitada a acentuação musical – ficaria: *Qual será o meu delicto*, comprometendo a compreensão do texto.

Serão esses desencontros erros de impressão? Acreditamos ser pouco provável, pois há um “desencontro” semelhante no c. 5. Surgem, então, algumas questões: será que o compositor queria, propositalmente, enfatizar o artigo “o”, que não só cai no tempo forte secundário do compasso, mas também é a nota de maior duração, bem como a mais aguda no c.3? Será que João Francisco Leal, conceituado e respeitado cantor e compositor de modinhas de sua época (BALBI, apud PACHECO, 2009, p.123), desconhecia sua língua mãe a ponto de cometer este (dentre outros nessa e em outras modinhas de sua autoria) “erro” de inserção do texto na música? Poderíamos supor que esses desencontros (ou melhor, desvios prosódicos) eram feitos propositalmente, de tal forma a se quebrar a repetição (possivelmente tediosa) da pulsação poético/musical. Pacheco sugere isso quando diz:

Logo, mesmo que um cantor consciencioso tente respeitar todos os acentos naturais do texto, um eventual desacordo entre a prosódia e os acentos musicais é característica do próprio repertório e se bem usado pode funcionar como síncope sutil (PACHECO, 2009, p.300-301).

Seguindo, então, a hipótese de se desejar esses desvios, como devemos interpretar o trecho musical citado? No segundo verso vemos que há duas sílabas fortes desencontradas com a acentuação da pulsação da música – ‘-rá’ da palavra ‘será’ e ‘meu’. Precisamos sempre tomar cuidado com a acentuação das palavras, pois ao cantar a palavra ‘será’, por exemplo, se seguirmos a acentuação binária do compasso musical, corre-se o risco do ouvinte compreender ‘cera’. É curioso notar que o único lugar em toda a peça que Leal usa semifusas é nesse compasso, na palavra ‘meu’, que podemos entender como um certo ‘tremor’ diante da angustia do eu lírico. Essa movimentação rítmica contribui para se destacar (i.e., acentuar) a palavra ‘meu’. Assim, podemos alterar as acentuações na linha vocal, buscando desta forma respeitar as sílabas fortes do verso:



Fig. 4. Exemplo da acentuação rítmica, c. 3 e 4.

E quanto à linha do piano, deve-se também fazer esse deslocamento de acentuação musical? Acreditamos que não, devido ao padrão explícito e incessante do ritmo agrupado a cada três colcheias. A sobreposição dessas duas linhas – vocal e piano – com acentuações musicais distintas resultam numa espécie de polirritmia, ou na “sincopa sutil” (Fig. 5) citado por Pacheco.

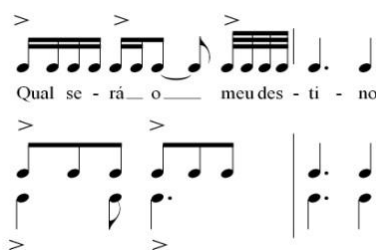


Fig. 5. Sobreposição da acentuação rítmica das linhas do canto e piano, c. 3 e 4.

A sugestão de agrupamento da melodia vocal de duas em duas colcheias para o c. 5 também procede, seguindo esse mesmo raciocínio. Nos c. 6 a 8 a acentuação métrica do poema coincide coma a acentuação musical (de três em três colcheias).

Esclarecida, então, a interpretação do segundo verso da primeira estrofe, passemos para os segundos versos das demais estrofes.

O verso da segunda estrofe apresenta uma métrica binária, com pés trocaicos, como vimos no verso da primeira estrofe. Desta forma, a acentuação da melodia vocal deverá seguir a sugestão apresentada na Figura 4 e também para o c. 5.

Já o segundo verso da terceira estrofe traz uma métrica ternária, com pés dactílicos. Essa estrutura rítmica coincide com aquela sugerida na música, em particular, na linha do piano. Assim, o jogo rítmico criado pelos ‘desencontros’ de acentuação poético/musical nos versos anteriores deixa de existir na última estrofe (Fig. 6).

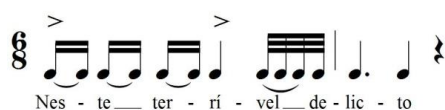


Fig. 6. Exemplo da acentuação rítmica, c. 3 e 4.

Outro caso de desvio prosódico pode ser encontrado no c. 11, no qual se tem o último verso (refrão) das estrofes. Novamente, Leal sugere um agrupamento rítmico musical diferente do esperado, como vimos nos c. 3 e 5. Da mesma forma, cria-se uma espécie de polirritmia entre as linhas do canto e do piano. Com isso, Leal dá maior ênfase à palavra ‘sempre’, denotando a angustia e aflição do eu lírico (**sempre** triste, **sempre** afflicto, **sempre**, **sempre**...)

Conclusão:

Nesse trabalho apresentamos alguns critérios a serem considerados pelo intérprete no momento da distribuição das estrofes na melodia vocal de forma a preservar a inteligibilidade do texto poético através do estudo da modinha “Dize amor que te fiz eu” de João Francisco Leal.

A partir das análises da estrutura do poema e da música (linhas vocal e de piano) identificamos a existência de desencontros de acentuação entre texto e melodia. Levando-se em conta aspectos do conteúdo poético e clareza da compreensão do texto, propusemos soluções para a interpretação desses desvios prosódicos.

Acreditamos que ao se preservar esses desvios prosódicos (em vez de adequá-los sempre à acentuação musical), propicia-se uma variação de inflexão rítmica que enriquece e oferece novidade, contribuindo para as variações e ornamentações sugeridas por Pacheco e Alferes (PACHECO, 2009, p.302 e ALFERES, 2008, p. 96).

Bibliografia:

ALFERES, Sidnei. *A "COLLECÇÃO DE MODINHAS DE BOM GOSTO" DE JOÃO FRANCISCO LEAL: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008.

ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo – 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, 2 vols. Rio de Janeiro: Edição tempo brasileiro Ltda., 1967.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S.A., 1987.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14ª edição revisada e atualizada. São Paulo: Editora Ática, 2008.

MATEUS, Maria Helena, XAVIER, M. F. (orgs.), *Dicionário de Termos Linguísticos*, 2 vol. Lisboa: Edições Cosmos, 1992

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume Editora, 2009.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: Performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical: ornado com gravuras e exemplos de música*. 2^a edição. Lisboa: Lambertini, 1899. [BNP - <<http://purl.pt/800>>, download de arquivo em pdf em 02/07/2011]

Renacionalizando Carlos Gomes: uma versão em português de *Il Guarany*

Alberto José Vieira Pacheco

CESEM / FCT, Portugal

apacheco@post.com

Resumo:

Em 1870, estreava no Teatro alla Scala, em Milão, a ópera *Il Guarany* com música de António Carlos Gomes (1836-1896), e com um libreto em italiano por Antonio Scalvini (1835-1881), baseado no romance homónimo de José de Alencar (1829-1877). A ópera seria sempre lembrada como a primeira de compositor brasileiro a ser bem sucedida na Europa e esta primazia acabaria por fazer dela um troféu para o orgulho nacional brasileiro. Fato pouco conhecido, no entanto é que a peça conta com uma versão em português, intitulada *O Guarani*, *ópera baile em quatro atos* e publicada em 1938, pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro. A tradução foi feita por Carlos Marinho de Paula Barros que afirma ter a intenção de criar “um clima próprio e adequado que desse à ópera mais popular do Brasil – a brasilidade que não pode ter em idioma estranho”. Portanto, podemos ver claramente que nas origens desta versão vernácula estão razões de foro puramente ideológico. Ou seja, a tradução é claramente uma tentativa de tornar a ópera mais “brasileira” ou, na verdade, mais próxima do que se considerava como tal naquele momento histórico. Mais brasileira ou não, o que realmente se consegue com a tradução é aproximá-la dos ideais nacionalistas próprios do século XX, que tiveram como grande defensor e mentor Mário de Andrade (1893-1945). Não podemos esquecer que Carlos Gomes foi justamente um dos compositores mais criticados por estes mesmos nacionalistas, por considerarem sua música servil à música europeia. Logo, a tradução aqui em questão pode ser vista também como uma forma de reabilitar e atualizar o compositor e sua obra. Com uma análise mais detida da obra e de suas motivações sociais e políticas, podemos concluir que esta *O Guarani* pode ser considerada como um entre tantos esforços feitos para reinventar e afirmar o Brasil “moderno”, já que aquela nação imaginada nos moldes monárquicos não servia mais aos interesses dos republicanos, nem fazia jus aos anseios modernistas dos artistas.

Palavras-Chave:

Nacionalismo Andradiano, Tradução para Performance, *Il Guarany*, Carlos Gomes, Ópera

De algumas Óperas, Comédias, Entremezes e Obras ocasionais no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa: um repertório em português para vozes femininas

Alexandra van Leeuwen

Edmundo Pacheco Hora

Adriana Giarola Kayama

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Resumo:

Os manuscritos musicais de origem luso-brasileira pertencentes ao Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa, em Portugal, podem ser considerados dentre as fontes mais representativas em relação à compreensão do cenário musical luso-brasileiro entre fins do século XVIII e início do XIX, principalmente, no que diz respeito ao repertório executado no Rio de Janeiro deste período, incluindo obras realizadas no teatro em atividade à época, conhecido por Ópera Nova, ou ainda, Teatro de Manuel Luiz. Em meio a tais manuscritos, encontram-se diferentes gêneros musicais, como óperas italianas – por vezes, traduzidas para o português –, comédias e entremezes portugueses, e obras dramáticas ocasionais. Este mesmo material nos permite identificar os intérpretes que atuavam no cenário lírico-dramático do período já mencionado, destacando-se a participação feminina, que inclui a presença da cantora Joaquina Lapinha; para além da existência de um repertório de origem genuinamente brasileira, como é o caso das obras ocasionais de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) cujos manuscritos se preservam no arquivo de Vila Viçosa. O que se pretende, portanto, nesta comunicação é tratar do repertório em português para as vozes femininas existente no arquivo mencionado, perpassando questões como: sua interpretação no que se refere especificamente aos aspectos de pronúncia do texto conforme as circunstâncias em que a obra fora executada em sua época; a relação entre texto e música, que nos remete aos aspectos de ornamentação da linha melódica; e, ainda, as traduções das óperas italianas para o português, que, em última análise, podem contribuir para a caracterização do repertório quando da sua execução em território colonial, uma vez que tais traduções relacionam-se à sua utilização pelos intérpretes atuantes no Rio de Janeiro da época em questão.

Palavras-chave

Música luso-brasileira; Canto no Brasil colonial; Vozes femininas; Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa

Quatro leituras musicais do poema “Canção perdida” de Guerra Junqueiro

Ana Maria Liberal

CITAR, Universidade Católica Portuguesa

Resumo:

A obra poética de Guerra Junqueiro (1850-1923) foi objecto de tratamento musical por parte de vários compositores portugueses e brasileiros. Desde Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894) a Fernando Valente (1952-), foram 23 os autores que musicaram o poeta de Freixo de Espada à Cinta, num total de 34 obras. O *lied* é o género musical que predomina, mas há também música sinfónica - Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro. Fantasia para orquestra, de Luís de Freitas Branco - e de câmara - A Moleirinha para quinteto de sopros, de Berta Alves de Sousa. A predilecção dos nossos criadores musicais pela obra do poeta transmontano pode ser explicada através das palavras de Henrique Manuel Pereira quando afirma que “há (...), música na poesia de Junqueiro, sendo essa uma das características mais relevantes e determinantes da sua majestosa linguagem, entre sarcástica, épica, lírica e religiosa”⁷. A lista de poesias musicadas engloba nove livros ou opúsculos, com *Os Simples*, publicado em 1892, a ocupar a liderança. Foram quatro os compositores portugueses que se debruçaram sobre a “Canção Perdida”, belíssimo poema de amor que integra esta colectânea: José Viana da Mota (1868-1948), António Tomás de Lima (1887-1950), António de Lima Fragoso (1897-1918) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

Um horizonte temporal de cerca de um século implica, obviamente, uma diversidade de linguagens musicais. É esta pluralidade de discursos que esta comunicação se propõe abordar, através de uma análise comparativa das quatro versões da canção.

Palavras-chave:

Lied, Poesia, Séculos XIX-XX

Como nasceram as quatro versões da “Canção Perdida”

O primeiro a revestir de música a “Canção Perdida” foi José Viana da Mota, em 1895, época em que estava radicado em Berlim. A obra está integrada na coletânea *Canções Portuguesas op. 10*, que começou a tomar forma em 1893. Em carta escrita a Fernando Lopes-Graça, datada de 3 de novembro de 1933, o compositor desvenda o motivo que o levou a escrever a coletânea: “*Creio que antes de 1893, nada se tinha feito em Portugal neste sentido. Havia algumas peças para canto com letra portuguesa de Júlio Neuparth e talvez também de Augusto Machado, mas que não procuravam dar cor*

⁷ “Música de e música para Junqueiro. Revisitar e descobrir” in Henrique Manuel S. Pereira (coord.), *A Música de Junqueiro*, Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2009, p. 17.

local”⁸. Está subjacente neste texto a intenção de criar uma música nacional sob a forma de canção com versos de poetas portugueses, reinterpretando a música popular, a música do povo, através de uma intervenção estética culta; uma espécie de “*música culta de carácter nacional*”, como refere Elvira Archer⁹.

A *Canção Perdida* foi estreada a 6 de novembro desse mesmo ano, no Porto, na Sala do Orpheon Portuense, pela soprano Berta Lehman Camelo, no terceiro de uma série de sete concertos que o compositor ali deu com Moreira de Sá. Nesses sete concertos foram interpretadas, em primeira audição nacional, várias obras de referência da literatura musical, incluindo outras composições do próprio Viana da Mota¹⁰.

Em 1916, António Fragoso escreve ao pai a contar o seu propósito de apresentar as suas obras num concerto em Lisboa:

De maneira que vou organizar um concerto só de composições minhas em que serão cantados os meus coros e o meu lied, e será executado o Trio, tocando eu também a Suite, os Prelúdios, e a Sonata que é por assim dizer a barreira mais difícil de transpor [...] ¹¹

Efetivamente, o tão ansiado concerto realizou-se no dia 16 de maio desse ano, na Academia dos Amadores de Música, com a participação do compositor e de colegas seus do Conservatório. Nele foi estreada a coletânea *Toadas da minha aldeia*, que inclui as canções “Cantigas da nossa terra” (Vicente Arnoso), “Morena” (Júlio Dinis), “Cantares” (Marcelino de Mesquita), “Canção Perdida” (Guerra Junqueiro) e “Cantiga do Campo” (Gomes Leal). O programa do referido concerto permitiu a Paulo Ferreira de Castro e Adriana Latino balizarem a composição da obra entre 1912-13, muito

⁸ Elvira Archer, “A obra de canto e piano de José Viana da Mota”, *José Viana da Mota, 50 anos depois da sua morte 1948-1998*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998, p. 44.

⁹ *Idem*, p. 43.

¹⁰ Foram elas as Sonatas op. 106 e op. 111 e as Variações e Fuga op. 35, de Beethoven; a Sonata para violino e piano, de César Frank; o Concerto para violino op. 20, de Lalo; a *Rapsódia Húngara n.º 9*, de Liszt; a *Berceuse* op. 72, para piano, de Tchaikowsky; a Sonata para violino e piano, o Quarteto de cordas em sol maior e as *Canções Portuguesas op. 10*, de Viana da Mota. Ver *Anais do Orpheon Portuense desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim de Maio de 1897*, Porto: Tipografia do Comércio do Porto, 1897, p. 128-138.

¹¹ Paulo Ferreira de Castro, “António Fragoso: uma “figura de culto” da música portuguesa”, *António Fragoso e o seu tempo. Livro de actas do Colóquio Internacional com o mesmo título, realizado no dia 21 de Novembro de 2008, na Culturgest*, Lisboa: CESEM/UNL e Associação António Fragoso, 2010, p. 88.

embora Leonardo Jorge a datar três anos mais cedo, entre 1909-1912¹². A *Canção Perdida* é dedicada a António dos Santos Tovim, tio de António Fragoso, que lhe ensinou os primeiros rudimentos musicais.

Sensivelmente na mesma década, o violinista António Tomás de Lima dava forma à sua versão musical do poema de Guerra Junqueiro. O manuscrito da peça, que se encontra na Biblioteca Nacional¹³ juntamente com todo o espólio musical do compositor, não está datado. No entanto, um programa de concerto existente no referido espólio dá a informação de que a *Canção Perdida* foi estreada a 9 de janeiro de 1918, no Salão Nobre do Teatro de S. Carlos, por Mademoiselle Pires Marinho. Assim sendo, é possível estimar que a data de composição seja anterior a 1918. O dedicatário da obra é o tenor madeirense Lomelino Silva (1892-1967) com quem Tomás de Lima realizou concertos no Funchal, nos meses de outubro e novembro de 1928, e no Brasil. Dois anos antes, Lomelino Silva gravou para a *His Master's Voice* várias obras de compositores portugueses, entre as quais se encontra a *Canção Perdida*.

Fernando Lopes-Graça é o autor da quarta e última versão do poema de Guerra Junqueiro, que é também a mais recente. A *Canção Perdida* é a terceira peça do Caderno I da coletânea *Cantos Exumados*. É desconhecida a data de composição dos dois cadernos que compõem a coletânea; sabe-se, no entanto, que foram revistos e recuperados pelo compositor em 1989¹⁴. A 28 de setembro de 2006, o tenor Mário Alves e o pianista João Paulo Santos interpretaram a *Canção Perdida* no Centro Cultural de Belém, naquela que, até à data, nos parece ser a primeira audição da obra.

Poética musical

Dos quatro compositores que musicaram o poema de Guerra Junqueiro, apenas Lopes-Graça conserva a organização estrófica original. E fá-lo de forma magistral, ao alternar texto recitado sem acompanhamento de piano, com texto cantado. A recitação

¹² Paulo Ferreira de Castro e Adriana Latino, “António Fragoso (1897-1918). Lista de obras musicais publicadas”, *op. cit.*, p. 213.

¹³ Um agradecimento muito especial à Dra. Sílvia Sequeira, da Área de Música da Biblioteca Nacional, pela colaboração preciosa na localização do manuscrito e na recolha de informações sobre a obra.

¹⁴ Teresa Cascudo (org.), *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do Espólio Musical*, Cascais: Casa Verdades Faria - Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal, 1997, p. XVI/198.

é, assim, posta ao serviço do poema de modo a salientar o carácter narrativo de alguns versos, como quem conta uma história:

Hálitos de lilás, de violeta e d'opala,
Roxas macerações de dor e d'agonia,
O campo, anoitecendo e adormecendo exala...

Triste, canta uma voz na síncope do dia:

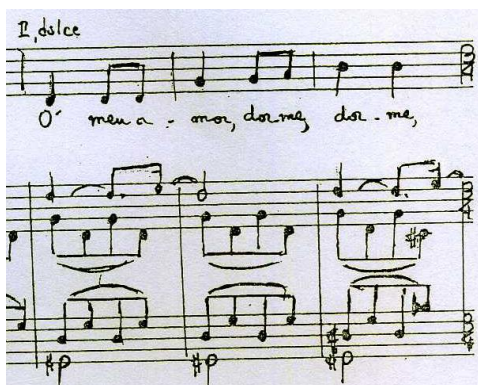
[...]

Os versos narrados alternam com quatro estrofes cantadas que transmitem, cada uma delas, diferentes estados de alma. Lopes-Graça veste-os de distintos ambientes musicais, também, conferindo ao piano o papel de protagonista. A sobriedade rítmica das primeira e segunda estrofes é construída, fundamentalmente à base de uma escrita pianística assente em semínimas e colcheias, respetivamente. Mas uma espécie de trilo em semicolcheias na voz intermédia do piano cria um ambiente algo tenso e desassossegado na terceira estrofe:



Já a quietude que transmite o texto da última estrofe *Ó meu amor, dorme, dorme,* / *Na areia fina do mar* é retratada por Lopes-Graça com um ostinato rítmico e melódico

nas duas vozes intermédias do piano ao qual se contrapõe uma linha melódica sóbria, embora agreste, na voz mais aguda que dialoga com o canto:



Viana da Mota e Tomás de Lima escolheram ambos as mesmas estrofes do poema de Junqueiro, as quatro que Lopes-Graça verte em música. A estrutura formal obedece ao esquema AABC, na versão de Viana da Mota, e ABCA, na versão de Tomás de Lima.

Já António Fragoso selecionou apenas três estrofes para construir uma canção em forma ternária, ABA. De assinalar que, o último verso da derradeira estrofe foi alterado, na versão de Fragoso: *Eu lá te irei acordar!...* em vez do original *Contigo me irei deitar!...*

Aspetos da linguagem musical

Na sua versão do poema de *Os Simples*, Lopes-Graça utiliza uma linguagem musical muito próxima da atonalidade, como forma de obter determinados efeitos expressivos sugeridos pelo texto poético.

Na melodia que dá suporte aos diferentes ambientes musicais criados pelo piano nos versos cantados, Lopes-Graça utiliza intervalos de 2.^a M e m, e 3.^a m, para ‘pintar’ um ambiente triste e austero. Austeridade que é reforçada pelos intervalos de 6.^a e 7.^a menores nos versos *Ó Morte dava-te a vida / Morre o amor, vive a saudade*:



Para além de coincidirem na estrutura formal, Viana da Mota e Tomás de Lima coincidiram, também, na escolha da tonalidade, fá # menor, e do compasso, 2/4, para dar cor às palavras do poeta transmontano.

José Viana da Mota utiliza um inteligente jogo tonal para construir uma linha melódica que se assume como o principal veículo narrativo do poema; aqui, o piano assume o papel de sustentáculo harmónico, cabendo-lhe, todavia, na segunda estrofe substituir o canto na narrativa poética:

A súbita inflexão do poema (*É o meu amor que na cova / Leva as noites a chorar!...*) é reforçado por uma progressão cromática em sentido descendente na parte de piano, bem como um recurso ao registo grave do instrumento de tecla.

A tranquilidade da estrofe final *Ó meu amor dorme, dorme / Na areia fina do mar, / Que em antes da estrela d'alva / Contigo m'irei deitar!...* é retratada por Viana da Mota através de uma sequência de modulações que conferem ao texto um lirismo intenso, sublinhado por um tempo mais alargado, por uma métrica binária composta (6/4) - a fazer lembrar uma *berceuse* - e pela indicação *dolcissimo / una corda*.

Surpreendente é a construção harmónica da *Canção Perdida* de Tomás de Lima. Aparentemente, como referi atrás, a tonalidade escolhida por este compositor é fá# menor. Todavia, uma leitura mais atenta e aturada permite verificar que fá# menor é, na realidade, uma ‘falsa tonalidade’. Senão vejamos! A progressão harmónica que sustenta a melodia do verso inicial da primeira estrofe é toda ela construída em lá maior, apesar do acorde inicial ser o acorde de Fá# menor. Assim, em vez de funcionar como acorde de tónica, Fa # menor funciona como o 6.º grau da relativa maior:

Moderadamente embalador M.M. ♩ = 52

pp

Al - quem de mim se não lem - bra Nas ter - ras d'a - lém mar..

pp docemente

vi V6 IV64 V6 vi V I

E, se atentarmos na linha melódica desse mesmo verso, verificamos que toda ela é pensada e construída em lá maior. O modo menor - na harmonia e na melodia - aparece, apenas, para reforçar o sentido lúgubre dos versos *Ó Morte, dava-te a vida / Morre o amor, vive a saudade*.

António Fragoso tinha uma opinião muito própria e algo controversa acerca de como tratar a canção portuguesa. Na correspondência do compositor que a revista *Arte Musical* deu à estampa em 1959, pode ler-se¹⁵:

As nossas canções, pelo contrário, são todas construídas apenas sobre dois acordes: - tônica e dominante -, únicos que quadram bem com a sua melodia.

Ora positivamente esses acordes são medíocres e velhos de mais para que sobre eles exclusivamente se possam escrever obras de elevada e moderna concepção [...]

Não me parece, pois, que os compositores portugueses enveredem por muito bom caminho servindo-se desses temas. O que, a meu ver, eles deverão fazer, os que quiserem criar uma escola de música nacional, é conceber melodias novas, com uma atmosfera nova e com uma tonalidade moderna e que vá além da tonalidade rudimentaríssima dos acordes perfeitos.

Fiel às suas ideias, o compositor nascido na aldeia da Pocariça escolhe a tonalidade de si menor para, na sua versão *Canção Perdida*, criar uma melodia singela,

¹⁵ "Cartas de António Fragoso (II)", *Arte Musical* III série, 28:8 (Dezembro 1959), 219-220 in Paulo Ferreira de Castro, "António Fragoso: uma "figura de culto" da música portuguesa", *op. cit.*, p. 89.

lhana e despojada, que retrata fielmente o ambiente soturno e triste do poema de Junqueiro. Essa mesma melodia é integralmente dobrada na voz mais grave do piano, sustentada na mão direita por uma harmonia igualmente simples e despretensiosa. A pergunta *Quem dá ais, ó rouxinol / Lá para as bandas do mar?*... é feita no modo maior da tonalidade homónima de si menor, com a particularidade de incluir uma segunda voz de tessitura mais grave.

O resultado final é um bonita mas singela canção, onde é notória uma tonalidade de sabor popular.

Conclusão

Em jeito de notas finais, cabe salientar que pluralidade e diversidade são substantivos que caracterizam as quatro versões da *Canção Perdida* que constituem a temática desta comunicação. Todavia, todos os compositores comungaram do propósito, plenamente conseguido, na minha opinião, de criar quatro obras com uma estética musical de carácter nacionalista.

Bibliografia

Anais do Orpheon Portuense desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim de Maio de 1897. Porto: Tipografia do Comércio do Porto, 1897.

António Fragoso e o seu tempo. Livro de actas do Colóquio Internacional com o mesmo título, realizado no dia 21 de Novembro de 2008, na Culturgest. Lisboa: CESEM/UNL e Associação António Fragoso, 2010.

CASCUDO, Teresa (org.), *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do Espólio Musical*. Cascais: Casa Verdades Faria - Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal, 1997.

José Viana da Mota, 50 anos depois da sua morte 1948-1998. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998.

PEREIRA, Henrique Manuel S. (coord.). *A Música de Junqueiro*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2009.

Doces e Claras Águas: três abordagens interpretativas de uma canção de Almeida Prado sobre um soneto de Camões

André Rangel

Martha Herr

Wladimir Mattos

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Resumo:

A canção “Doces e Claras Águas”, de autoria do compositor brasileiro José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) foi composta em 2008, a partir de um soneto atribuído ao célebre poeta do classicismo português Luís Vaz de Camões (1524-1580). As canções de Almeida Prado tem como um de seus aspectos característicos, no âmbito melódico, o estabelecimento de “tensões” entre os acentos tônicos das palavras e o ritmo da melodia. Tal caráter “rítmico-prosódico” confere aos intérpretes, ao mesmo tempo, uma grande abertura e um alto grau de exigência no tratamento destas tensões acentuais, com resultados que apenas se efetivam, objetivamente, na performance. “Doces e Claras Águas” é uma peça que representa bem esta característica das canções de Almeida Prado. Logo à primeira vista, ela chama a atenção dos intérpretes para os desafios especificamente relacionados ao tratamento das tensões acentuais da melodia, na performance do canto e do piano, bem como os reflexos deste tratamento sobre os demais âmbitos da estrutura musical. Entretanto, além desta perspectiva estrita, “Doces e Claras Águas” também pode contribuir para a observação e discussão de questões mais amplas, no que diz respeito à pronúncia da língua portuguesa em música. Uma vez que foi criada por um compositor brasileiro pós-moderno a partir do texto poético de um autor do classicismo português, a canção nos convida a refletir sobre questões tais como: as possíveis variações regionais, históricas, técnicas e estilísticas da pronúncia da língua portuguesa e suas implicações na performance musical. Para estabelecer esta breve discussão, no contexto do *Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”*, serão apresentadas três perspectivas de interpretação da peça, ao mesmo tempo distintas e complementares. Primeiramente, na perspectiva da análise rítmico-prosódica (Mattos, 2006) as proeminências acentuais da linha melódica serão consideradas sob três níveis de segmentação, o nível da sílaba/nota, o nível do inciso/compasso e nível do verso/frase musical. A partir destas referências, serão realizadas observações especificamente relacionadas à justaposição verbo/musica, aos parâmetros de estruturação musical e à performance do canto e piano. Finalmente, como extensão das questões observadas anteriormente, abre-se espaço a algumas considerações sobre as possíveis características gerais de pronúncia da língua portuguesa nesta canção, suas implicações quanto à dicção lírica e demais aspectos musicais.

Palavras-chave:

Almeida Prado, Camões, Prosódia

Introdução

Nossa proposta é demonstrar como uma análise prosódica criteriosa da canção pode colaborar com as propostas interpretativas do cantor e do pianista, sugerindo

caminhos para questões de interpretação, tais como o fraseado, acentuações e respirações, entre outras.

A peça em questão é “Doces e Claras Águas”, de autoria do compositor brasileiro Almeida Prado (1943-2010), sobre o soneto “Doces e claras águas do Mondego”, de autoria do poeta português Luiz Vaz de Camões (1524-1580).

Para estabelecer e fundamentar as considerações apresentadas a seguir, partimos de uma análise rítmico-prosódica da canção¹⁶, que serviu como fio condutor para as propostas interpretativas do canto e do piano, inclusive em relação aos aspectos que extrapolam o âmbito estritamente prosódico.

Considerações sobre a forma

No soneto de Camões os versos são todos decassílabos e, em sua maioria, apresentam as proeminências acentuais nas posições métricas 6 e 10, padrão conhecido como clássico ou heroico. Apenas no segundo verso da primeira estrofe estes acentos recaem sobre as posições 4, 7 e 10, relacionadas ao padrão conhecido como “gaita galega” ou “moinheira”. Entretanto, é importante ressaltar aqui que na melodia da canção a escansão dos versos apresenta características diversas da escansão poética, motivadas por razões distintas e muitas vezes corrompendo a estrutura métrica original dos versos.

Formalmente, a canção é dividida em quatro partes, assim como o soneto: a primeira parte (do compasso 1 ao 10), correspondente ao primeiro quarteto; a segunda parte (do compasso 13 ao 26), correspondente ao segundo quarteto; a terceira parte (do compasso 29 ao 41), correspondente ao primeiro terceto; e a quarta parte (do compasso 42 ao 46), correspondente ao segundo terceto.

Entre a primeira e segunda parte, e a segunda e terceira parte ocorrem dois interlúdios (dos compassos 11 ao 12, e compassos 27 ao 28). Um poslúdio encerra a peça, do compasso 47 ao 50, como uma forma ampliada dos prelúdios anteriores.

¹⁶ Como base teórica para esta análise, utilizou-se o modelo estabelecido em “Análise Rítmico-Prosódica como Ferramenta para a Performance da Canção – um Estudo sobre as Canções de Câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes” (MATTOS, 2006).

Na primeira parte, os primeiros 2 compassos da linha do piano se repetem 5 vezes. Os compassos em 11/8 são sempre subdivididos (por barras pontilhadas) em 3 partes: 5/8, 4/8, 2/8 ou 4/8, 5/8, 2/8. Estas subdivisões se referem principalmente à linha pianística, mas podem ressaltar tensões rítmico-prosódicas¹⁷ na linha do canto se forem consideradas pelo cantor como uma espécie de subcompassos.

Aspectos da escritura pianística

A escrita pianística amolda-se discretamente ao estado emocional do texto. Almeida Prado mais uma vez utiliza um dos aspectos favoritos de sua característica composicional onde alia a atmosfera impressionista à música antiga. Com este recurso, cria a paisagem sonora da performance em um ambiente fluído, cristalino, sereno – como indicado pelo compositor ao início da canção.

Na primeira parte da canção a grafia acompanha o movimento do texto poético: a indicação do tempo “Contínuo, sereno”; a sugestão de metrônomo colcheia = 112; a estrutura harmônica ascendente culminando sempre no quinto tempo dos compassos pares (usando 15 tempos) e rápido movimento descendente (usando 7 tempos); o movimento sinuoso (ascendente e descendente) no contexto de cada agrupamento harmônico; o emprego do pedal claramente delimitado. A grafia do pedal coincide também com as respirações do canto.

Logo depois da primeira parte, nos compassos 11 e 12, Almeida Prado escreve para o piano, no interlúdio, um movimento harmônico e rítmico que lembra a música da época de Camões. Isto se repete mais duas vezes (nos compassos 27 e 28, e nos compassos 47 e 48 do poslúdio). Tanto os interlúdios - que precedem o segundo quarteto e o primeiro terceto - quanto o poslúdio, são grafados a quatro vozes e podem ser executados, como no barroco, de forma “quebrada” ou rapidamente arpejada.

O segundo quarteto e o primeiro terceto tem um acompanhamento que lembra canções pré-barrocas. Isso reforça a ideia de que o compositor evoca nesta canção um caráter de música antiga para abordar o soneto de Camões.

¹⁷ Chamamos de tensões rítmico-prosódicas o resultado da disjunção entre o acento vocabular do componente verbal e o acento métrico do componente musical da melodia. Conforme apresentado em MATTOS, 2007, estas “tensões” podem ser tratadas com recursos de atenuação ou intensificação do efeito tensivo.

O texto do primeiro terceto é ambientado em atmosfera pré-barroca. Os compassos 29 a 39 nos remetem ao uso do alaúde e o pianista pode evocar a articulação daquele instrumento atacando calmamente o início de cada arpejo. Após a cadência vocal, na quarta parte da canção o compositor cria um movimento ondulante para o piano (como na primeira parte), porém, com uma atmosfera mais contemporânea.

Aspectos relacionados à performance do canto

Como já foi dito, ao abordar a poesia de Camões, Almeida Prado parece utilizar nesta canção certos recursos que nos remetem à música antiga ou ao barroco. A compreensão destes recursos no contexto da canção oferece aos performers algumas importantes pistas para resolução dos possíveis problemas de interpretação.

Na primeira estrofe, por exemplo, as sínopes que recaem quase sempre entre as barras pontilhadas ou entre compassos estão fortemente relacionadas aos efeitos de uma fluência ou uma disfluência da melodia.

Pensando-se no estilo de cantar música antiga, na qual notas ligadas entre compassos devem receber um leve crescendo de tensão, da primeira para a segunda nota (J. J. Quantz, 1752, apud VEILHAN, 1979, p. 68), nesta canção o cantor deveria executar as sínopes aproveitando ao máximo este desenvolvimento fluido proposto pelo compositor.

Isso contribui para a melhor resolução de algumas questões como a inteligibilidade do texto, o tratamento das tensões rítmico-prosódicas e a expressão do necessário equilíbrio entre as irregularidades e regularidades entre as linhas do canto e do piano.

Sobre a dicção lírica e a prosódia

Embora o poema seja de Luiz Vaz de Camões, um poeta português, consideramos neste trabalho o padrão de pronúncia do português brasileiro, pelo fato do compositor ter sido um falante natural da variante brasileira do português, pelo fato dos intérpretes que realizam o presente trabalho também serem falantes desta variante e,

finalmente, pela maior facilidade de compreensão do texto cantado por parte das plateias brasileiras (público para o qual a obra tem sido apresentada, até então).

A pronúncia do texto no padrão brasileiro, conforme as referências do PB Cantado¹⁸, revela imediatamente à performance, escuta e análise da canção uma série de ocorrências relacionadas à fluência rítmico-prosódica da melodia. Característica desta e de outras canções de Almeida Prado, cuja abordagem exige grande competência por parte dos intérpretes, seja em nível teórico e/ou prático.

Estas ocorrências deverão ser tratadas pelos intérpretes nas linhas do canto e do piano, bem como nas conjunções e disjunções destas linhas, para que sejam obtidos os melhores resultados quanto à inteligibilidade do texto e suas nuances poéticas, à definição de fraseado e demais componentes estruturais (aspectos rítmicos, harmônicos, motivicos, etc.), e ao desenvolvimento de outras inúmeras possibilidades expressivas que vão além da estruturação poética e musical.

Algumas questões analisadas

As principais questões abordadas a seguir tem relação com a análise das tensões rítmico-prosódicas e suas implicações na interpretação, análise ilustrada pelos diagramas a seguir.

Os diagramas ilustram cada verso/frase musical. A seguir uma explanação sobre estes diagramas em sua forma mais completa (mais detalhes em MATTOS, 2006). Em uma região central, ilustram a escansão das sílabas (em relação às posições métricas do verso) e a rítmica da melodia (incluindo-se durações relativas e estrutura de compassos). Inferiormente apresentam-se as proeminências acentuais relativas estabelecidas do nível N1 ao N3, conforme o grau de proximidade do ponto de vista (da sílaba/nota ao verso/frase musical), como acentos mais ou menos proeminentes organizados em agrupamentos ou pés-métricos téticos (binários, ternários ou unários). Na parte superior, (x) representam os ictuses secundários (resultado de N1) e primários (resultado de N2,

¹⁸ KAYAMA, Adriana et al. PB Cantado - normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Opus, Rio de Janeiro, vol. 3, n° 2, 2007.

N3) e (●) representam as chamadas “tensões rítmico-prosódicas”, a serem tratadas pelos intérpretes.

As principais tensões rítmico-prosódicas se concentram na primeira parte da canção. Logo na primeira frase, na posição métrica 2, uma tendência à metrificação pode levar o cantor a acentuar a segunda sílaba da palavra “doces”, que é uma sílaba átona.

Frase 01: Doces e claras águas do Mondego

x	•		x		x			x			
q.	q	q	q_e	e	q	q	q_e	e	e	e	
do-	ces	e	cla-	ras	á-	guas	do	Mon-	de-	go	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
—	È	È	—	È	—	È	—	È	—	È	
È				È	— È				—		
È						È				—	
È										—	

Também nesta primeira frase, é possível que o cantor precise de uma respiração e, neste caso, deve decidir sobre o melhor ponto para realizá-la.

Do ponto de vista do Nível 1 (nível das sílabas e notas), ele pode tender a realizar esta respiração logo antes da palavra “águas” pelo fato de que, neste nível, a palavra recebe o mesmo peso relativo das demais palavras da frase que, por sua vez, permite diversos padrões de reestruturação. Por exemplo: “Doces / e claras águas do Mondego”, “Doces e claras / águas do Mondego”, “Doces e claras águas / do Mondego”.

Entretanto, no nível seguinte (Nível 2, dos pés métricos e compassos), apenas esta palavra e a palavra final da frase mantêm seus acentos proeminentes, enfatizando a leitura “Doces e claras águas / do Mondego” e justificando como melhor escolha o ponto de respiração após a palavra “águas”.

Os fatos de que a palavra recai sobre o primeiro tempo do compasso 4, e de que recebe a nota mais aguda desta frase, colaboram para esta escolha. Colabora também o fato de que se preserva, assim, a estrutura do verso decassílabo “clássico” ou “heroico” (acentuado nas posições 6 e 10).

Frase 02: Doce repouso de minha lembrança

x		•	x			x	•		x		
do-	ce	re	pou-	so	de	mi-	nha	lem-	bran-	ça	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		

Na segunda frase, o movimento da posição métrica 2 para 3 pode resultar em tensão rítmico-prosódica (•) na primeira sílaba da palavra “repouso” (posição 3), por influência das barras pontilhadas que subdividem o compasso, e mesmo por um certo efeito de distensão harmônica na melodia. Abre-se espaço para uma especulação retórica quanto a este repouso sobre a sílaba tônica da palavra “repouso”, pois musicalmente ele não aparece livre de tensão ou “doce” como diz o verso.

Ainda há uma possível tensão rítmico-prosódica na posição 8: apesar de articulada em tempo fraco, a sílaba fraca da palavra “minha” permanece em síncope até o tempo forte seguinte, gerando a tensão que é ainda ampliada pelo acento de duração.

Colabora também para esta tensão na posição métrica 8 uma certa tendência à estrutura do decassílabo “sáfico” - com acentos (x) nas posições 4, 8 e 10 - muito mais comum na lírica clássica do que a estrutura deste segundo verso do soneto, composto no padrão conhecido como “gaita galega” ou “moinheira” (com acentos nas posições métricas 4, 7 e 10).

Frase 03 - Onde a comprida e pérfida esperança

x		•	x		[x	x]		•		x	
on-	de a	com-	pri-	da e	pér-	fi-	da	es-	pe-	ran-	ça
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	

Uma tensão rítmico-prosódica (●) na posição métrica 3 da terceira frase faz com que a primeira sílaba da palavra “comprida” fique mais proeminente em relação à sílaba tônica da palavra, na posição seguinte (isso ocorre devido à métrica do compasso, às subdivisões com barras pontilhadas e aos acentos de altura e duração relativa).

O efeito de síncope que ocorre entre as posições 6 e 7 é fundamental para que se evitem tensões rítmico-prosódicas nestas posições (por exemplo, a sílaba átona “fi”, da palavra “pérfida”, recairia sobre a posição métrica 7, no primeiro tempo do compasso).

Nesta frase as posições métricas 8 e 9 representam o que seria a posição métrica 8 do verso decassílabo de Camões. Os intérpretes tem aqui a possibilidade de resgatar este caráter do verso ou de criar alternativamente um destaque para o segmento melódico que contem a palavra “esperança”. Neste último caso, o cantor poderá ou não preceder a palavra de uma respiração.

Frase 04 - longo tempo após si me trouxe cego

x		x	●		x	[x	x]	x		x	
7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
lon-	go	tem-	po	a-	pós	si	me	trou-	xe	ce-	go
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	

Na posição 4 da quarta frase ocorre uma tensão rítmico-prosódica que resulta da influência métrica do compasso, das barras pontilhadas e do acento de duração. Resulta também da reorganização do padrão métrico original do verso que deveria ter a posição 4 formada pelas sílabas dispostas nas posições 4 e 5.

Ocorre um efeito de síncope entre as posições 7 e 8 (entre os compassos), não apenas para que se evitem tensões rítmico-prosódicas nestas posições, mas principalmente para suavizar o choque entre os dois acentos proeminentes nas posições 6 e 7 (sem que haja um acento fraco entre elas), e para que se compreenda melhor a sintaxe verbal na organização poética e indireta do verso (o vocábulo “si”, no caso um pronome, pode se referir à “esperança”, “lembrança” ou às “águas”).

A longa duração relativa sobre a palavra “si”, pode ter um efeito retórico (a expressão do tempo que se passa), mas corresponde antes de à função de segmentação

dos compassos e do decassílabo clássico (que na forma original teria neste ponto a posição métrica 6).

Frase 05 - De vós me aparto sim porém não nego

•	x		x		x	•	x		x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
de	vós	me_a-	par-	to	sim	po-	rém	não	ne-	go
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

A frase 5 tem como base um típico verso decassílabo heroico (acentos nas posições 6 e 10), formado pela sucessão de pés iâmbicos - agrupamento binário formado por um acento fraco (∪) seguido por um forte (—) - e mais uma sílaba extramétrica (a sílaba fraca da palavra “nego”).

Esta sequência de pés iâmbicos e a nova organização métrica musical dos compassos (em padrões ternários bem definidos nas linhas da voz e do piano) criam tensões rítmico-prosódicas leves (•) nas posições métricas 1 e 7.

A linha do piano também contribui para atenuar estas tensões: no compasso 13, o piano retoma a música e a voz articula a posição 1 do verso melódico sem o ataque grave, forte e metricamente proeminente do piano (a linha grave do piano está em silêncio); no compasso 15, a voz articula a posição 7 do verso enquanto o ataque do piano é deslocado para o tempo da posição métrica seguinte (menos proeminente).

Frase 06 - Que inda a longa memória que me alcança

•	x		x			x		x		x	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
que	in-	da_a	lon-	ga	me-	mó-	ria	que	me_al-	can-	ça
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	

Na posição métrica 1 da frase 6, ocorre uma tensão rítmico-prosódica leve, suavizada por estar relacionada a um monossílabo e não à sílaba átona de palavra, bem como pelo deslocamento da linha grave do piano para a posição seguinte.

Talvez este problema fosse evitado na escritura juntando-se na posição métrica 1 os materiais das posições 1 e 2 e o cantor poderá dar o efeito deste tratamento na performance, se assim desejar.

Note-se que, da simples suavização das tensões no acompanhamento, começa a se desprender do piano, a partir da posição métrica 2, um discurso melódico de grande importância expressiva: pode-se verificar um investimento retórico no movimento melódico do piano (mão esquerda), como a “longa memória” a alcançar a melodia do canto. Neste ponto, o cantor deve tomar cuidado para deixar clara a diferença entre a expressão “a longa” e, na frase seguinte, o verbo “alongo”.

Frase 07 - me não deixa de vós fazer mudança

		x			x		x		x	
7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
me	não	dei-	xa	de	vós	fa-	zer	mu-	dan-	ça
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Na frase 7, mais uma vez o agrupamento estabelecido entre as posições métricas 6 e 7 demonstram a força da estrutura do verso poético sobre a frase musical: mesmo havendo mudança de compasso e não havendo continuidade sonora entre os materiais (há pausa no início do compasso/posição métrica 7), uma necessária tensividade se mantém, a partir da posição 6, em direção à posição 10, conforme a estrutura do decassílabo heroico original.

Frase 08 - mas quanto mais me alongo mais me achego

x			x		x		x		x
mas	quan-	to	mais	me,a-	lon-	go	mais	me,a-	che- go
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Os compassos 22 a 26 concluem a segundo quarteto do soneto. A dificuldade prosódica aqui é quanto ao deslocamento de acentos entre o canto e a linha grave do piano. Esta é a frase melódica com o maior número de compassos, fato que contribui para um efeito retórico de “alongamento” da linha melódica da voz, mesmo com a manutenção da figuração rítmica pulsante do piano. Para concluir este movimento retórico, ao final da frase, o canto se “achega” pontualmente, com a sílaba tônica sobre o início de um compasso.

Frase 09 - bem poderá a fortuna este instrumento

x			x		x		[x]	[x]	x		x
bem	po-	de-	rá	a	for-	tu-	na	es-	te	ins-	tru- men- to
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 13

O desafio expressivo, na frase 9, pode ter contribuído para a escansão melódica do verso em 13 posições métricas ao invés das 10 posições do verso original. Para que o verso fosse escandido como um decassílabo heroico: os materiais apresentados nas posições métricas 4 e 5 comporiam a posição 4, os materiais das posições métricas comporiam a posição 7, e os materiais das posições 10 e 11 comporiam a posição 8.

Na transição das posições 9 para 10, onde a palavra “este” cumpre função de pronome demonstrativo, o compositor chama atenção para o “instrumento”: seja pelo desprendimento da celularidade ternária que vinha da seção anterior, ou seja pelo acento de altura na articulação da primeira sílaba da palavra “este”, seguido de uma síncope direcionada ao primeiro tempo do compasso iniciado na posição 10, ajudando em diminuir um acento na segunda sílaba da palavra “este”.

Um único acorde é articulado pelo piano logo no início do compasso 39, que continua soando como um sopro até o final da frase melódica, colaborando para que o cantor não reforce a articulação da sílaba extramétrica da palavra “vento”, que está sob tensão rítmico-prosódica. Parece uma cadência de coloratura. Mais uma vez, o compositor evoca a música barroca e a época de Camões.

Frase 12 - Mas a alma que de cá vos acompanha

mas	a	al-	ma	que	de	ca	vos	a-	com-	pa-	nha
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	

Na frase 12, o compositor separa entre as posições métricas 2 e 3 os materiais da terceira e quarta sílabas que deveriam compor juntas a posição 2 “mas a”. De fato, esta solução que resulta na formação de um verso melódico com 11 posições métricas relevantes é fundamental para a boa articulação da expressão “a alma”, neste contexto em que o desenvolvimento rítmico da melodia vocal se pronuncia lentamente. O acento de altura no intervalo de sol - fa# articulado com a expressão “a alma” colabora com este destacamento na dicção do canto.

Frase 13 - Nas asas do ligeiro pensamento

nas	a-	sas	do	li-	gei-	ro	pen-	sa-	men-	to
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

A escansão poética e musical, na frase 13, seguem juntas no contexto ao mesmo tempo ritmado e iniciado na frase anterior.

Retoricamente, após lançar “ao vento” a poesia (o instrumento), a voz segue ainda mais etérea. Entretanto, sobre uma curta figuração métrica, tessitura aguda e

estrita pontualidade rítmico-prosódica, segue mais veloz, eloquente e determinada “nas asas do ligeiro pensamento”.

A linha do piano reforça, ao mesmo tempo, a regularidade métrica e o etéreo, em suas pulsações, caminhos harmônicos e articulações arpejadas.

Frase 14 - Para vós águas voa e em vós se banha

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
pa-	ra	vós	á-	guas	vo-	a	e em	vós	se	ba- nha

Na última frase o compositor abre mão das congruências e equilíbrios estruturais que sustentaram a melodia na frase musical anterior, criando um último contraste expressivo entre versos. A música reflete uma atmosfera de conclusão que segue a grande suspensão investida pelos dois versos anteriores, especialmente interligados, na interpretação de Almeida Prado sobre o soneto de Camões.

A escansão melódica é feita em 11 posições métricas, com a separação dos materiais das atuais posições 7 e 8 da frase melódica, que formariam a posição 7 do decassílabo heroico, na escansão poética convencional.

Ocorrem tensões rítmico-prosódicas na posição 5 (em síncope direcionada à posição 6), na posição 7 e na sílaba extramétrica, após a posição 11. As tensões das posições 5 e 7 são relativamente leves, devido ao caráter lento da melodia vocal, e sobretudo, neste contexto rítmico lento, às características métricas do compasso que em toda esta última parte permitem constantes reestruturações. Quanto à sílaba extramétrica, tem as mesmas características descritas nas observações sobre a frase 11, porém, seu efeito é ainda mais leve, por se tratar de uma tensão estabelecida em síncope.

Um deslocamento melódico de sétima maior descendente entre a segunda sílaba da palavra “águas” e a primeira da palavra “voa”, volta a subir na segunda sílaba de “voa”, enquanto a linha do canto voando para o final da canção.

Como um eco da última ação expressa pelo último verso do soneto, a frase “Se banha” faz com que a linha do canto se esvaia até o poslúdio.

Em uma última conjectura retórica, a “alma” que viajou nas asas do piano “pensamento” banha-se nos sons do piano que, agora, representam as águas.

Bibliografia

ALMEIDA PRADO, José António. *Doces e Claras Águas*. Canção em manuscrito, 2008.

BISOL, Leda (org.) et al. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 4ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

COOPER, G. W.; Meyer, L. B. *The Rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

MATTOS, Wladimir F. C. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção – um estudo sobre as Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Dissertação para Mestrado em Artes/Música. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2006.

NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Klincksieck, 1977.

PALMER, C.; HUTCHINS, S. “What is musical prosody?” In: B. H. Ross (Ed.), *Psychology of Learning and Motivation*, 46, pp. 245-278. Amsterdam: Elsevier Press, 2006.

SCARPA, E. (org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

VEILHAN, Jean-Claude. *The Rules of musical interpretation in the Baroque era: 17th - 18th centuries, common to all instruments*. Paris: Alphonse Leduc, 1979.

Aspectos interpretativos na obra coral afro-brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca

Angelo José Fernandes

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo comunicar parte de nossa pesquisa sobre a obra coral *a cappella* de Carlos Alberto Pinto Fonseca¹⁹ inspirada pela cultura afro-brasileira. Tal investigação foi realizada em nível de Pós-Doutorado, com financiamento do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, junto ao grupo de pesquisa Regência – Arte e Técnica do Instituto de Artes da UNICAMP, sob a supervisão do Prof. Dr. Carlos Fiorini. Tendo como meta inicial o levantamento das obras que CAPF compôs inspirado pela cultura afro-brasileira, o objetivo central de nossa pesquisa foi analisar este repertório sob a ótica do regente coral, apontando suas características estruturais, abordando elementos potencialmente dificultadores do processo de montagem e execução, e ainda, buscando caminhos que viabilizassem a realização de tal processo de forma eficaz. Sendo a obra coral de CAPF muito diversificada, escolhemos a porção dedicada à cultura afro-brasileira por sua importância e destaque no cenário coral internacional. Apesar dessa importância, poucas são as peças editadas. Grande parte da produção do compositor encontra-se manuscrita, principalmente em seu arquivo particular, atualmente administrado pelo ICAPF – Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca. Felizmente, os responsáveis pelo citado arquivo estão dispostos a disponibilizá-lo para a realização de trabalhos que divulguem e preservem esta obra. O texto que segue descreve, de forma resumida, dados importantes que coletamos ao longo de nossa investigação sobre a atividade de CAPF como compositor, sua relação com a cultura afro-brasileira e as principais peculiaridades do repertório analisado.

Palavras-chave:

Carlos Alberto Pinto Fonseca, Música afro-brasileira, Música coral, Regência Coral

CAPF, sua prática como compositor e a cultura afro-brasileira

Carlos Alberto Pinto Fonseca nasceu em Belo Horizonte em 11 de junho de 1933 e faleceu aos 72 anos em 28 de maio de 2006, deixando uma enorme obra escrita e arranjada para coro. Seu nome se tornou uma referência na música coral brasileira não somente por sua contribuição como compositor, mas também, por sua atividade como regente coral à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, grupo coral brasileiro mais premiado nacional e internacionalmente. Sob sua regência, este coral conquistou um reconhecimento significativo em todos os países nos quais se apresentou, por seu alto nível técnico e artístico e, principalmente, por sua preocupação constante em divulgar os

¹⁹ Doravante, nas referências ao nome do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca usaremos a sigla CAPF.

vários estilos da música coral brasileira do período colonial aos arranjos de música popular e folclórica. De 1961 a 2006, CAPF fez de sua prática à frente do *Ars Nova* sua atividade profissional mais constante e sua mais fértil fonte de inspiração para composição. Em entrevista concedida a este autor²⁰, o maestro revelou que “o *Ars Nova* lhe proporcionava uma satisfação pessoal e estética pela alta qualidade que ele transmitia” (FERNANDES, 2004, p. 08). Em sua atividade como regente, CAPF se tornou um dos mais importantes compositores brasileiros para a música coral *a cappella*. “Essa ininterrupta atividade junto a este corpo coral proporcionou ao compositor oportunidades singulares de criação e experimentação na escrita musical destinada a obras vocais” (SANTOS, 2001, p.30).

Sua formação como compositor começou na sua juventude com o professor Pedro de Castro²¹ e, posteriormente, no Conservatório Mineiro de Música na classe de Harmonia Superior de Hostílio Soares²² (1954). Sua maior influência, contudo, foi o compositor Hans Joachim Koellreuter²³, que veio a ser seu professor de Harmonia e Regência Coral nos Seminários de Música na Bahia²⁴, estado para o qual se mudou em 1956. De 1956 a 1960, estudou Regência, Harmonia e Contraponto e Fuga na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, tendo se formado em 1960.

Como compositor, CAPF dizia não possuir um estilo definido. Em sua obra, há peças de inspiração nacionalista, peças impressionistas e, até mesmo, dodecafônicas. Em entrevista²⁵ concedida a este autor, CAPF disse que “não se descreve como um compositor nacionalista, mas sim como um compositor eclético” (FERNANDES, 2004:

²⁰ Este autor dedicou sua pesquisa de mestrado à “Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)” de CAPF, de agosto de 2001 a junho de 2004 pelo Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Ostergren. Para tal, foram realizadas duas entrevistas com o compositor, ambas em sua residência na cidade de Belo Horizonte, nos dias 22 e 29 de junho de 2002.

²¹ Pedro de Castro, pianista e compositor natural de Barbacena/MG, foi diretor do Conservatório Mineiro de Música de 1957 a 1962.

²² Hostílio Soares (1898-1988) nasceu em Visconde do Rio Branco/MG. Foi professor catedrático de Contraponto e Fuga do Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte, e professor designado para as cadeiras de Harmonia Elementar e Superior, Composição e Instrumentação durante 34 anos.

²³ Koellreuter nasceu em Freiburg, Alemanha em 1915. Compositor, musicólogo e professor chegou ao Brasil em 1937, tendo sido o mais importante divulgador do dodecafonismo em nosso país.

²⁴ Os Seminários de Música da Bahia foram importantes cursos acontecidos através da UFBA como produto dos vários movimentos acontecidos na composição musical brasileira como o Movimento Música Viva.

²⁵ Entrevista cedida em 22/06/2002, em sua residência na cidade de Belo Horizonte/MG.

p. 10). Entretanto, sobre a atuação de CAPF como compositor, o maestro Sergio Magnani²⁶ declarou que:

Carlos Alberto é fundamentalmente um compositor brasileiro. Um compositor brasileiro que não se afasta das origens da musicalidade brasileira, embora tendo experimentado, e valiosamente, as linguagens contemporâneas. Então, soube dar um cunho altamente brasileiro em uma linguagem que não é mais a linguagem tonal dos pequenos arranjos folclóricos anteriores, mas sim, a linguagem de uma verdadeira composição. (SANTOS, 2001, p.29)

Na verdade, uma das principais características da obra de CAPF é seu interesse pela cultura afro-brasileira. Desde o período em que viveu na Bahia (1956-1960), essa cultura o influenciou de forma significativa, levando-o a compor inúmeras peças baseadas em textos da umbanda e do candomblé. Segundo Santos, apesar da forte influência da cultura afro-brasileira sobre ele, o maestro “declarou jamais ter ido a algum terreiro de candomblé” e, em entrevista concedida ao citado musicólogo, falou sobre seu interesse por tal cultura:

Meu interesse em escrever música de inspiração afro-brasileira surgiu depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta (*Ibid.*, p. 30).

Santos observa que CAPF não compôs obras de inspiração afro-brasileira no período em que morou na Bahia. Entretanto, a influência que esta parte da cultura brasileira exerceu sobre ele marcou fortemente sua produção como compositor e arranjador desde que deixou o citado estado. Em entrevista concedida ao citado musicólogo, CAPF relatou que no período em que vivera na Bahia, havia uma forte crítica à música de inspiração nacionalista, contudo, a citada influência afro-brasileira

²⁶ Nascido em Udine, Itália, no dia 13 de dezembro de 1914, Sergio Magnani fixou-se no Brasil, na década de 1950, contribuindo para a formação de gerações de músicos atuantes em todo o Brasil e também no exterior.

foi mais forte, levando-o, por toda a sua vida, a se dedicar à escrita de obras e arranjos que a explorassem, principalmente a sua rítmica.

Dentro do vasto repertório que CAPF compôs para coro, o conjunto de obras inspiradas pela cultura afro-brasileira sempre ocupou um lugar de destaque, dando ao compositor certa visibilidade no cenário coral nacional e internacional. Sua mais importante obra é a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para coro misto *a cappella* e solistas, obra que serviu como objeto de pesquisa e tema da dissertação de mestrado deste autor. Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como “Melhor obra vocal do ano”, a obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos que retratam a força primitiva dos ritmos africanos, com trechos que ressaltam a ternura e a simplicidade do acalanto, além de explorar outras formas populares. A obra foi publicada pela *Lawson-Gould music publishers* nos Estados Unidos no ano de 1978 e, gravada pelo próprio compositor à frente do *Ars Nova* – Coral da UFMG, no ano de 1989, tendo como solistas Maria Eugênia Meirelles (soprano), Mara Dalva Alvarenga (contralto), Marcos Tadeu de Miranda (tenor) e José Carlos Leal (barítono). A decisão de compor a missa foi tomada em 1970, como forma de utilizar elementos da cultura afro-brasileira em uma obra sacra, com texto da liturgia católica romana. Esta decisão foi um reflexo dos comentários do Papa João XXIII que, na ocasião do Concílio Vaticano II, havia sugerido que os compositores de todo o mundo utilizassem elementos populares e folclóricos de seus países na composição de música sacra.

Ao lado da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* há outras 17 obras de menor porte inspiradas pela cultura afro-brasileira. A partir do acesso ao catálogo de obras de CAPF organizado por Santos (2001) e ao acervo do compositor, nossa pesquisa nos permitiu a elaboração de um novo catálogo formado exclusivamente por essas 18 obras afro-brasileiras: *Jubiabá* (1963); *Ponto de Oxum-Iemanjá* (1965); *Cântico para Iemanjá* (1971); *Estrela d’Alva* (1971); *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* (1971); *Cobra Corá* (1977); *Xirê Ogum* (1977); *Ponto Máximo de Xangô* (1978); *Oxossi Beira-mar* (1978); *Inhãçã* (1988); *Ponto de Oxalá* (1992); *Vam’Saravá* (1994); *Pontos de caboclos da falange de Oxossi* (1997); *Uma Ave Maria afro-brasileira* (2001); *Ogum Megê* (sem data); *Orixás* (sem data); *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro* (sem data); e *Ponto de Ossã* (sem data). Na elaboração deste novo

catálogo, decidimos manter as informações fornecidas pelo catálogo de Santos (2001) – nome da obra, formação, ano de criação, origem do texto, presença de dedicatória, edição da partitura e presença de solos – e, visando à performance dessas obras, acrescentar novas informações que possam auxiliar o regente-intérprete como: extensão vocal exigida para cada naipe do coro; estrutura da obra (forma, material melódico-harmônico utilizado, principais motivos melódico-rítmicos, principais motivos de acompanhamento, textura e tratamento harmônico); e principais dificuldades de execução.

Embora este novo catálogo já tenha sido elaborado e estruturado, como o processo analítico nos forneceu grande riqueza de informações, a organização desses dados ainda não foi totalmente concluída e está sendo desenvolvida com o auxílio de alunos de Iniciação Científica do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP. Acreditamos que a elaboração deste novo catálogo formado somente pelas obras de CAPF dedicadas à cultura afro-brasileira é a grande conquista da nossa pesquisa por ser uma rica fonte de informações a respeito da obra analisada e por poder, futuramente, servir como base para a produção de trabalhos a serem publicados no Brasil e no exterior, onde esta obra é altamente reconhecida e apreciada.

Peculiaridades do repertório analisado

A primeira etapa de nossa pesquisa foi o levantamento das obras dedicadas à cultura afro-brasileira a partir do catálogo de obras de CAPF organizado por Santos (2001) em sua dissertação de mestrado, bem como a investigação sobre a disponibilidade pública dos manuscritos e as condições das partituras disponíveis. A esse respeito, podemos afirmar que todas as obras de inspiração afro-brasileira do compositor encontram-se à disposição de regentes e cantores interessados. O ICAPF disponibiliza este material para os interessados. Além disso, esse material já foi amplamente divulgado e distribuído informalmente pelo próprio compositor e por muitos dos integrantes dos grupos corais regidos por ele. Essa prática informal de troca e divulgação de partituras é muito comum na atividade coral brasileira, envolvendo regentes e cantores.

Grande parte das partituras ainda se encontra manuscrita. Apenas três delas foram publicadas: *Jubiabá*, *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* e *Pontos dos caboclos da falange de Oxossi*. Entre as demais, há as que possuem um manuscrito único, e outras que possuem uma espécie de “manuscrito oficial”, que era a edição utilizada pelo compositor em sua prática como regente, além de várias cópias “não oficiais” feitas a mão ou com a utilização de algum *software* por copistas diversos. Em nosso catálogo, optamos por informar como “oficial”, o manuscrito utilizado pelo compositor. É importante notar que nem sempre este manuscrito é do próprio compositor que, ao longo de sua vida, contou com a colaboração de vários copistas, dos quais destacamos Isolda de Paiva Garcia²⁷ e Ataulfo Cardoso²⁸.

Entrando nas questões estruturais do repertório analisado, o primeiro aspecto que analisamos foi a origem do texto utilizado pelo compositor em cada uma das peças e, segundo tal origem, elas podem ser agrupadas nos seguintes grupos:

- 1) peças cujos textos pertencem à Liturgia Católica Romana: *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* (1971), que apresenta todo o texto do ordinário romano em latim e português, e *Uma Ave Maria Afro-Brasileira* (2001) que apresenta o texto tradicional da oração Ave Maria em latim;
- 2) peças cujos textos são tradicionais da Umbanda: *Ponto de Oxum-Iemanjá* (1965), *Estrela d’Alva* (1971), *Cobra Corá* (1977) que é formada por 2 Pontos de Umbanda “João Batuê” e “Caboclo Cobra Corá”, *Oxóssi beira-mar* (1978), *Inhãçã* (1988), *Ponto de Oxalá* (1992), *Ogum Megê* (sem data), *Ponto de São Jorge: Ogum Guerreiro* (sem data);

²⁷ Isolda de Paiva Garcia nasceu em Belo Horizonte. Formada pelo Conservatório Mineiro de Música, essa pianista e cantora, trabalhou junto à Fundação Clóvis Salgado por 20 anos, desempenhando as funções de pianista acompanhadora e copista.

²⁸ Ataulfo Nascimento Cardoso, natural de Sete Lagoas, nasceu no ano de 1944, falecendo em Belo Horizonte, no dia 22 de agosto de 1991. Graduado em Canto pela UFMG no ano de 1972, obteve o grau de Mestre após estudos na Boston University, Estados Unidos. Como professor atuante na UFMG, ocupou as cadeiras de Dicção Lírica, Fisiologia da Voz, Técnica Vocal e Técnica Vocal para Licenciatura na Escola de Música e, também, no Teatro Universitário (TU). Foi integrante do *Ars Nova* – Coral da UFMG, sendo, anos mais tarde, professor de técnica vocal desse corpo coral.

- 3) peças cujos textos foram retirados do livro 400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé de José Ribeiro de Souza: *Ponto Máximo de Xangô* (1968) e *Pontos dos caboclos da falange de Oxóssi* (1997);
- 4) peças cujos textos pertencem à tradição de alguma instituição de Umbanda: *Cântico para Iemanjá* (1971) cujo texto é originário do Axé-opô Afongá²⁹ e *Orixás* (sem data) cujo texto é do Centro Buscando a Luz de Berzelius Veloso Figueira;
- 5) peças cujos textos narram o trecho de alguma obra literária: *Jubiabá* (1963), cujo texto foi tirado do livro *Jubiabá* de Jorge Amado;
- 6) peças cujos textos foram criados pelo próprio compositor: *Vam'Saravá* (1994); e
- 7) peças cuja origem do texto não foi encontrada: *Xirê Ogum* (1977) e *Ponto de Ossã* (sem data).

A respeito do texto é importante ressaltar que, em muitas das obras que têm sua origem na música dos terreiros de umbanda e candomblé, juntamente com o português que é o idioma predominante, o compositor faz uso de expressões africanas como no exemplo abaixo:

Largo (M.M. = c. 50)

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Ie - - - - - man - já

Falado i y-á lo dê e-re - sê

Falado i y-á lo dê e-re - sê

Figura 1: Introdução de *Cântico para Iemanjá*

²⁹ Terreiro tradicional da nação nagô-queto situado no bairro São Gonçalo do Retiro na cidade de Salvador, atualmente dirigido por Mãe Stela de Oxóssi, Odé Kayodê.

Outro aspecto importante a respeito do texto na obra de CAPF é a forma como ele tratou os textos do ordinário na *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. O compositor usou o latim e a língua vernácula, às vezes de forma superposta, às vezes de forma alternada. Em geral, o latim, considerado pelo compositor como uma língua mais percussiva e articulada, é usado nas partes de acompanhamento e em grande parte dos trechos contrapontísticos. O português, mais brando, é utilizado em todas as linhas melódicas. O compositor justifica a utilização dos dois idiomas dizendo que:

O uso do português e do latim não é uma vontade de utilizar aquela forma arcaica que vem do período medieval como aqueles motetos com várias línguas superpostas. É apenas uma questão de fonética. O português é muito brando, melhor para as melodias suaves. Enquanto que o latim é mais percussivo e articulado, melhor para percussão afro e para as linhas mais enérgicas [Figura 2]. Às vezes eu uso o português e o latim superpostos, às vezes em forma de responsório [Figura 3], como o início do *Gloria* como se tivesse uma voz traduzindo a outra, e às vezes de forma alternada. Eu faço um bloco todo em latim e, depois, o repito em português. (Fernandes, 2004: p.29)

Tempo de "Marcha Rancho" 92-104

Soprano: Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

Contralto: Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

Tenor: Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Lau - da - mus

Baixo: Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi -

Figura 2: Trecho do *Gloria* da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* no qual as vozes masculinas realizam o acompanhamento, marcando o ritmo de marcha-rancho com o texto em latim, e a voz de soprano realiza a melodia com texto em português.

♩ = 108-112

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Glo-ria in ex-cel-sis

Glo-ria_a De - us nas al-tu-ras,

Glo-ria in ex-cel-sis De - o et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus, Glo-ria in ex-cel-sis

Figura 3: Trecho inicial do *Gloria* da *Missa Afro-Brasileira* (de *Batuque e Acalanto*) no qual as vozes graves cantam o texto em latim e as agudas o “traduzem” para o português.

No tocante ao estudo da forma, baseado em nossa análise musical, podemos afirmar que, de forma geral, todo o repertório analisado possui uma estrutura formal bem definida, normalmente dividida em seções caracterizadas pela presença de um motivo melódico predominante ou pela presença de um motivo melódico-rítmico de acompanhamento³⁰, ou ainda, pelo caráter, às vezes rítmico, às vezes melódico. Com exceção da *Missa Afro-Brasileira* (de *Batuque e Acalanto*) que apresenta uma estrutura mais complexa em função das várias partes do texto do ordinário católico, todas as demais estão estruturadas em duas ou três seções (AB, ABA, ABC). Pode haver, em alguns casos, a existência de uma introdução e, em muitos casos, a existência de uma *coda*.

Em grande parte das peças há a presença de solos, com certa predominância para as vozes femininas. A presença desses solos se justifica pelo grande número de cantores solistas profissionais que CAPF tinha à sua disposição nos naipes do *Ars Nova* – Coral da UFMG e, de certa forma, está intimamente ligada à estrutura das peças. Normalmente as partes solistas aparecem em seções definidas nas quais o coro assume a função de acompanhamento.

A partir de uma observação mais generalizada de todo o repertório analisado, podemos afirmar que o compositor utiliza uma grande variedade de material melódico-harmônico como: escalas modais (eólia, dórica, mixolídia, frigia e lídia), escalas tonais,

³⁰ “Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o motivo de acompanhamento” (SCHOENBERG, 1996, p.108).

escalas pentatônicas, escalas octatônicas, linhas melódicas construídas sobre arpejos de acordes de sétima, acordes de quartas e quintas superpostas e também clusters.

Do ponto de vista harmônico, nos chama a atenção em muitas das peças, a alternância entre a harmonia modal e a tonal. Na verdade, há predominância da harmonia modal com a utilização de material melódico tonal intercalado com material melódico modal e uma constante presença de funções harmônicas tradicionais da harmonia tonal (funções de tônica, dominante e subdominante).

Um dos elementos mais explorados por CAPF em toda sua obra afro-brasileira é o ritmo, tratado com certo destaque e de forma bem percussiva. Em muitos casos, o tratamento dado ao ritmo é capaz de criar a atmosfera ritualística da música dos terreiros (figura 4). Em todo o repertório analisado, o compositor utiliza ritmos pontuados, síncopas, contratempos, acentuações nas partes fracas do tempo ou nos tempos fracos e uma grande quantidade de células rítmicas construídas a partir da subdivisão do tempo em quatro partes (figura 5).

The image displays a musical score for a piece titled 'Jubiabá'. It features five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: 'Ê RÔ Ó - JÁ É PA RÁ MÓN Ê I NUN Ó JÁ LI - A Ô LÔ'. The second staff is another vocal line in treble clef with lyrics: 'LÁ LÁ LÔ LÁ LÁ LÁ LÔ SIMILE'. The third staff is labeled '2 pessoas' and contains rhythmic notation with lyrics: 'XI KI XI KI XI KI XIC SIMILE'. The fourth staff is a vocal line in treble clef with lyrics: 'Ê RÔ Ó JÁ É PA RÁ MÓN Ê I NUN Ó JÁ LI - A Ô LÔ'. The bottom staff is a bass line in bass clef with lyrics: 'TUM BÔ RUM BÂ TUM BUM SIMILE'. The score is divided into four measures, with a measure number '90' at the top right. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 4: Trecho de *Jubiabá* no qual o compositor pretende criar uma atmosfera ritualística.

nhor, — tendepi eda — dede nós! *mp* Se-nhor, — tendepi eda — dede nós! Se

nhor, — pie-da — de-de nós! — *mp* Se nhor, pie-da de-de nós! Se-

p Kyrie'e — lei son! — *mp* Kyrie eleison, e-le-ison! *p* Kyrie'e — lei-son! — *mp* Kyrie eleison! —

p Kyrie'e — lei son! — *mp* ele-ison! *p* Ky rie — e lei — son! *mp* ele-ison!

Figura 5: Neste trecho do *Kyrie* da *Missa Afro-Brasileira*, CAPF combinou células rítmicas para criar um ritmo de baião. Trata-se de um trecho de melodia acompanhada, no qual a linha do soprano apresenta a melodia que tem como contracanto a linha do contralto. As vozes masculinas se encarregam do acompanhamento.

No tocante à textura, o principal método de composição utilizado é o contraponto. Registramos, em nossa análise, diversos trechos: homofônicos a quatro vozes; homofônicos em uníssono oitavado; contrapontísticos baseados na imitação de determinados motivos; contrapontísticos de melodia acompanhada (a melodia pode ser feita por determinada voz acompanhada pelas demais vozes ou feita por algum dos solistas acompanhado pelo coro); e semicontrapontísticos³¹, nos quais há o movimento melódico livre de uma ou mais vozes, sem chegar, entretanto, a ser um trecho contrapontístico.

No tocante ao tipo de coro ideal para a realização dessas obras, devemos ressaltar que, apesar do caráter folclórico peculiar a este repertório, não se trata de peças simples que podem ser realizadas por qualquer coro. Pelo contrário, acreditamos que se trata de um repertório exigente tanto do ponto de vista técnico-vocal quanto do ponto de vista musical. Evidentemente, algumas delas exigem um pouco menos, outras um pouco mais, mas, de forma geral, são peças bastante trabalhosas. Não podemos ignorar o fato de que grande parte delas foi escrita para o *Ars Nova* – Coral da UFMG e, portanto, escrita para os padrões técnicos deste coro que, embora de natureza amadora, era

³¹“O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes” (SCHOENBERG, 1996, p.111).

formado por cantores profissionais e amadores que possuíam grandes habilidades musicais e técnicas, uma afinação bastante refinada, extensões vocais amplas e uma qualidade sonora lírica, baseada no timbre *chiaroscuro*³² caracterizado pelo equilíbrio entre harmônicos agudos e graves. Para a realização deste repertório, o regente precisa considerar pelo menos a sonoridade do citado coral. Quanto ao número de cantores, é recomendável que o coro não tenha menos que 32, em função da grande quantidade de *divisi*, nem mais do que 60, para que a clareza do texto e a precisão dos ritmos não sejam comprometidas.

Além da afinação e da sonoridade adequada para a execução do repertório analisado, acreditamos que um dos principais desafios musicais a ser encontrado por regentes e cantores é a execução rítmica. A fim de se alcançar precisão e clareza rítmicas, o próprio compositor, em vida, sugeria duas práticas no processo de preparação do coro que podem ser utilizadas por regentes e coros. A primeira delas é um exercício de antecipação das consoantes. Este exercício consiste no recitar o texto, sílaba por sílaba, fazendo uma pequena fermata na consoante da próxima sílaba. Na execução, os cantores deviam cantar “como se não houvesse vogais” a fim de explorar as consoantes de forma mais acentuada. A segunda prática recomendada para trechos percussivos consiste no seguinte: nas células rítmicas formadas por colcheia pontuada e semicolcheia deve-se colocar uma pausa de semicolcheia no lugar do ponto. Assim, ter-se-á uma colcheia, uma pausa de semicolcheia e uma semicolcheia. Da mesma forma, nas sincopas – semicolcheia, colcheia e semicolcheia – coloca-se uma pausa de semicolcheia após a colcheia, transformando-a em uma semicolcheia. Assim, obtêm-se duas semicolcheias, uma pausa de semicolcheia e outra semicolcheia.

De forma bem sucinta, esses foram os principais resultados obtidos em nossa investigação. Apesar de termos concluído nosso Pós-Doutorado, essa pesquisa continua com a organização dos dados obtidos no processo analítico e sua inclusão no catálogo de obras afro-brasileiras de CAPF que foi elaborado, sendo agora desenvolvida junto ao Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP, onde atuamos como docente.

³² Lit.: claro-escuro. Este timbre claro-escuro é um dos fundamentos da escola italiana de canto, sendo ao mesmo tempo, brilhante e “redondo” dentro de uma textura complexa de ressonâncias vocais. O elemento brilhante ou claro deste timbre é alcançado pelo direcionamento frontal da voz, enquanto que o escuro, responsável por arredondar a voz, é alcançado através da exploração dos espaços de ressonância do tracto vocal, principalmente a região faríngea.

Bibliografia:

FERNANDES, Angelo José. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. Dissertação, Mestrado em Música. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2004.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Jubiabá*. USA: Earthsongs, 2001.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. USA: Lawson-Gould Publishers, 1978.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Pontos de caboclos da falange de Oxossi*. Porto Alegre: II Concurso de Composição de Canto Coral “João de Souza Ribeiro”, 1997.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Dissertação, Mestrado em Música. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad.: Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SOUZA, José Ribeiro de. *400 pontos riscados e cantados de umbanda e candomblé*. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

Análise do texto no repertório coral infantil: um diálogo entre o campo das Letras e a Educação Musical

Caroline Caregnato

carolinecaregnato@ufpr.br

Gustavo Angelo Dias

gustavoangelod@gmail.com

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Brasil

Resumo:

A Educação Musical pode e precisa se beneficiar de alguns dos saberes da área de estudo (ou, do campo de saber) das Letras. Essa necessidade de intersecção foi observada através de um levantamento realizado com acadêmicos de um curso de Licenciatura em Música. Durante o levantamento, os futuros professores analisaram a letra da peça coral *São João Dararão* (Francisco Braga), e nessa análise manifestaram suas crenças quanto à adequação da obra à prática coral infantil. Alguns destes acadêmicos afirmaram que a presença de temas polêmicos, e o uso de palavras que fogem à norma culta da língua portuguesa – graças à presença de variantes linguísticas – tornam a peça inadequada à educação musical infantil. Dentro do campo das Letras, contudo, a variação linguística é aceita como uma expressão natural da linguagem, o que permite a abordagem de textos que contenham desvios da norma padrão da língua portuguesa em sala de aula como um elemento enriquecedor na formação do aluno. Ainda, nenhuma temática literária pode ser considerada como imprópria para a educação, pois qualquer texto que contenha um tema de interesse à criança pode ser apresentado a ela com a intermediação de um adulto. Considerando as teorias do campo das Letras e as concepções dos licenciandos, este trabalho busca discutir o uso na educação musical infantil de canções que, como *São João Dararão*, contenham em seus textos desvios da norma padrão e temas polêmicos. Conforme pudemos observar, essa intersecção de saberes é necessária a fim de que o público infantil não seja privado, graças às escolhas dos professores, de uma prática coral enriquecedora. Concluímos ser desnecessária a exclusão, do repertório coral infantil, de canções que contenham em suas letras elementos como os discutidos acima. Apenas se faz necessária a realização de uma intermediação entre o texto e as crianças, conduzida pelo professor.

Palavras-chave:

Coral infantil; Repertório coral; Escolha de repertório.

Introdução

Ao examinar a letra da canção folclórica *São João Dararão*, harmonizada por Francisco Braga para coro infantil, um grupo de estudantes de Licenciatura em Música de uma instituição paranaense de ensino superior verificou a presença de expressões que fogem à norma padrão da língua portuguesa, e de temas polêmicos.

Alguns desses acadêmicos afirmaram que, graças à presença dos elementos destacados, a adoção dessa canção na educação musical infantil é desaconselhável. No entanto, autores das áreas de Linguística e Literatura encaram essa questão sob uma ótica diferenciada. Segundo eles há um enriquecimento das vivências e conhecimentos infantis graças ao contato com os chamados desvios da norma padrão e com temas tidos como polêmicos.

A fim de que o público infantil não seja privado desnecessariamente do convívio com a diversidade cultural da língua, e da discussão crítica de temas do cotidiano por meio do trabalho com uma peça coral, esse artigo propõe uma intersecção dos saberes da Educação Musical e das Letras. Acreditando que os professores de música podem se beneficiar das discussões levantadas por teóricos da Linguística e da Literatura, buscamos discutir a seleção de repertório coral infantil levando em consideração estas questões. Mais especificamente, buscamos discutir o uso de canções que contenham em seus textos desvios da norma padrão e temas polêmicos.

Para tanto, faremos o exame crítico de alguns trechos extraídos das análises de *São João Dararão*, realizadas por acadêmicos de Licenciatura em Música, tendo como base estudos do campo das Letras. As concepções dos alunos foram recolhidas após estes terem sido informados sobre a natureza deste trabalho, e a participação dos acadêmicos se deu de forma voluntária e facultativa.

As concepções dos acadêmicos aos olhos do campo de estudo das Letras

Os desvios da norma padrão segundo a Linguística

Um dos acadêmicos de Licenciatura em Música observou que, graças à presença de desvios da norma culta no texto de *São João Dararão*, a sua adoção em um contexto de educação musical infantil é desaconselhável: “[A letra] é composta de palavras que não fazem parte da língua culta, como 'chovê' ou 'morrê', por exemplo, podendo causar um certo conflito com a matéria Língua Portuguesa”.

De fato, a norma padrão é conteúdo oficial das aulas de Língua, uma vez que ela é encarada, muitas vezes, como a única forma legítima de se praticar um idioma.

Contudo, se observarmos o modo como a norma padrão foi criada e o processo de legitimação pela qual passou, veremos que ela não pode ser vista como conteúdo único do ensino de língua portuguesa.

De acordo com Gnerre (1998, p. 9-15), a norma padrão, ou culta, nasce da imposição que um povo dominante faz de sua língua aos demais membros da sociedade. Essa imposição é concretizada após um processo de legitimação, que se dá por meio da associação entre a língua a ser considerada como norma, e a gramática greco-latina. Essa associação de uma prática linguística com outra, já consagrada pela tradição, faz com que, de modo artificial, seja conferida a dada forma de praticar a língua uma suposta superioridade. Após criada, a norma é difundida como forma de disseminar também a cultura e o poder daqueles que a criaram.

Entretanto, por mais que uma forma de utilizar a língua seja propagada como “oficial” e imposta a um grupo social, ela terá de conviver com variações apresentadas pelos membros deste grupo. Como afirma Barthes (1979, p. 18), esta variação é inerente a qualquer língua. As variedades linguísticas “têm um valor intrínseco igual em termos estritamente linguísticos” (GNERRE, 1998, p. 25), embora o seu valor geralmente seja dado em função do valor social que tem os falantes de uma variante. Deste modo, a norma culta da nossa língua não é superior a qualquer outra forma que o português assumia entre os grupos que o praticam.

Frente a isso, é essencial “respeitar a variedade linguística de toda e qualquer pessoa, pois isso equivale a respeitar a integridade física e espiritual dessa pessoa como ser humano” (BAGNO, 2007, p. 140). Para que esse respeito seja concretizado, é preciso que ele comece a ser construído dentro da escola, por meio de uma mudança de postura dos profissionais envolvidos com o ensino. Como afirma Bagno, “da parte do professor em geral, e do professor de língua em particular, essa mudança de atitude deve refletir-se na não-aceitação de dogmas, na adoção de uma nova postura (crítica) em relação a seu próprio objeto de trabalho: a *norma culta*” (BAGNO, 2007, p. 114).

Ainda de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para o ensino de Língua Portuguesa nas séries iniciais, “o problema do preconceito disseminado na

sociedade em relação às falas dialetais³³ deve ser enfrentado, na escola, como parte do objetivo educacional mais amplo de educação para o respeito à diferença” (BRASIL, 1997, p. 26).

Através da problematização do valor e do uso da norma padrão, e da exploração das variantes linguísticas em sala de aula, professores de língua portuguesa ou de música podem contribuir para a formação de cidadãos livres de preconceitos e com um conhecimento cultural ampliado – afinal a língua é um produto cultural, como vimos em Barthes (1979, p. 18). Assim sendo, a adoção de canções que como *São João Dararão* contenham variantes linguísticas pode ser uma porta de entrada para a problematização da norma culta e a exploração da diversidade da língua. O receio de “causar um certo conflito com a matéria Língua Portuguesa” é, portanto, desnecessário já que esse conflito é saudável.

Os temas polêmicos segundo a Literatura

Ao discorrer sobre a adequação da letra de *São João Dararão* à educação musical infantil, um dos acadêmicos abordou a presença de temas polêmicos no texto da canção. Segundo ele, “com crianças com idade um pouco mais avançada é possível trabalhar com temas como 'casares', 'morrê' etc., mas para crianças mais novas talvez o trabalho de inserção desses temas pode ser complicado”.

Há nessa fala uma preocupação com a manutenção da inocência infantil, pelo menos até o ponto do desenvolvimento da criança em que se torna “possível trabalhar com temas como 'casares', 'morrê' etc.,”. Há ainda uma ideia implícita de que a abordagem de temas como a morte ou o casamento/amor deve ser evitada, ao menos com “crianças mais novas”.

A opinião desse acadêmico reflete uma preocupação com a exclusão de temas polêmicos do cotidiano infantil já observada por Rosemberg (1984, p. 31-32). A autora afirma que existe na literatura infantil uma preocupação dos escritores com a “expurgação” dos temas polêmicos de seus livros. De acordo com ela, essa prática começou a desenvolver-se no final do século XVI, quando pedagogos e moralistas passaram a conceber a criança não mais como um adulto em miniatura, mas como um

33 Segundo os PCN os “dialetos são compreendidos como os diferentes falares regionais presentes numa dada sociedade, num dado momento histórico” (BRASIL, 1997, p. 26).

sujeito inocente, que carece de proteção e que deve ser segregado dos adultos em instituições escolares, que o prepararão para a vida em sociedade. Segundo ela, em livros que adotaram esse tipo de concepção da infância,

o cotidiano contraditório, as frustrações e os conflitos foram banidos. O jovem leitor é protegido [...]. *A criança não tem o direito de saber o que quer, mas apenas aquilo que o adulto considera digno ou bom que ela saiba* [grifo nosso]. O conteúdo do livro é expurgado (ROSEMBERG, 1984, p. 60).

Ainda segundo Rosenberg (1984, p. 64-65), nessas narrativas as curiosidades infantis não são abordadas, e não há discussão de problemas existenciais como o nascimento, a morte, o amor em forma de sexo e de afeto. À criança é, em síntese, negado o direito de conhecer aspectos cotidianos e fundamentais da vida.

De acordo com Zilberman e Magalhães (1982, p. 111), o texto facilitado e expurgado, que não exige da criança uma posição de reflexão, é uma das principais formas de transmissão de valores repressivos. Quando o adulto é o responsável por determinar à criança o que ela deve conhecer ou não, dando a ela apenas aquilo que ele julga adequado à sua faixa etária, ele exerce um gesto de dominação sobre a infância. A criança, na impossibilidade de exercer seu poder de escolha, fica relegada, em sua dependência física, psicológica e moral, aos desígnios do adulto. Desse modo, é facilitado o estabelecimento da relação assimétrica entre crianças e adultos de que fala Rosenberg (1984, p. 29), por meio do qual os segundos exercem seu poder sobre os primeiros, sem que haja diálogo.

Ainda segundo Rosenberg (1984, p. 66), a não abordagem de temas como a morte e o sexo na literatura infantil reforça a ideia de “mundo perfeito” que os adultos querem transmitir às crianças por meio da educação, no afã de levá-las a construir no futuro a sociedade que nem eles próprios foram capazes de construir.

O posicionamento de Cecília Meireles (apud PERROTTI, 1986, p. 74) com relação à delimitação dos temas que devem ser levados à criança sugere que, através das preferências infantis, devemos classificar a literatura como infantil ou não. A criança, seus gostos e curiosidades é que devem ser ouvidos e respeitados, e não as preferências dos adultos. Estes devem agir como “cúmplices capazes de dialogar e não [como] novos

comandantes” (PERROTTI, 1986, p. 153). Devem ajudar a criança no processo de conhecimento do mundo, discutindo e problematizando qualquer questão que a sua curiosidade levante, sem impor barreiras moralizantes.

Essas concepções que defendem a liberdade de acesso da criança a variados temas literários pode ser transposta para o campo da música. Se não pretendemos impor nosso poder de forma unilateral sobre nossos alunos, e se não pretendemos reprimir sua curiosidade e seu acesso ao conhecimento, não podemos privá-los do contato com os temas que, por vezes erroneamente, julgamos polêmicos. É preciso que ofereçamos à criança o direito de conhecer, problematizar, discutir todas as esferas da vida cotidiana que despertem sua curiosidade, por meio inclusive da música.

Outro acadêmico, preocupado com os efeitos da abordagem do tema “morte” afirmou que “[a letra da canção] poderia assustar as crianças dizendo que se elas se molharem em um dia chuvoso irão morrer”. No entanto, como afirma Cademartori (1986, p. 72), não é necessário que nos preocupemos com essa possibilidade. Segundo ela, mesmo em idade pré-escolar as crianças já se mostram aptas a estabelecer uma separação suficientemente clara entre o que é imaginado quando ouvem ou leem uma história, e aquilo que é vivenciado de fato (CADEMARTORI, 1986, p. 72). Situação análoga parece ser a que se dá quando a criança ouve ou canta uma canção, com uma narrativa como a de *São João Dararão*. Acreditamos que também nesse caso as crianças serão capazes de separar o que é cantado/imaginado daquilo que é vivenciado no momento da execução musical, não se sentindo assustadas pela letra da canção.

Conclusão

A análise das concepções dos acadêmicos de Música sobre a adequação da letra de *São João Dararão* à educação musical infantil, realizada à luz dos referenciais da Linguística e da Literatura, demonstrou que o contato com o campo das Letras pode ser enriquecedor para a Educação Musical.

Como observamos, a inserção de variantes linguísticas no cotidiano escolar infantil é fundamental para que os estudantes ampliem seus conhecimentos culturais, e não incorram na formação e difusão de preconceitos linguísticos. Essa inserção pode ser

realizada por meio da prática de canções corais que, como *São João Dararão*, explorem a variação linguística.

A abordagem de temas variados, por mais que polêmicos, também deve ser praticada no coral infantil. Conforme vimos, esse contato favorece a formação da criança e possibilita a ela a construção de uma noção autônoma de mundo. Assim sendo, a abordagem de canções que falem sobre morte, casamento, ou outros temas ainda mais polêmicos, não deve ser evitada mas, sim, possibilitada à criança.

Contudo, o professor deve atuar como um intermediário entre o texto da canção e as crianças, debatendo e problematizando com elas a presença de variantes linguísticas e temas polêmicos dentro do repertório coral infantil. Somente dessa forma os benefícios do contato com a diversidade linguística e os temas “adultos” podem ser alcançados.

Bibliografia

BAGNO, Marcos. *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. 49ª ed. São Paulo: Loyola, 2007.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa*. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1984.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

O Latim e português cantado nas práticas devocionais luso-brasileiras no final do Antigo Regime: o repertório musical das Novenas, Trezenas e Setenários

Cristina Fernandes

INET-MD, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Portugal

Resumo:

Em paralelo com a liturgia regular, as práticas devocionais do foro pessoal ou de natureza coletiva constituem uma importante vertente das manifestações religiosas da sociedade luso-brasileira do Antigo Regime. Podiam funcionar como extensão ou antecipação dos rituais oficiais, mas também como expressões informais da religiosidade popular. Uma grande diversidade de modelos percorria todas as camadas sociais e tomava forma em espaços múltiplos: catedrais, igrejas, capelas, ermidas, ambientes domésticos ou a mesmo a via pública. Deste modo, a música que acompanhava as devoções caracteriza-se por graus de complexidade muito diferente, oscilando entre as simples melodias de cantochão e peças corais elaboradas em *stile pieno* ou em *stile concertato* (por vezes com solistas, baixo contínuo e/ou agrupamentos instrumentais) da autoria de compositores tão importantes como David Perez, José Joaquim dos Santos, Leal Moreira ou João José Baldi. A Patriarcal e as restantes Capelas Reais eram palco regular de práticas devocionais, destacando-se (antes da partida da família real para o Brasil) a celebração das Novenas de São José, do Santíssimo Coração de Jesus, de Nossa Sra. da Piedade, de São Francisco Xavier e de Santa Margarida de Cortona; a Trezena de Santo António e o Setenário de Nossa Sra. das Dores. Na interpretação participavam os cantores do “Coro dos Italianos” e do “Coro dos Portugueses”, os alunos do Real Seminário de Música da Patriarcal, capelães cantores, organistas e outros instrumentistas. A dimensão participativa deste tipo de rituais e o facto de não estarem integradas na liturgia oficial levou a que o repertório devocional constituísse uma das raras exceções de uso do português cantado na música religiosa da época face ao domínio regulamentar do latim. Nas Novenas, Trezenas e Setenários, a língua portuguesa restringe-se às Jaculatórias, mas esta foi-se também alargando a orações entoadas e preces de carácter mais popular. A presente comunicação procura contextualizar estes repertórios e identificar traços característicos relativos ao uso do português e do latim como suporte da música e do conteúdo fonético e semântico do texto.

Palavras chave:

Práticas devocionais, Novenas, Latim e português cantado, Capela Real e Patriarcal, Sociedade luso-brasileira do Antigo Regime

As tradições teatrais luso-brasileiras do Antigo Regime e a questão da sua música

David Cranmer

CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Portugal

Resumo:

Nas primeiras décadas do século XVIII o repertório teatral em Portugal e na América Portuguesa era dominado por comédias espanholas e tragicomédias jesuíticas em latim. A partir da década de 1730, com as óperas de António José da Silva (“O Judeu”) inicia-se uma nova fase de teatro em língua portuguesa. Para além das óperas de outros autores que seguiram o mesmo paradigma, encontramos igualmente comédias (sobretudo), tragédias e oratórias, e, nos intervalos ou no final dos espetáculos, géneros em um ato, designados entremez, farça, pequena pessa, etc. Esta comunicação debruça-se sobre o uso da música neste leque de géneros teatrais em língua portuguesa.

Palavras-chave:

Comédia, Ópera, Entremez, Farça, Música

Metáforas e metalinguagem em ‘O que será’ e *Dona Flor e seus dois maridos*

Dário Borim Jr.

Universidade de Massachusetts Dartmouth

Resumo:

Este estudo discute as construções simbólicas e outros recursos de representação poética empregados nas três versões da canção “O que será” (1976), de Chico Buarque de Hollanda. Primordialmente, porém, aborda as suas relações semânticas com o filme de Bruno Barreto, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), do qual é tema central, e com o imaginário político do público brasileiro que consagrou tanto aquela canção de protesto quanto o filme situado na Bahia dos anos 40. Ao questionar o papel dos elementos iconográficos de um possível *ethos* brasileiro presente no longa-metragem, como o candomblé, o carnaval, a culinária, o malandro e a sexualidade exacerbada, o ensaio estabelece contrastes entre, por um lado, os detalhes daquela trama e da sua caracterização cinematográfica; e, por outro lado, as funções críticas e humorísticas da obra de Barreto, tendo como referência o romance homônimo de Jorge Amado (1966), em que se baseia. Inserindo os diálogos entre essas obras num arcabouço teórico ao mesmo tempo antropológico e sócio-histórico, este trabalho examina algumas das principais características sociopolíticas do Brasil do período da Segunda Grande Guerra e da Ditadura Militar, com ênfase sobre as diversificadas reações artísticas e comportamentais às ideologias promovidas pelos militares brasileiros e seus comparsas.

Palavras-chaves:

Bahia, Censura, Ditadura, Malandro, Paixão

Eloquência e Afetos em *Herói, Egrégio, Douto, Peregrino*. Salvador Bahia, 1759.

Edmundo Hora

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

ephora@iar.unicamp.br

Resumo

A língua portuguesa, representante do pensamento e estilo barroco por excelência – por seu conteúdo e sintaxe – pôde, nos séculos XVIII e XIX, expressar “afetos” e emoções nos mais diversos aspectos. Comungando o pensamento primeiro do período setecentista: *prima le parole poi la música* [primeiro a palavra (o texto) depois a música] ela própria (a língua portuguesa) se apresenta de maneira plena e serve também de alicerce às manifestações musicais. O exemplo musical brasileiro na obra: Recitativo e Aria: *Herói, Egrégio, Douto, Peregrino* [Cantata Acadêmica] encontrado em Salvador na Bahia, (1759), de autoria anônima, digno de nota, carrega elementos eloquentes em seu poema laudatório ao conselheiro ultramarino José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello. Seu texto musical com características afetivas relacionadas às tonalidades utilizadas – seja na escolha da tonalidade principal (Fá Maior) seja nas modulações e diversas fragmentações seccionais – torna-se exemplo para reflexão. O presente estudo busca compreender a utilização das correspondências e adequações das seções, trechos musicais e suas utilizações com as diferentes “Características das Tonalidades”, este também, um tópico de fundamental importância para as interpretações estilísticas nas obras barrocas. Fontes primárias referenciais, abrangendo o período em questão, servirão de base para a abordagem teórica.

Palavras Chave:

Cantata Acadêmica; Historia da Música Brasileira; Musicologia Histórica Brasileira.

Introdução

De acordo com os originais depositados no IEB/USP - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a obra *Recitativo e Ária* foi dedicada “Ao Preclaríssimo Snr. Joseph Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo/ Em 2 de julho de 1759”.



Figura 1. Folha de rosto com dedicatória do *Recitativo e Ária*.

Fonte: IEB - USP

Conselheiro do Ultramar em treze de maio de 1758, Mascarenhas embarcou de Lisboa em junho, chegando a Salvador na Bahia em agosto do mesmo ano. Um ano depois, a dezenove de maio de 1759, reunindo-se informalmente em sua casa, com intelectuais locais, fundou a *Academia Brasília dos Acadêmicos Renascidos*³⁴ – nos moldes da *Academia dos Esquecidos*, da Bahia, que fora extinta em 1725. Após a primeira assembleia oficial a seis de junho de 1759, Mascarenhas adoeceu. Pouco depois, para comemorar sua cura seus pares acadêmicos promoveram uma festa em sua homenagem, a dois de julho, saudando-o com o *Recitativo e Ária*. Na Academia dos Renascidos, foi comum o ato laudatório entre os seus membros e como reporta Marcela Verônica da Silva e outros:

Neste período, privilegiou-se a retórica e suas marcas podem ser visitadas nas obras dos acadêmicos, pois sendo referencial de escrita, constituía a espinha dorsal de todos os textos. O esquema retórico mais utilizado e que norteava a

³⁴ Maiores informações sobre a *Academia*, ver o estudo: “Formalidade, Representação e Linguagem nas Academias Brasília” da autoria de Marcela Verônica da Silva, Carlos Eduardo Mendes de Moraes e Jarbas Vargas Nascimento, publicado em *Revista Philologus*, Ano 16, N° 48. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez. 2010. p. 51-62. NAS ACADEMIAS BRASÍLICAS

produção escrita dos membros das Academias Brásílicas era comum, no caso da temática laudatória, motivada pela necessidade de louvar a autoridade. Os textos de louvor vão além da necessidade de compor um espaço de integração entre o acadêmico e o homenageado. Trata-se, na verdade, de um recurso retórico do gênero epidítico, que prevê a adequação do erudito em relação ao contexto acadêmico e ao esquema retórico (...).³⁵

Em agradecido discurso por sua eleição, entre outros elogios, Mascarenhas disse: “... não é governar um reino opulento, é dirigir uma academia luzida. Não é ter jurisdição sobre as vidas, é dominar sobre os afetos”. Assim, para nós hoje, traduzir *Eloquência e Afetos* nesta obra torna-se oportuno, na medida em que poder-se-á compreender elementos significativos da prática interpretativa musical do passado.

José Mascarenhas, nascido em Faro – Portugal, entre outras atividades, era graduado pela Universidade de Coimbra. Segundo pesquisa (1923) do historiador Alberto Frederico de Moraes Lamego (1870-1951), o desembargador Mascarenhas teria sido enviado ao Brasil com a finalidade de expulsar os jesuítas, evento que se daria em 1760, “investido de poderes quase superiores aos do próprio vice-rei” – o marquês de Lavradio – então, estabelecido no Rio de Janeiro (TONI; DUPRAT. p.15). Sobrevivente de uma tempestade na travessia pelo Atlântico, Mascarenhas, teria clamado por Deus pedindo remissão dos pecados cometidos e ao aqui chegar confessou-se, prometendo não mais agir contra os jesuítas³⁶. Em carta a Tomé Joaquim da Costa Corte Real, ministro de Ultramar, ele defende os padres da Companhia de Jesus alegando que “... os jesuítas estão no maior sossego e humildade que é possível...” (p.31), modificando assim suas intenções, obrigações e propósitos, agindo de modo contrário ao designado.

Histórico dos documentos manuscritos

Os manuscritos musicais aqui estudados foram adquiridos por Alberto Lamego. O *Recitativo e Ária*³⁷ consiste de dezoito fólios em ótimo estado de conservação. Ainda

³⁵ SILVA, Marcela Verônica da; MORAES, Carlos Eduardo Mendes de; NASCIMENTO, Jarbas Vargas. Formalidade, Representação..., Rio de Janeiro: 2010, p. 61.

³⁶ Maiores informações sobre sua atuação podem ser adquiridas em: TONI, Flávia Camargo (Org.), VOLPE, Maria Alice, DUPRAT, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. In: USPIANA BRASIL 500 ANOS. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2000. p 15

³⁷ Sua estreia contemporânea deu-se a 6 de dezembro de 1960 em São Paulo e sua gravação ocorreu sete anos depois (1967) para o selo Chantecler da mesma cidade, sob o título: Música Sul-Americana do

que não apareça o nome do compositor, do poeta ou do copista, Robert Stevenson (1968) atribui sua autoria a Caetano Melo de Jesus, que naquele ano (1759) era mestre de capela da Sé de Salvador.

Régis Duprat, conjuntamente com Maria Alice Volpe, em seu artigo *Música na Bahia Colonial: O Recitativo e Ária, de Compositor Anônimo, 1759*³⁸ afirma:

De gênero que subordina estreitamente o desenvolvimento musical ao texto poético, este Recitativo estilisticamente vinculado ao recitativo melodramático italiano, procura extrair do texto literário toda a sua intensidade e emoção por meio das mais variadas formas de tensão tonal, melódica, agógica, harmônica e tímbrica (p.34).

Partindo do enunciado da afirmação anterior: “intensidade e emoção” e “formas de tensão tonal, ...harmônica”, sugerimos a abordagem com base nas “Características das Tonalidades”, elemento de importância para a interpretação da música do século XVIII europeia³⁹. Em vista destas evidentes raízes, procuramos traduzi-las e adaptá-las ao texto luso-brasileiro.

Os versos que compõem o *Recitativo e Ária* foram transcritos no modo original, mantendo-se sua grafia antiga, portanto, sem correções atuais. Também a pontuação gramatical (o ponto e vírgula [;], a nosso ver revelador do ponto de vista delimitador das seções) reforça a ideia preconcebida para a valorização dos “afetos” pelas Características das Tonalidades.

No que concerne às Características afetivas das tonalidades, há que se afirmar a utilização e associação com específico sistema de afinação, qual seja, um temperamento desigual que contenha intervalos diferenciados em sua estrutura, promovendo os diferentes tipos de afetos nos acordes. Uma das fontes históricas escolhidas sobre o tópico refere-se a Jean Laurent de Béthizy (1702-1780), que em seu tratado *Exposition*

Século XVIII. Interpretação da Orquestra de Câmara de São Paulo, do soprano Marília Siegl e sob a regência de Olivier Toni.

³⁸ Revista de História (1965). Reapresentação do texto para a USPIANA BRASIL 500 anos. São Paulo, 2000.

³⁹ Exemplos musicais sonoros podem ser apreciados no CD *América Portuguesa*, (2000), realizado pelo Coro e Orquestra *Armonico Tributo* de Campinas, sob a direção de Edmundo Hora, faixas números 5 e 6.

de la théorie et de la pratique de la musique (Paris, 1754), advoga qualidades emocionais associadas aos temperamentos desiguais.⁴⁰ Para ele,

O órgão, o cravo e a maioria dos instrumentos de sopro são construídos de tal forma que tonalidades com um, dois, três ou quatros sustenidos em sua armadura mostram-se mais ou menos brilhante e alegre em proporção ao número de sustenidos que utilizam e aquelas [tonalidades] que usam um, dois, três ou quatro bemóis em sua armadura de clave mostram-se mais ou menos sombrias e tristes em proporção ao número de bemóis que utilizam (p.23).

Assim, acordes semelhantes, em sistemas desiguais de afinação deles derivados: Dó Maior e Ré Maior, entre outros, tem diferentes tipos de semitons (maiores e menores) e diferentes tipos de tons (maiores e menores), criando dessa forma diferentes tipos de terças maiores e menores, com quintas desiguais em suas estruturas. Se um intervalo de quinta é composto de terça maior e terça menor – dependendo da colocação daqueles tons e semitons nos intervalos precedentes – diferentes intervalos serão conhecidos e, experimentados. Dessa forma, acordes perfeitos maiores e menores serão irregulares na construção de sua estrutura básica, mas, com uma carga “afetiva” definida já preconizada pelos tratadistas da época⁴¹.

O texto poético do Recitativo *Herói, Egrégio...*

Seu texto poético compõe-se de trinta e oito versos, cujo tratamento musical sugere uma divisão em seis estrofes separadas por ritornelos. Para Duprat (2000, p.36), “Tais estrofes compõem-se, respectivamente, de 8, 10, 6, 4, 4 e 6 versos. Sua versificação consiste numa combinação livre de versos decassílabos e hexassílabos e permite um tratamento mais flexível e variado da rima” (p. 36). Versos decassílabos e

⁴⁰ Digno de nota a relação encontrada entre os autores: Jean Le Rond D’Alembert (1717-1783) que para nós mais adiante servirá de referencial teórico para a explicação do sistema de afinação e seus reflexos no manuscrito anônimo da Bahia, Béthizy, com seus conceitos especiais para as Tonalidades e sistemas de afinação e seu precursor Jean-Philippe Rameau (1683-1764) com seus estudos teóricos reveladores.

⁴¹ Inúmeros tratadistas consideraram o tópico e, a inclusão de Béthizy aqui foi tomada como ponto de partida cronológica com base no ano de sua publicação (1754) podendo ter inspirado autores estrangeiros fora da França com exemplo em Portugal que posteriormente se projetou no Brasil e especificamente em Salvador na Bahia, capital da colônia até o ano de 1763.

hexassílabos com terminação feminina compõem sua versificação em uma combinação livre.

A primeira página do manuscrito traz o seguinte texto: (oito versos).

Heroe, Egregio, Douto, Peregrino,
que por impulso de feliz destino.
Nesta cabeça do Orbe Americano
peregrino aportaste
e o soberano Divino Auctor das cousas vos tem nela
porque possais mais tempo esclarecella.
Com vossa presença esclarecida
E de vossas acções honra sudiba;

O texto manuscrito em notação musical apresenta-se de modo bastante claro e seu estado de conservação é primoroso. Foi musicado como *Recitativo obbligato*, o que quer dizer: recitativo acompanhado por instrumentos que elucidam as palavras do texto, em um formato comum na ópera italiana. Há que se notar a perfeita correspondência na colocação de suas sílabas e intervalos melódicos. (Figura 2).



Figura 2. Primeira página do *Recitativo*

A elaboração cadencial para Dó menor conclui este trecho, aqui delimitado pelo ponto e vírgula, determinando uma seção do pensamento poético. Note-se que o caminho para Dó menor vem por meio da passagem pelo Sib Maior que logo é transformado na dominante do novo tom: Sol. O verso seguinte louva o “caráter” digno e generoso do personagem, elemento superador das intempéries malignas sofridas por ele, o sobrepõe. Esta estrofe tem dez versos.

E bem que quiz a mísera fortuna
 Que vos fosse molesta e que importuna
 A hospedagem Senhor desta Bahia
 Sabem os Céos e testemunhas
 Sejão que dela
 Os naturaes só vos desejão
 faustos annos de vida e Saúde e próspera alegria
 Pela affável Virtude
 De nossa generosa Urbanidade
 Com que a todos honraes desta cidade;



Figura 3. Segunda página do *Recitativo*.

Oh! quem me dera a vóz
 Me dera a Lira de Amphiam e de Orpheo
 Que arrebatava os montes e fundava Cidades!
 pois com ellas erigira
 hum Templo que service por memória
 de eterno monumento a vossa glória;

O cadenciamento para Lá menor, advindo do acorde de Mi menor, introduz um elemento rítmico pontuado no baixo, que apresenta pausas de semicolcheias ao invés do ponto de aumento, modo tão comum para a figura rítmica em caráter: *Adagio e stacato*. Convém mencionar aqui que este modo “eficiente” de execução, pela utilização do silêncio faz o motivo ser executado leve e com direcionamento, ao alcançar por intervalo de segunda a harmonia de Si Maior, preparando o efeito da “lira de Anphião” por meio dos *pizzicati* nas cordas (Figura 4).

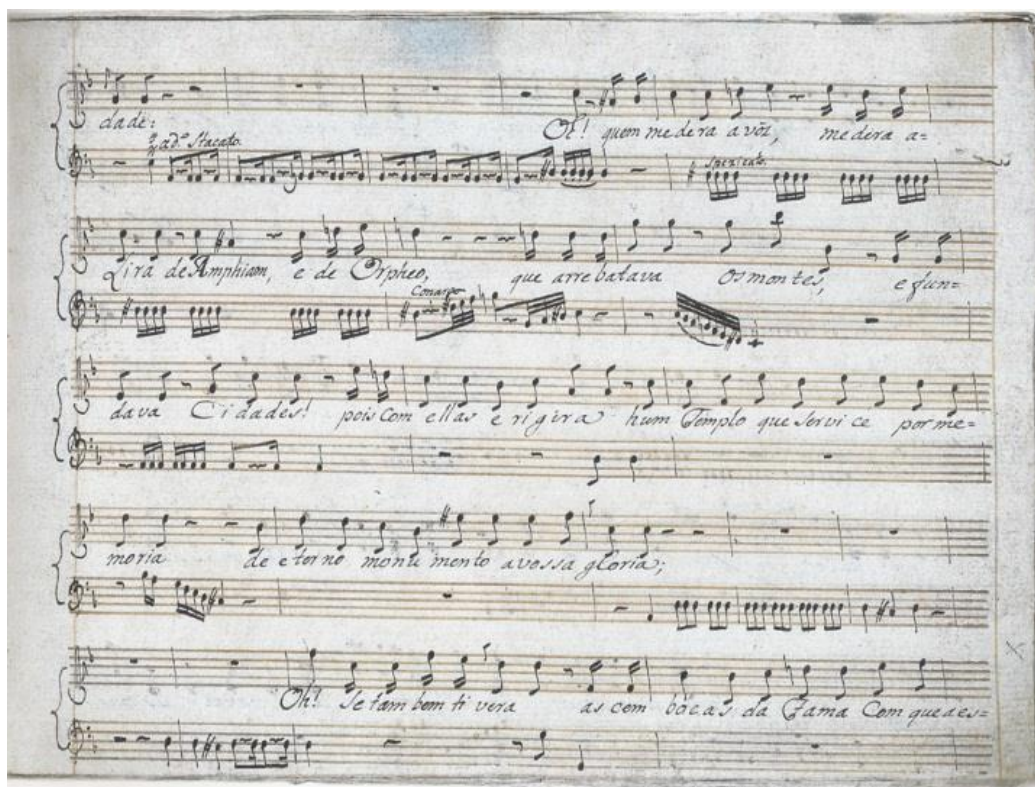


Figura 4. Terceira página do *Recitativo*.

Da mesma forma, o excepcional salto melódico intervalar escolhido para o trecho: “Que arrebatava os montes e fundava Cidades!”, (no segundo pentagrama da figura anterior), colore um dos pontos dos mais significativos na literatura vocal em língua portuguesa, pleno de expressividade e atributo retórico.

Os versos a seguir, em “as cem bocas da Fama, com que a esfera, pudesse toda encher...”, anunciam a utilização de acordes em sétima diminuta: Si-Láb como também: Fá#-Dó-Mib (primeiro pentagrama da Figura 4), por meio de uníssonos das cordas que, a seguir, preparam a nova tonalidade de sol menor com figuras rítmicas em tercinas.

Oh! Se também tivera as cem bocas da Fama
Com que a esfera
pudesse toda encher do vosso nome,
porque a seu cargo a Eternidade o tome!
Oh! Se também tivera o canto grave
Da Filomela doce, e Cisne suave!

Vosso louvor sem pausa cantaria

Com clausula melhor, mais harmonia:



Figura 5. Quarta página do *Recitativo*.

*Mas já que nada tenho
Para tão relevante desempenho
Calarey como calão os prudentes
Por não errar com frases indecentes,
ou, do modo que posso,
Celebrarey por grande o nome vosso.*

Os versos conclusivos, aqui iniciados, reflete o estado “prudente” do homem “discreto”, aquele culto conhecedor das normas de conduta, que opta pelo comportamento de sabedoria, afirmando: “*Calarey como calão os prudentes, Por não errar com frases indecentes*”. A pintura sonora apresenta-se aqui, pela primeira vez no *Recitativo*, em acordes sustentados com a harmonia de Dó7. Note-se que a sétima do

acorde encontra-se no baixo instrumental, evoluindo para Fá Maior em sua primeira inversão. A adição do Mib como sétima sobre este acorde pontua: *errar* que leva sua resolução ao acorde de Sib Maior (*indecentes*). Utilizando este Sib no baixo, o autor induz a construção do novo acorde Dó Maior com Sétima, que fica interrompida, ainda que em sua função de Dominante do tom inicial Fá.

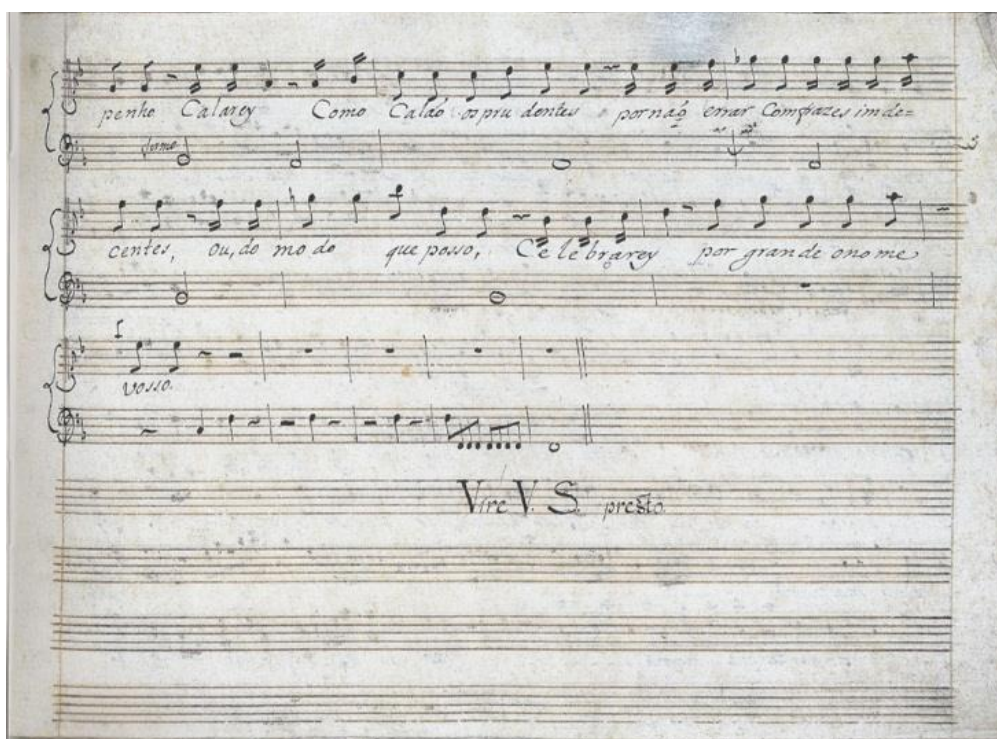


Figura 6. Quinta página do *Recitativo*.

O Recitativo é predominantemente silábico e não usa ênfase melismática. Faz associações entre a semântica da palavra e as possibilidades de representação por efeitos sonoros (TONI; DUPRAT, 2000, p. 38). As intervenções instrumentais que pontuam determinadas estrofes colorem a ambientação de modo magistral e ao mesmo tempo com estética representativa do estilo novo, com forte predominância do estilo Galante.

Sobre a natureza das Características e afetos nas tonalidades

Aspectos psicológicos, cores e afetos se relacionaram, contribuindo sobremaneira para a escolha específica de uma determinada tonalidade pelos autores, à

medida que novas propostas de divisão da oitava ⁴² foram se afirmando. Em 1713, assim se pronunciou Mattheson: “É bem sabido, se uma pessoa considerar, a época, as circunstâncias e pessoas envolvidas, que cada tonalidade possui alguma característica especial e ela é muito diferente de outras tonalidades” ⁴³. Com isto, tomamos como ponto de partida a tonalidade de Fá Maior, escolhida pelo autor para expressar suas ideias musicais com relação à obra poética em questão.

De acordo com as instruções históricas, o ponto essencial para a compreensão das Características das tonalidades é atribuído ao temperamento desigual⁴⁴ ou, à necessidade de se temperar os intervalos da maneira mais acústica possível. Sobre o método específico do temperamento desigual descrito em seu *Dictionnaire*, escreveu Rousseau em 1768: “...de fato, as tonalidades naturais possuem por [aquele] método uma total pureza de harmonia, e as tonalidades transpostas, as quais compõem as menos frequentes modulações, oferecem grandes recursos para o músico quando ele necessita expressões mais marcadas” ⁴⁵. Para nós, dessa maneira, torna-se clara sua preferência por um sistema de afinação desigual que favorece sobremaneira os afetos atribuídos às tonalidades. Mais adiante, sobre o estímulo das emoções, Rousseau argumentou:

A partir desta [diversidade de tonalidades] nasce a origem da variedade e beleza na modulação; a partir disto nasce uma diversidade e uma admirável energia na expressão; finalmente, a partir disto nasce a faculdade de se estimular diferentes emoções, por meio dos mesmos acordes realizados em diferentes tonalidades. [...] em outras palavras, cada tonalidade, cada modo, tem a sua própria expressão a qual deve ser compreendida, e isto é um dos significados pelo qual o compositor inteligente se torna mestre [perito] em alguma forma, das emoções em sua audiência⁴⁶.

Com isto, percebemos a clara evidência histórica do tópico – reafirmando os “estados psicológicos” proporcionados pelas descrições na realização do sistema desigual de afinação – que se adequa à nossa proposta.

⁴² Atualmente, muitos trabalhos tem sido realizados no sentido de difundir os conceitos que envolviam as inúmeras possibilidades de divisão da oitava, proporcionando cores e afetos especiais à cada tonalidade.

⁴³ MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713. p. 232.

⁴⁴ Lembramos aqui os conceitos abordados à página 3 que serão mais bem observados adiante.

⁴⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire*, p. 502.

⁴⁶ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Dictionnaire*, p. 517.

Sobre a afinação do século XVIII utilizada

Um manuscrito escrito em português, encontrado no Arquivo Municipal da Cidade de Salvador – Fundação Gregório de Matos serviu de documentação para o estudo sobre os temperamentos em língua portuguesa. Apresentado no *I Simpósio Latino Americano de Musicologia Histórica*, na cidade de Curitiba em 1998⁴⁷, serviu também de base para a gravação do Projeto América Portuguesa (2000)⁴⁸. Uma de suas partes, com o título: *Modo ordinario da afinação do Órgão e do Cravo*⁴⁹, inicia o Item 2 com instruções explicativas da “afinação comum”, ou *modo ordinario*. Ainda que certos autores atribuíssem sua autoria a José Varella (Porto, 1806), percebe-se que trata-se da tradução de um texto francês do século XVIII, mais precisamente de Jean Le Rond D'Alembert (1717-1783) do seu *Eléments de Musique théorique et pratique...* (Paris, 1752).

D'Alembert em suas primeiras instruções disse:

Fazem-se quatro grupos de quintas: Dó a Mi, reduzidas em $\frac{1}{4}$ da coma sintônica para que se obtenha a terça maior pura. Mi a Sol# - quintas descendentes um pouco mais estreitadas, e Dó# a Sol#, alargadas [maiores que puras]. A intenção é ter o mesmo Sol# do início. Não há mais que uma terça maior pura (p.27).

O diagrama a seguir, ilustra a sequência das quintas do sistema irregular pela divisão da coma Sintônica, com forte influência de temperamento Mesotônico padrão⁵⁰.

⁴⁷ HORA, Edmundo. Um manuscrito anônimo sobre afinação encontrado na Bahia. *ANAIIS. I Simpósio Latino-americano de Musicologia*. Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, 1998. p. 191-197.

⁴⁸ As ilustrações sonoras deste estudo advêm do CD *América Portuguesa. Armonico Tributo*. E. Hora.

⁴⁹ Note-se que a expressão: *modo ordinário* corresponde à francesa *façon ordinaire*, tantas vezes utilizadas pelos teóricos e que faz referência ao “sistema ordinário ou comum”, utilizado quotidianamente nos instrumentos de teclado, uma afinação com influência Mesotônica com a divisão da coma em: $-\frac{1}{4}S$.

⁵⁰ Para maiores esclarecimentos sobre temperamentos consultar a Tese: HORA, Edmundo. “As obras de Froberger no contexto do temperamento Mesotônico”. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 2004.

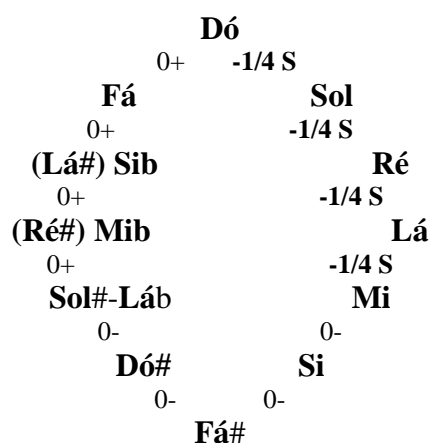


Figura 1. Diagrama do sistema de D'Alembert com seus três tipos de quintas.

Sem nenhuma intenção para julgamento de valor e, após análise comparativa, é gratificante perceber que em terras tão longínquas como as do Brasil e com natural distanciamento geográfico, encontremos documentação do final do século XVIII com instruções de afinação tão atualizadas e em concordância com o pensamento musical universal. Há que se lembrar das revolucionárias teorias musicais de Rameau, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e do próprio D'Alembert, apenas para mencionar alguns autores referenciais, que comungam de semelhante pensamento sonoro. Assim, é curioso notar que as instruções apresentadas no manuscrito da Bahia obedecem ao mesmo padrão das instruções de D'Alembert com a delimitação inicial da terça maior pura, característica do “modo comum” ou “*façon ordinaire*”. O modo “ordinário ou comum”, foi aquele utilizado largamente na França em princípios do século XVIII e que, provavelmente conviveu – ainda que de modo conturbado – com a neófito proposta do controvertido temperamento igual, aceita em outras regiões europeias.

No Manuscrito anônimo encontrado na Bahia (final do século XVIII) em claro texto cursivo, e em português arcaico, lemos instruções definidas sob o título: *Modo ordinário d'affinar o Órgão e Cravo*:

Afine-se o Dó do meio do teclado em tom competente: depois afinem-se o Sol quinta acima [o] Sol oitava abaixo [o] Ré quinta acima [o] Lá quinta acima [e o] Lá oitava abaixo; Mi quinta acima. As oitavas devem ficar justas e as quintas algum tanto diminuídas de sorte que a última quinta Mi faça terça maior justa com o Dó por onde se principiou.

Posteriormente, instrue-se a construção numa sequência de quatro quintas puras a partir do Mi, delimitando-se a nota Sol#. Com isto já percebemos que os acordes resultantes terão graus diferenciados por meio de suas realizações. O Sol Maior, com sua terça Si, difere-se do acorde de Dó por ter sido construído com três quintas estreitadas (-1/4S) e uma quinta pura. O acorde de Ré Maior: brilhante, com duas quintas estreitadas e duas quintas puras; o acorde de Lá Maior: pouco mais brilhante, com uma quinta estreitada e três quintas puras; o acorde de Mi: muito brilhante, com quatro quintas puras. Com isso, a evolução harmônica na sequência de quintas ascendentes, “ilumina” (com suas terças), o estado de espírito da audiência.

São suas instruções:

Partindo do Mi se afine Si quinta acima Si oitava abaixo, Fá# quinta acima, Dó# quinta acima, Dó# oitava abaixo, Sol# quinta acima. As oitavas se afinarão justas as quintas, porém algum tanto diminuídas, mas não tanto quanto as primeiras de tal sorte que a última quinta Sol# faça terça maior alguma coisa alta com Mi já afinado.

O enunciado: “que o Sol# faça terça maior ‘alguma coisa’ alta com o Mi já afinado”, define dois parâmetros característicos na divisão irregular da oitava: o parâmetro maior (Mi-Sol#) e o parâmetro menor (Dó-Mi), encontrados por suas terças Maiores correspondentes. Ressalte-se ainda que os acordes de Dó Maior, com sua terça pura e quinta estreitada, produzirão determinado efeito psicológico, diferente do acorde de Mi Maior, com sua terça “alargada” e quinta pura, curiosamente, estará algo tolerável pela utilização deste último intervalo, mas com “sabor” especial.

Para concluir o processo de divisão, ele indica:

Continue-se a afinação principiando outra vez no primeiro Dó e com ele se afinem Fá quinta abaixo Fá oitava acima, Sib quinta abaixo, Sib quinta acima, Mib quinta abaixo, Mib oitava acima, Láb quinta abaixo que é o mesmo que o Sol#, as oitavas devem ficar justas...

A conclusão do processo indicado para os últimos intervalos.

[...] devem ficar justas e as quintas algum tanto subidas da parte inferior de tal sorte que a última quinta Láb coincida perfeitamente com Sol3 já afinado.

Todos os mais signos por afinar devem ajustar-se por oitava com os signos já afinados.

As instruções propostas obedecem a um processo comum na maioria das instruções de afinação do século XVIII e XIX, ao adotar a região correspondente à voz de tenor, tendo como parâmetro o Dó central. Ainda que em muitas instruções não se ultrapassem o Mí3, aqui, já no segundo passo, encontramos uma terça acima da nota ultimamente mencionada, qual seja, um Sol. Após a sequência de quatro quintas, delimita-se a terça maior (Dó-Mi), o primeiro controle, tendo como característica sua perfeição intervalar, o intervalo puro – sem batimentos. Dessa forma, se tomarmos como base tonal o primeiro acorde (Dó Maior, Tônica), com sua terça pura, perceberemos os outros acordes importantes, neste tom, o quarto (Subdominante, Fá) e o quinto (Dominante, Sol) graus como acordes diferenciados do primeiro. Digno de nota a construção do quinto grau já na segunda seção de instruções, e o quarto grau, apenas nas últimas. A indicação para a obtenção da quinta mais perfeita sobre o Mi gerará a nota Si – uma terça maior de Sol – mais alta do que o Mi que serviu de sua base referencial. A delimitação da oitava que parte do primeiro Dó indicado, faz terça maior com a ótima nota construída na terça seção de instruções, portanto, a terça Láb-Dó muito mais alargada do que as terças antes mencionadas. Se considerarmos que a composição intervalar na oitava Dó-Dó, é realizada por três terças maiores, estas, serão três categorias: em seu limite menor – a terça pura, seu limite intermediário – a terça do meio e seu limite maior – a última terça, uma premissa para diferentes “afetos” das tonalidades.

A relação das tonalidades, a seguir, compõe a sequência encontrada em pontos relevantes da ênfase discursiva no Recitativo. Os atributos afetivos a elas indicadas foram extraídas das informações contidas no *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713) de Johann Mattheson (1681-1764), visto que não foram encontradas equivalências nos Tratados em língua portuguesa, no período correspondente ao ano da obra (1759) ⁵¹.

Sobre as tonalidades e os afetos nas seções.

Tratadistas de diferentes nacionalidades, entre os anos de 1720 a 1765, empenharam-se em registrar aspectos psicológicos atribuídos às tonalidades. No quadro

⁵¹ Nesse sentido, vale lembrar o artigo de Paulo Castanha e Fernando Binder: Teoria musical no Brasil: 1734-1854, onde os autores apresentam farto material bibliográfico referente à formação intelectual de alguns teóricos no Brasil, em diferentes épocas. In: *ANAIIS I Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba, 1998

I, relação dos tons encontrados no *Recitativo e Aria*, à medida que aparecem, conjuntamente aos números de compassos correspondentes.

Quadro I – Os tons encontrados no *Recitativo e Aria* da Bahia, segundo Mattheson, Rameau e Rousseau.

TOM	Mattheson, <i>Das neu-eröfenete...</i> , 1713.	Rameau. <i>Traité de l'harmonie</i> , 1722.	Rousseau. <i>Dissertation</i> , 1743.
Fá Maior, c.1-6, 83, 87	Expressa os mais harmoniosos sentimentos	Tempestade e fúria	
Sib Maior, c.7, 85	Magnífica e caprichosa.	Tempestades e fúrias	Trágica.
Sol Maior, c.10, 70	Insinuante e eloquente. Brilhante.	Terno e para canções de alegria.	Ternura.
Dó menor, cps.15, 19, 60, 68, 74, 78,	Bela, porem triste.	Delicadeza e queixume.	Queixoso, lamentoso.
Fá menor, cps.16, 28, 80,	Angustia mortal. Melancolia. Extremamente comovedora	Suavidade e queixume; canções fúnebres.	Lamentação e queixa.
Mib Maior, c. 21	Comovente. Coisas sérias e lamentosas. Bela, majestosa, honesta.		
Lá Maior, c. 29	Brilhante. Inclinada a paixões lamentosas e tristes.	Júbilo e regozijo; Grandiosidade, magnificência.	Peças devocionais.
Ré menor, cps. 32, 38/48	Devota, calma. Grandiosa.	Doce e meiga.	Assuntos sérios.
Lá menor, cps. 37, 47	Algo lamentosa, honrosa.		Assuntos sérios.

Si Maior, c. 40	Caráter antipático. Duro. Algo desesperada.		
Mi menor, c. 46	Pensativa, aflita e triste.	Doce suave.	
Sol menor, c. 57, 63	A mais bela das tonalidades. Delicadeza e serenidade. Lamentos. Alegria comedida.	Doce e suave.	Tristeza.
Ré c. 62	Brilhante, Alegre	Alegria, grandeza e magnificência	Alegria
Dó Maior	Coisas alegres, sem pudor	Regozijo Contentamento	Coisas alegres e grandiosas

Fonte: *Das neu-eröfenete...* 1713; *Traité de l'harmonie*, 1722; *Dissertation*, 1743.

No que se refere ao final do século XVIII, Steblin menciona a Tese de Werner Lüthy (1931) para comprovar semelhantes “Características” em repertório tardio como também o de Amadeus Mozart (1756-1791). Lüthy disse:

Mi Maior pertence ao sublime, [e a] outros eventos profanos, [como] cenas de grande expectativa [esperança], do vislumbrar nebuloso ondulado das ondas do mar. Nós conhecemos [o] Lá Maior como a tonalidade das pessoas joviais, dos elevados sentimentos da vida, como a expressão da beleza e inteligência, enquanto [o] Ré Maior insere em seus domínios pompas festivas, perspicácia militar, cenas de represália e árias-buffas grotescas e superficiais. As tonalidades neutras de Sol, Dó e Fá Maior são predominantemente usadas por cunho despretensioso. Dó Maior, como a tonalidade do verdadeiro, frequentemente presta-se para testemunho de agradecimento e dignidade, por meio de simples coleção de evidências, para professores e consultores entusiastas. Afetos do coração são percebidos no digno Sib Maior e no tocante Mib Maior; este último não é a única tonalidade do amor profundo, mas também atormentado amor afligido. Em Láb Maior não há mais do que cenas sombrias⁵².

Conclusão

Ainda que possa parecer um assunto controvertido, há que se reconhecer que a questão das Características das Tonalidades teve papel significativo para a expressividade musical e para as escolhas das tonalidades pelos compositores do

⁵²LÜTHY, Werner. *Mozart und die Tonartencharakteristik*. Strasbourg: Heitz, 1931. p.1). (Ibid., p.88-89)

período. Assunto que não pode ser ignorado, pois foram fatos sedimentados e referenciados por longo período durante o século XVIII e início do XIX, tem despertado o interesse em diferentes estudos atuais. Digno de nota é o recente e significativo trabalho de Rita Steblin⁵³ sobre o tópico, em diferentes períodos e estilos nacionais, uma abordagem insubstituível. A deliberada escolha do sistema de afinação preconizado pelo manuscrito da Bahia corrobora com o pensamento de recriação e recuperação do “estilo de interpretação” para a literatura musical do passado brasileiro. No que concerne à Cantata laudatória *Herói, Egrégio...*, revela-se obra de importância no cenário nacional, na qual, texto e música se relacionam. Digno de destaque também ter sido escrita em Português, preconizando o gênese do pensamento nacionalista futuro.

Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto, Um Teórico Musical Brasileiro do Século XVIII. *Bracara Augusta*. Braga, 28 p. 472-476.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*, 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Briguiet. 1942.

ALEMBERT, Jean Le Rond d'. *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis développés et simplifiés*. David l'Ainé. Paris, 1752. Edição Fac-similar.

BÉTHIZY, Jean Laurent de. *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*. Paris, 1754. Cópia Fac-similar.

BINDER, Fernando; CASTANHA, Paulo. “Teoria musical no Brasil: 1734-1854”. In: *ANAIIS. I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Editora da Fundação Cultural de Curitiba-Pr. 1998.

BROWN, Clive. *Classical and Romantical Performance Practice 1750-1900*. New York: Oxford Universtiy Press, 1999.

BUELOW, Georg. J. Rhetoric and Music In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15. p. 793-803. 1980.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: Norton, 1947.

DUPRAT, Régis. “A música na Bahia colonial”. In: *Revista de História*. São Paulo: Departamento de História da USP, vol. 30, n° 61, p. 93-116. Jan/mar. 1965.

⁵³ STEBLIN, Rita. *Key Characteristics in the 18th and Early 19th centuries: A historical approach*. TESE. University of Illinois at Urbana-Champaign. 1981.

_____. “Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo”. In: *Universitas*. Universidade Federal da Bahia, nº 8/9, p. 291-299, 1971, fac-símiles (2 f. inum.) e partitura (22 pp.).

_____. “As mais Antigas Folhas de Música do Brasil”. In: *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, pp. 9-20. 1984.

_____. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. 181 p. (Coleção ensaios, v.8).

GODT, Irving. “Purcell and Dido”. In: *Studies in the History of Music: Music and Drama*. Nova York, Broude Brouders. Vol. 2. p. 60-82. 1988.

HORA, Edmundo. *As obras de Froberger no contexto do temperamento Mesotônico*. TESE. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 2004.

LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris, Bruxelles, L’Édition D’Art Gaudio, 1923. 120p. lpl., 6 facs. ao final do livro (com frontispício e toda parte da Voz) [IEB:MA / 869.906 / L228a / ex. 1-2; código da biblioteca particular de Mário de Andrade: E-1 / e-64].

LÜTHY, Werner. *Mozart und die Tonartencharakteristik*. Strasbourg: Heitz, 1931.

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre* Hamburg: Benjamin Schillers Wittrwe, 1713. Cópia fac-similar.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. Cópia fac-similar.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Méthode Claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 5th edition. Rev. Amsterdam: Pierre Mortier, (c.1710). Ed. Fac-similar reprint. Geneve: Minkoff, 1976.

_____. *Dictionnaire de musique*. Paris: Vve. Duchesne, 1768. Ed. Minkoff.

SILVA, Marcela Verônica da; MORAES, Carlos Eduardo Mendes de; NASCIMENTO, Jarbas Vargas. “Formalidade, Representação e Linguagem nas Academias Brasileiras”. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 48: CiFEFiL, p. 51-62. set./dez. 2010.

STEBLING, Rita Katherine. *Key Characteristics in the 18th and early 19th century: A historical approach*. Tese (University of Illinois at Urbana-Champaign), 1981.

STEVENSON, Robert. “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”. *Yearbook*. New Orleans: Tulane University, vol. 4, pp.1-43.

TONI, Flávia Camargo (Org.), VOLPE, Maria Alice, DUPRAT, Régis. “Recitativo e Ária para José Mascarenhas”. In: *USPIANA BRASIL 500 ANOS*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2000.

As Relações texto-música e suas implicações na performance da canção *Categiró* (1972) de Ernst Mahle

Eliana Asano Ramos

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Resumo

A presente comunicação deriva de uma tese de doutorado em andamento e tem por objetivo principal um estudo das relações texto-música e suas implicações na performance da canção *Categiró* (1972) de Ernst Mahle. O procedimento analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais e para a elaboração da performance da canção engloba o exame do texto, da estrutura musical, das relações texto-música, dos aspectos interpretativos pertinentes à performance da canção e dos elementos da escrita pianística importantes para o estabelecimento do sentido poético. A análise musical tem fundamento em Schoenberg (2008), ao passo que o exame dos demais aspectos está apoiado em Stein e Spillman (1996). Naturalizado brasileiro, Ernst Mahle nasceu em Stuttgart, na Alemanha, em 1929, e está no Brasil desde 1951. Sua vasta obra abrange mais de duas mil composições, incluindo obras originais e arranjos, especialmente sobre temas folclóricos. A canção está escrita sobre texto de Cassiano Ricardo (1895-1974), representante do modernismo de tendências nacionalistas no Brasil. Embora a análise constitua versão preliminar, sujeita a uma nova releitura, os dados resultantes revelam uma profunda preocupação do compositor em conjugar texto-música e oferecem subsídios significativos para a elaboração da performance da canção. O trabalho propõe uma reflexão sobre a interpretação da canção de câmara do século XX e colabora para a divulgação da música brasileira, bem como para o alargamento da bibliografia existente. Por tratar-se de um compositor vivo e atuante no cenário musical brasileiro, o trabalho torna-se ainda mais expressivo tendo em vista a colaboração pessoal do próprio compositor, que disponibilizou seu arquivo particular, concedendo entrevistas e aclarando informações. Apoio FAPESP.

Palavras-chave:

Canção de câmara brasileira; Repertório para canto e piano; Análise e performance; Música e literatura; Ernst Mahle.

Introdução

Esta comunicação deriva de uma tese de doutorado em andamento e tem por objetivo principal apresentar um estudo das relações texto-música e suas implicações na performance da canção *Categiró* (1972), escrita pelo compositor brasileiro Ernst Mahle sobre texto de Cassiano Ricardo (1895-1974). O processo analítico, de natureza qualitativa e indutiva, tem influência do modelo de análise dos *lieder* proposto por Stein e Spillman (1996), cujo enfoque está na interação entre o texto, a música e os elementos

interpretativos. A análise musical tem fundamento teórico em Schoenberg (2008). O trabalho propõe uma reflexão sobre a interpretação da canção de câmara do século XX e colabora para a divulgação da música brasileira, bem como para o alargamento da bibliografia existente. Por tratar-se de um compositor vivo e atuante no cenário musical brasileiro, o trabalho torna-se ainda mais expressivo tendo em vista a colaboração pessoal do próprio compositor, que disponibilizou seu arquivo particular, concedendo entrevistas e aclarando informações.

O compositor

Naturalizado brasileiro, Ernst Mahle nasceu a 9 de janeiro de 1929 em Stuttgart, na Alemanha, e está no Brasil desde 1951. Na Alemanha, estudou harmonia e contraponto com Johann Nepomuk David (1895-1987). No Brasil, foi aluno e assistente de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) no período de 1952 a 1956, tomando contato com as diferentes linhas de composição universalistas da época, como o atonalismo, o dodecafonismo, o concretismo e a música eletrônica. Retornou à Europa por algumas vezes, tendo a oportunidade de estudar com Ernst Krenek (1900-1991), Olivier Messiaen (1908-1992) e Wolfgang Fortner (1907-1987). Ao longo dos anos, foi utilizando com menos frequência as técnicas de vanguarda e se aproximando mais do nacionalismo, sobretudo o brasileiro. Segundo Garbosa (2002), apesar de ter incorporado vários estilos ao longo do tempo, Mahle pode ser considerado um compositor com tendências neoclassicistas. Para o compositor, três fatores foram fundamentais na formação de seu estilo composicional: os ensinamentos tradicionalistas assimilados em seu estudo de contraponto e harmonia com Nepomuk David, as técnicas de vanguarda apresentadas por Koellreuter e o folclore brasileiro, sobretudo o nordestino, com seus ritmos sincopados e suas escalas em modo mixolídio. Sua vasta obra abrange peças escritas para vários instrumentos de orquestra, música de câmara para as mais variadas formações, *concertinos* e concertos para vários instrumentos solistas e orquestra, obras para canto, coro, orquestra de câmara, orquestra sinfônica, balés e óperas. As canções ocupam um lugar de destaque dentro do conjunto da obra de Ernst Mahle: são vinte e seis composições para voz solista e piano sobre texto profano, sem contar as várias versões de uma mesma canção, distribuídas ao longo de todo o seu

período composicional. Os textos adotados pelo compositor são contemporâneos à época das composições e pertencem aos mais diversos autores representativos do modernismo literário.

A canção

Uma crítica da sociedade, que não chega à paz universal, provoca uma oração às vezes violenta. Alterna com a imagem da igreja do Ó e o santo com traços dos modos lídio e mixolídio. Mas a impossibilidade de o mundo ser aperfeiçoado se exprime na escala cromática descendente da melodia (Mahle em comunicações pessoais à Eliana Asano Ramos).

A primeira versão da canção *Categiró* foi composta para coro misto sem acompanhamento e data de 1967. A versão analisada neste trabalho foi escrita para voz aguda e piano, data de 1972 e está dedicada a “Eladio”⁵⁴. No *Catálogo de Obras* (2010) do compositor, há ainda outra versão para voz grave e piano, datada de 1972.

A canção está escrita sobre texto de Cassiano Ricardo, jornalista, poeta e ensaísta nascido em 26 de julho de 1895 na cidade de São José dos Campos, e falecido em 14 de janeiro de 1974 na cidade do Rio de Janeiro. A disposição original do texto (Figura 1) reflete o lado vanguardista e experimentalista do poeta, um dos principais representantes do modernismo brasileiro de tendências nacionalistas.

⁵⁴ O barítono Eladio Perez-González foi professor de canto na Escola de Música de Piracicaba, instituição de ensino musical fundada em 1953 por Ernst Mahle, J. H. Koellreutter e outras pessoas representativas de Piracicaba. Eladio é um dos principais divulgadores das canções do compositor.

CATEGIRÓ

1	2	3
Santo António do Cate- giró	Santo António do Cate- giró	Canário e noitibó
na igreja de No ssa Senhora do Ó	na igreja de No ssa Senhora do Ó	cantarão juntos, mas só
Faça com que os homens se entendam	(santo preto, e só por ser preto)	quando a manhã for uma só.
dentro de um mundo só.	faça da estreladalva um amor só.	Ninguém se achará só dentro de um mundo só.
E que gorjeiem, todos, numa língua só.	Não pela cor do rosto mas pela do sangue (rubra)	Ó
E que cada palavra tenha um sentido só, para todos.	nas mesmas feridas, ro- sas feridas.	Santo Antó- nio do Categiró.
E que todos sejam um só.	Nem orgulho, nem dó, mas uma coisa só.	
Só assim, boca no pó, céu comum, chão comum, ninguém estará só.	Nem Agá Kan, nem Jó, mas uma coisa só. Ó	
Dentro de um mundo só.	Santo Antó- nio do Categiró, na igreja do Ó.	

Figura 1 – Mahle, *Categiró* (1972): disposição original da poesia.

Fonte – MOREIRA, 2003, p. 261-263.

De acordo com Lopes (2004), Santo Antônio de Categiró foi um santo católico negro, conforme informações que seguem.

Antônio de Noto (c. 1490-1550). Santo católico negro, venerado no Brasil com o nome de Santo Antônio do Categeró. Nascido em Barca, na Cirenaica, região da atual Líbia, foi vendido como escravo para a Sicília, onde, convertido ao catolicismo, viveu seguidamente como escravo, pastor e eremita, vida dedicada à caridade, até morrer, doente, com cerca de sessenta anos. Sua devoção se irradia da igreja da matriz de Nossa Senhora do Ó, em São Paulo [...]. Categeró ou Categiró é forma brasileira para Caltagirone, cidade da Sicília (Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, 2004, p. 65).

O texto está dividido em três estâncias⁵⁵. A organização dos versos é irregular e revela a preocupação do poeta em valorizar o timbre do fonema /ó/, possivelmente para ajudar a criar o tom de súplica do texto: aos finais de versos, para obter as rimas

⁵⁵ “Damos o nome de estância à reunião de versos com número diferente de sílabas, sendo cada estância formada por número diferente de versos” (MARIANO, 1965, p. 182).

externas; em sílabas tônicas, para produzir efeito de eco. O fonema também é valorizado quando o poeta substitui “Antônio”, nome original do santo, por “António”. A poesia tem uma linguagem formal, escrita na primeira pessoa: do singular, se considerarmos o próprio poeta orando sozinho, ou do plural, se considerarmos um eco de muitas vozes, uma oração em conjunto. O texto é uma oração de súplica para que o mundo viva em paz e união, em um tom profundamente humanístico, uma preocupação do autor com a realidade político-social que o circunda. Apesar do sentimento de tristeza e desespero que permeia o texto, a mensagem é otimista: no final, esses sentimentos são vencidos pela esperança de que “ninguém se achará só dentro de um mundo só”. Assim, há duas possibilidades de *persona*: o eu-lírico, orando sozinho, ou um eco de muitas vozes, em uma oração em conjunto. Há um modo de endereçamento: Santo António do Categiró.

As três estâncias estão organizadas na canção em três seções principais (Figura 2).

Estâncias	I	II	III
Estrofes	1-3	1-4	1-3
Seções	1	2	3
Grupos de frases	1-2	3-4	5-6
Comp.	1-37	38-70	70-87

Figura 2 – Mahle, *Categiró* (1972): estrutura musical.

A peça possui oitenta e sete compassos e tem o centro em Ré, com amplo emprego de escalas pentatônicas, escalas no modo lídio-mixolídio e escalas cromáticas, como nos c. 19-23 (Ex. 1).

Ex. 1 – Mahle, *Categoró* (1972): c. 19-23.

A extensão vocal é ampla e abrange o intervalo si²-sol⁴. A canção é um exemplo de *through composed*⁵⁶. A ênfase de elementos motivicos, sistematicamente repetidos ao longo da canção, contribui para o fortalecimento da unidade da estrutura musical como um todo e para o estabelecimento de conexão entre a linha vocal e o piano. Há três motivos característicos desenvolvidos ao longo da canção na linha vocal (Figura 3).

Figura 3 – Mahle, *Categoró* (1972): três motivos principais na linha vocal.

⁵⁶ Algumas canções podem não apresentar uma quantidade significativa de elementos de repetição a ponto de serem consideradas, por exemplo, uma forma binária, ternária, estrófica ou estrófica variada, por exemplo. As canções assim caracterizadas são denominadas *through composed* (em alemão, *durchkomponiert*) porque denotam a descrição de uma jornada psicológica contínua, sem necessidade ou possibilidade de retorno, conceito perfeitamente aplicável à canção analisada (STEIN E SPILLMAN, 1996, p. 203).

A subdivisão da métrica musical, ora binária ora ternária, corresponde aos padrões de pés poéticos verificados na escansão poética⁵⁷ (Figura 4). As sílabas acentuadas⁵⁸ são realçadas na linha vocal nos tempos fortes dos compassos, nas variações de dinâmica e altura, e por meio de elementos agógicos. Algumas elisões verificadas na escansão não foram consideradas pelo compositor, provavelmente com o propósito de tornar mais claro o enunciado poético, procedimento que pode anular a regularidade e a simetria dos versos, bem como alterar os padrões rítmicos constatados na escansão⁵⁹.

Versos		Quant. sílabas poéticas	Esquema de rimas	Termin.	Quant. pés poéticos
1	SAN-to An-TO-nio do CA-te-gi-RÓ / U / U U / U U /	9	a	Forte	4
2	Na i-GRE-ja de NOS-sa Se-NHO-ra do Ó U / U U / U U / U /	10	a	Forte	4
3	FA-ça COM que os HO-mens se en-TEN-dam / U / U / U U / U	8	b	Fraca	4
4	DEN-tro de um MUN-do SÓ. / U U / U /	6	a	Forte	3

Figura 4 – Mahle, *Categiró* (1972): escansão poética dos primeiros versos.

As frases curtas, caracterizadas pela repetição de notas dentro de movimentos rápidos e ascendentes, combinadas a cadências fracas e inconclusivas, ajudam a criar o clima de ansiedade nas palavras do eu-lírico. A harmonia modal e cromática, combinada às grandes variações da dinâmica e da amplitude, produz diferentes possibilidades de interpretação, que podem variar da prece humilde aos brados aflitivos. O processo de imitação livre entre as partes da linha vocal e do piano contribui para evocar o som de muitas vozes. A combinação dos estilos silábico e *parlando* no modo de enunciar e articular as palavras à repetição de notas dentro de um movimento rápido implica um enunciado vigoroso e insistente. A parte do piano é marcada por uma textura semi-

⁵⁷ Para efeitos de análise, os versos foram organizados levando-se em conta a organização deles na canção. Não procedemos à escansão poética dos versos em sua disposição original na medida em que a poesia não está construída sobre as regras clássicas de metrificação.

⁵⁸ Na escansão poética, as sílabas acentuadas estão representadas com [/] e as sílabas não acentuadas com [U].

⁵⁹ Isso explica porque algumas vezes um padrão binário verificado na escansão poética vem traduzido pelo compositor em métrica ternária, e vice-versa, por exemplo.

contrapontística⁶⁰ em constante transformação: os movimentos cadenciais que preenchem os espaços vazios da linha vocal têm implicações motivicas e funcionam como um elemento propulsor do enunciado poético. A parte do piano é marcada por dobramentos da linha vocal no piano. Em outros trechos, elementos da linha vocal estão camuflados na parte do piano, como nos c. 48-50 (Ex. 2).



Ex. 2 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 48-50.

Os efeitos sonoros do fonema /ó/ são realçados nos movimentos ascendentes da linha vocal e nos tempos fortes dos compassos, bem como nos efeitos agógicos (Ex. 3).



Ex. 3 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 5-9.

⁶⁰ A parte do piano pode ser classificada em contrapontística, quando ocorrem trechos em fuga ou fugato, semi-contrapontística, quando há movimentos melódicos livres com implicações temáticas e motivicas, e quase-contrapontística, que é um modo de “ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia” (SCHOENBERG, 2008, p. 111).

A indicação inicial de andamento é *Vivo*, com variações ao longo da peça, procedimento que indica valorização do enunciado poético. A amplitude da dinâmica e das alturas no c. 60 fortalece a sensação de ápice emocional do trecho (Ex. 4).

60

rit.

ff

Ó san - to An - to - nio do ca - te gi -

a tempo

ff

Ex. 4 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 60-62.

A percepção das mudanças no estado psicológico da *persona* ao longo da canção tem implicações importantes nas decisões acerca da diversidade timbrística, sobretudo para o cantor, cuja linha melódica deve ser explorada levando em conta as diferentes emoções ao longo da canção. As decisões acerca da diversidade timbrística podem variar da serenidade de uma prece singela até a histeria de uma súplica desesperada. Ainda que não indicado na partitura, o uso do pedal é recomendado para fortalecer a conexão e a sonoridade dos acordes, além de criar nuances e clarificar gestos musicais. A combinação dos fatores estruturais – ritmo, melodia, harmonia – aos fatores sonoros – textura, temporalidade, dinâmica – contribui de maneira significativa para o estabelecimento da progressão poética (ponto culminante no c. 60), do sentimento que permeia o texto (compaixão) e do estado psicológico do eu-lírico (súplica). Na última frase, c. 84-87, o retorno dos elementos motivicos contribui como elemento unificador e ajuda a estabelecer a função conclusiva do trecho (Ex. 5).

84 rit. rit. molto a tempo

San - to An - to - - - nio do Ca - te - gi - ró .

p *pp*

Ex. 5 – Mahle, *Categiró* (1972): c. 84-87.

Conclusão

A análise da canção *Categiró* (1972) permitiu a verificação de características peculiares na escrita pianística de Ernst Mahle, as quais também foram constatadas em análises de outras canções do compositor: processo generativo a partir de transformações de elementos motivicos, preferência pela forma *through composed*, combinação de harmonia modal e cromatismo, bem como o predomínio de tratamento semi-contrapontístico na condução das vozes (a linha vocal parece brotar deste intrincado processo de elaboração contrapontística). As dissonâncias são, em geral, empregadas em trechos onde a instabilidade harmônica é desejada em favor da ênfase poética. As constantes inversões dos acordes surgem para atender a variedade dos baixos e ajudam a evitar a monotonia na parte do acompanhamento. O emprego do cromatismo aumenta as possibilidades de resolução e, conseqüentemente, fortalece as relações harmônicas e contribui para a fluência musical. Os gestos musicais na parte do piano ajudam a caracterizar a linha vocal, seja no realce de palavras e rimas, na ilustração de pensamentos e sentimentos do eu-lírico ou na ilustração de cenas e situações. Em vista dos aspectos observados, é-se levado a acreditar que tanto a forma quanto o conteúdo do poema são levados em consideração pelo compositor no processo de criação, podendo-se concluir de imediato que os elementos musicais derivam dos textos, e não o contrário. Assim sendo, uma vez que o texto é o objeto de preocupação central do compositor na escrita da canção, a análise das suas canções jamais poderá ignorar este aspecto.

Bibliografia

GARBOSA, Guilherme Sampaio. “*Concerto (1988)*” para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações. 2002. 184 p. Tese de Doutorado em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MAHLE, E. *Catálogo de obras*. Piracicaba: Associação Amigos Mahle, 2010.

MAHLE, E. *Categiró*. Piracicaba: Manuscrito, 1972. C 65 a.

MARIANO, O. *Estudos sobre a poética de Cassiano Ricardo*. São Paulo: Edição comemorativa do cinquentenário poético do autor de "Jeremias sem-chorar", 1965.

MOREIRA, L. F. (Sel.). *Melhores poemas/Cassiano Ricardo*. São Paulo: Global, 2003.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*, 3. ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.

STEIN, D.; SPILLMAN, R. *Poetry into song: performance and analysis of song*. New York: Oxford University Press, 1996.

Diferenças entre o Português Europeu e o Português Brasileiro: Um Estudo Preliminar sobre a Pronúncia no Canto Lírico

Marilda Costa

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Luís M. T. Jesus

Escola Superior de Saúde da Universidade de Aveiro e Instituto de Engenharia
Electrónica e Telemática de Aveiro, Portugal

António Salgado,

Moacyr Costa Filho¹

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Resumo:

O estudo da dicção de idiomas estrangeiros no Canto Lírico (CL) é essencial na performance vocal de cantores profissionais e estudantes de canto. O *International Phonetic Alphabet* (IPA) tem sido ferramenta importante na aprendizagem da pronúncia dos textos que integram o vasto repertório de composições tradicionalmente escritas para a voz cantada. As normas de pronúncia das principais línguas usadas no CL, que se baseiam no IPA (Inglês, Italiano, Alemão, Francês e Espanhol), encontram-se disponibilizadas nos principais manuais de dicção e são uma referência internacional. No Brasil, a primeira tentativa de normalização da pronúncia do Português Brasileiro (PB) no CL ocorreu em 1937, com o *I Congresso da Língua Nacional Cantada*, havendo pouca consistência quanto à representação de simbologia fonética. Resultou do *IV Encontro Brasileiro de Canto* em 2005, um conjunto de normas de pronúncia publicadas em Português e Inglês, baseando-se no IPA. Neste evento, levou-se em consideração o padrão da fala corrente no território brasileiro e as suas adequações ao CL. Em Portugal, há controvérsias quanto à melhor forma de pronúncia do Português Europeu (PE) falado a ser usado no CL, destacando-se as pronúncias de Coimbra e de Lisboa. No simpósio *A Pronúncia do Português Europeu Cantado* realizado em 2009, em Lisboa, iniciou-se o debate internacional acerca da pronúncia do PE no CL. Apesar de haver semelhanças entre o PE e o PB, diferem significativamente quanto às suas pronúncias. O presente estudo apresenta os resultados de transcrições fonéticas (larga e estreita) do PE e do PB, de acordo com o IPA. Para a realização do estudo, seguiram-se os seguintes procedimentos: (i) seleção de um ciclo para canto e piano do compositor brasileiro Bruno Kiefer, contendo textos do poeta português Fernando Pessoa; (ii) gravação em áudio das canções por uma cantora (soprano); e (iii) transcrição fonética e análise dos textos. Conclusão: As diferenças de pronúncia existentes entre o PE e o PB possivelmente apresentarão distinções na emissão da voz cantada.

Palavras-chaves:

Fonética; Canto; Português Brasileiro; Português Europeu

Bibliografia

ANDRADE, Mario de. *ANAIS do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada I e II*. São Paulo: Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, 1938.

Handbook of the International Phonetic Association. New York: Cambridge University Press, 1999.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CARVALHO, Luciana Monteiro, et al. “PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”. In: *OPUS Revista Eletrônica da Anppom* (Dezembro), 2007.

PACHECO, Alberto. *Simpósio “A Pronúncia do Português Europeu Cantado”*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

As Canções para canto e piano de Eurico Thomaz de Lima no contexto da canção portuguesa da primeira metade do século XX.

Elisa Lessa

Universidade do Minho, Portugal

Resumo:

Em 1958, no Liceu Literário Português no Rio de Janeiro, a soprano brasileira Alma Cunha de Miranda interpretou um “Vira” de Ponte de Lima harmonizado pelo compositor Eurico Thomaz de Lima (1908-1989). Este acontecimento, documentado no espólio do compositor (Centro Documental Eurico Thomaz de Lima – Universidade do Minho), constituiu um ponto de partida para o estudo das obras para canto e piano do compositor. Premiado pela Emissora Nacional com o 1º prémio Papoila de Ouro nos Jogos Florais da Primavera de 1941, Eurico Tomaz de Lima é autor de um conjunto significativo de canções com textos de autores portugueses e brasileiros. Nesta comunicação caracterizam-se sucintamente as canções de Eurico Thomaz de Lima compostas no Porto entre os anos de 1936 e 1955, tendo em conta o contexto da canção portuguesa da primeira metade do século XX. A comunicação aborda ainda alguns aspetos peculiares da interpretação destas obras pela soprano brasileira Alma Cunha de Miranda e a receção musical em Portugal e no Brasil ao tempo do compositor. Nótulas sobre a correspondência para Eurico Thomaz de Lima onde a temática das canções se evidencia serão também apresentadas.

Palavras chaves:

Canção Portuguesa, Interpretação e Receção Musical

Três Canções de Manuel Bandeira de Ernesto Hartmann: relações Intersemióticas entre texto e música

Ernesto Hartmann

Mirna Azevedo Costa

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil

Resumo:

A presente comunicação visa analisar o tratamento dado pelo compositor brasileiro Ernesto Hartmann (1970 -) aos poemas de Manuel Bandeira *A Onda*, *Verde Negro* e *Azulejo*, estreados na XVII Bienal de Música contemporânea do Rio de Janeiro em Novembro de 2007. A partir da análise da partitura (manuscrito), observa-se a utilização de uma série de 12 sons, cuja organização sugere associações metafóricas com a disposição visual dos textos.

A série de Poemas de Bandeira é fruto de uma experiência do autor com a poesia concreta, sendo *A Onda* e *Verde Negro* da série *Ponteios* e *Azulejo* da série *Composições*. Almejando reproduzir estruturas visuais, esses poemas utilizam poucas palavras, à maneira de uma anáfora (*A Onda*); dispostas espacialmente em colunas (*Verde Negro*) ou distribuídas nos vértices e centro de um quadrado (*Azulejo*). De forma similar, o compositor utiliza recursos técnicos como a antifonia⁶¹ serial (para representar a anáfora) a interpolação de séries (*Verde Negro*) e a utilização de uma forma aberta (*Azulejo*), cujo reflexo se observa na simples visualização da partitura.

Como referencial teórico, utilizaremos o Sistema de Análise de Arte Comparada desenvolvido por Sandra REIS⁶² (SAAC). Sem desconsiderar o referencial tradicional, este sistema contempla as características visuais dos poemas de Bandeira e representadas pelo compositor ao realizar uma interpretação intersemiótica através do conceito de “Modo”, ancorado em uma prévia análise focada nos níveis imanente e neutro de Jacques Nattiez. Entre eles, destacam-se os modos de valor, modos de duração, modos de direcionalidade, modos de planos, modos de timbres, cores e tons, modos de estrutura, modos de articulação e modos de discurso.

Desta forma, buscaremos elucidar as analogias contidas nas estratégias discursivas e narrativas adotadas pelo compositor para estes poemas.

Palavras chave:

Manuel Bandeira, Ernesto Hartmann, Intersemiótica.

⁶¹ Apresentação sucessiva de cada um dos sons da série que se mantém e se repetem.

⁶² REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas Ltda, 2001.

Afetos e fatos na poesia dos cocos: *Viuvinha não chore, não!*

Eurides de Souza Santos

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil

euridessantos@gmail.com

Resumo:

A brincadeira dos cocos é uma manifestação da cultura popular brasileira composta de música, dança e poesia. Este texto focaliza tal manifestação, enquanto lugar e meio de expressão validado socialmente, para a negociação, transformação e manutenção de valores socioculturais, neste caso, relacionados à viuvez feminina. Para isto, analisaremos a música *Viuvinha não chore, não*, cantada por Edite José da Silva, que é uma das líderes da comunidade quilombola Caiana dos Crioulos, localizada na cidade de Alagoa Grande, no Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil. Teorias sobre música e gênero e sobre identidade sociomusical servirão para fundamentar a abordagem.

Palavras chave:

Coco de Roda, Edite dos Cocos, Cultura Popular Brasileira, Identidade Sociomusical

Dona Edite dos Cocos: líder da comunidade quilombola Caiana dos Crioulos

Edite José da Silva, 68 anos, é cantora e coordenadora do “Grupo de Ciranda e Coco de Roda de Caiana dos Crioulos”. Além da função de solista e compositora, ela cuida dos trajes do grupo, articula e intermedeia as apresentações e também dá aulas de coco de roda e ciranda para as crianças da escola local onde trabalha.

Caiana dos Crioulos está localizada na zona rural de Alagoa Grande, cidade do Estado da Paraíba, região Nordeste do Brasil. Lá vivem cerca de 207 famílias⁶³ que, até duas décadas atrás, permaneciam escondidas nas serras e matas sob o medo da perseguição dos senhores escravistas⁶⁴. Em 2005, Caiana dos Crioulos recebeu o título de comunidade remanescente de quilombo, pela Fundação Cultural Palmares, órgão do Ministério da Cultura⁶⁵. Dona Edite, juntamente com outras mulheres da comunidade,

⁶³ <http://www.alexandrebrito.com/novosistema/comunidade.php?idQuilombo=175>.

⁶⁴ Caiana dos Crioulos. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=aSiem6tCWLA> > acesso em 26 de janeiro de 2012.

⁶⁵ Decreto 4.887, de 20 de novembro de 2003, em seu artigo 2º, o conceito de remanescentes quilombolas faz referência aos “grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra, relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida”.

tem recebido destaque pela sua atuação como líder comunitária, especialmente por desempenhar o papel de mantenedora da cultura local, como afirmam Silva e Dowling.

As mulheres da comunidade exercem papéis de liderança de grande destaque. Entre eles a coordenação e presidência da Associação dos moradores, atualmente presidida por Cida que além de tal empenho é também articuladora dentro de uma Comissão Estadual das comunidades quilombolas. Sendo ela também uma das coordenadoras de um dos grupos de coco de roda de Caiana dos Crioulos. A comunidade conta hoje com a articulação de dois grupos de coco de roda⁶⁶. Um outro grupo é coordenado por dona Edite, uma outra liderança de grande destaque, sobretudo no quesito acerca da tradição, costume e história da comunidade. Assim, além do grupo de coco Dona Edite também organiza um grupo de mulheres, junto com outras companheiras ligadas à área de saúde da mulher (SILVA; DOWLING, 2010, p. 3).

Ainda que no passado as manifestações culturais brasileiras tenham sido descritas, em geral, pelo viés do olhar masculino, para o qual a atuação das mulheres se tornava praticamente invisível, a escrita etnográfica contemporânea evidencia cada vez mais a participação de solistas, mestras e líderes culturais. É comum ouvirmos das cantadoras entrevistadas que sua aprendizagem se deu por meio das suas mães, tias e avós. Estas também lhes ensinaram a tocar o ganzá, o triângulo e, em casos mais raros, o zabumba uma vez que o manejo deste instrumento tem sido predominantemente atribuído aos homens.

A liderança de um grupo de cocos, a depender do *status* do grupo numa determinada comunidade, estende-se inevitavelmente à liderança na vida cultural comunitária, devido às constantes ações de mediação e aos necessários entendimentos entre o grupo e as autoridades internas e externas. Para muitas comunidades, como é o caso de Caiana dos Crioulos, os grupos de cultura popular ocupam lugar de grande importância na coletividade uma vez que participam ativamente do planejamento e realização de todas as festividades locais.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm.

⁶⁶ Primeiramente foi formalizado o “Grupo de Ciranda e Coco de Roda Margarida Maria Alves”. A partir da sua divisão, foi criado o “grupo de ciranda e coco de roda de Caiana dos Crioulos”. Esta noção de grupos formalizados para apresentações públicas, usando uniformes e recebendo cachês como pagamento, está relacionada com a história mais recente da comunidade.

Entendimentos sobre o coco *Viuvinha não chore, não*: música enquanto “lugar” de vida social.

Os cocos constituem brinquedos tradicionais brasileiros, compostos de música, dança e poesia, e aparecem com maior incidência na região Nordeste. Em geral, são expressões cultivadas entre grupos comunitários populares, como formas de comunicação, expressão artística, divertimento, sociabilidade, validação de tradições, religiosidade, entre outros aspectos que, no conjunto, contribuem para o fortalecimento da identidade e para a manutenção e dinamicidade da vida social. A primeira tentativa de sistematização e registro dos cocos foi feita entre anos de 1928 e 1938 pelo musicólogo e folclorista Mário de Andrade. Com base em pesquisas, ele escreveu que

Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê) pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos [...]. Tem ainda os cocos de usina, desenvolvidos na ambiência dos engenhos. Estes são extraordinariamente comoventes, abandonam aquele caráter de prazer desinteressado, e se referem no geral aos trabalhos (ANDRADE, 1989, p. 146-7).

A variedade dos tipos cocos, como observada por Andrade, torna qualquer classificação um processo de difícil concretização. No entanto, no Estado da Paraíba, é possível verificar, dois tipos de formação entre os cantadores: as duplas de cantadores, que fazem o desafio, a exemplo dos cocos de embolada, para o qual não há necessariamente a dança; e aqueles que cantam o coco de roda, cujo conjunto é formado por um solista, instrumentistas e um coro responsável pelo responso e pela dança. Segundo Ayala, Ayala e Sandroni,

A dupla de cantadores de coco que a gente encontra nas praças não canta música para dançar, mas para ser ouvida e admirada quanto à habilidade improvisatória [...] e quanto à capacidade dos cantadores de provocar um riso rasgado em sua plateia. Ao passo que o coco de solista com o grupo respondendo é música para dançar, é a brincadeira do coco propriamente dita. (AYALA; AYALA, SANDRONI, 2009 p. 9-10).

Nos cocos dançados, a roda constitui elemento agregador através do qual as pessoas não pertencentes ao grupo, assistentes, transeuntes, conhecedores ou não dos passos, se juntam aos brincantes para participar do canto e da dança. Os responsos são curtos e de fácil memorização, para que sejam repetidos por todos. O repertório tradicional é o mais utilizado pela maioria dos grupos, havendo constantes variações nas melodias e letras de forma que fatos do cotidiano e assuntos relacionados à vida dos participantes façam parte do texto cantado.

O “Grupo de Ciranda e Coco de Roda⁶⁷ de Caiana dos Crioulos” é formado por 23 pessoas entre adultos, jovens e crianças nas funções de solista, coro (dançadores) e instrumentistas que tocam triângulo, ganzá e zabumba. Para Dona Edite, a presença dos seus filhos e netos como participantes da brincadeira lhe dá sinais da permanência desta tradição entre as futuras gerações. Em 2003, o grupo teve seu primeiro registro em CD intitulado “Caiana dos Crioulos: ciranda cocos e outros cantos”, como parte do projeto Memória Musical da Paraíba⁶⁸. As apresentações do grupo, em geral, fazem parte das festividades religiosas locais, como as novenas, procissões, entre outras. Nos últimos anos, as apresentações em outras cidades têm sido uma constante⁶⁹.

A música que examinaremos a seguir foi documentada por ocasião do Encontro de Cocos do Nordeste.⁷⁰ A performance contou com a participação de Dona Edite, como solista, e um grupo de cantadores e dançadores fazendo o responso. Antes de iniciar o canto, Dona Edite se dirigiu ao público e falou: “*E aqui eu quero cantar um coco dos meus também, em consolo às viúvas. Porque existem viúvinhas, e as bichinhas estão sozinhas [...] elas também precisam se esquentar*” (depoimento gravado em DVD, 2009).

⁶⁷ A junção dos gêneros de Ciranda e Coco de Roda é comumente encontrada entre os grupos paraibanos. A ciranda é também composta de música, dança e poesia.

⁶⁸ Produção cultural de Socorro Lira. http://www.socorrolira.com.br/adm_img/arquivo_3.pdf

⁶⁹ A existência de grupos de cocos, no sentido de conjuntos formados para apresentações, usando trajes, realizando ensaios, não se contrapõe à permanência da manifestação em espaços das comunidades, onde as pessoas se reúnem espontaneamente para brincar. Nestas últimas décadas, o maior incentivo às manifestações culturais populares, por parte de órgãos governamentais e ONGs, tem resultado na formalização de grupos voltados para apresentações no âmbito interno ou externo da comunidade onde vivem.

⁷⁰ O Encontro aconteceu em novembro de 2009, na cidade de João Pessoa, capital da Paraíba, como parte do “Projeto Inventário dos Cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro”. O projeto foi coordenado pelo Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através do Departamento do Patrimônio Imaterial.

Refrão: Viuvinha, não chore não/ viuvinha, não vá chorar/viuvinha, não chore não/ pois seu amor torna a voltar.

1. Da tua casa pra minha/ tem um riacho no meio/ tu de lá dá um suspiro/ eu de cá suspiro e meio.
2. Lá de baixo me mandaram/ um presente de arroz/ mandando me perguntar/ se eu amava um ou dois.
3. Mandeí a resposta inteira/mandei toda de uma vez/eu mandei dizer a ele/que amava até três.
4. Sete e sete são quatorze/três vez sete⁷¹ vinte e um/tive sete namorados/ tirei seis casei com um.
5. Minha mãe me deu uma pisa/por causa da caçarola/quanto mais se ela visse/meu namoro na escola.
6. Minha mãe me deu uma pisa/com molambo de rodilha/eu fazia que chorava/mentira que não doía.
7. Eu não vou na sua casa/porque tem muita ladeira/seu cachorro late muito/sua mãe é faladeira.
8. Fui pra casa de farinha/fui fazer beiju de goma/você toma amor dos outros/mas o meu você não toma.
9. Mandeí fazer um banquinho/debaixo do pé de pau/pra sentar mais meu amor/fumando Continental.
10. Quero bem ao meu amor/ por uma coisa que ele tem/boca pequena bem feita/não fala mal de ninguém.
11. Eu olhando para cima/vai até eu vejo o céu/eu conheço meu amor/pela ponta do chapéu.
12. Sou Edite de Caiana/ Vim aqui apresentar/se eu não cantei direito/vocês queiram desculpar.

Viuvinha

Cantado por Edite Jose da Silva

REFRÃO Soprano

4 Vi- u- vi- nha, não cho- re não, vi- u-

9 vi-nha, não vá cho - rar Vi-u- vi-nha, não chore não pois seu a - mor tor-na vol-

14 tar. Lá de bai-xo me man- da- ram um pre- sen- te de ar- roz, man-dan-

do me per-gun tar se'eu a- ma- va um ou dois. Vi-u...

⁷¹ Concordância comum entre cantadores que tentam encurtar a palavra para caber no verso.

Versão cantada por Edite José da Silva, em 10 de novembro de 2009.

Os versos deste coco giram em torno do relacionamento amoroso entre duas pessoas, neste caso, homem e mulher, e evocam, na sequência das estrofes, situações mais amplas que envolvem a vigilância da mãe para com a filha, as sanções da vizinhança e, de modo geral, a figura onipresente da sociedade como um ser diligente na vigilância dos comportamentos da mulher, especialmente, no que diz respeito à sua sexualidade. Mas é no refrão que está o conteúdo central da canção e que será retomado insistentemente no responso. “*Viuvinha, não chore não/ viuvinha, não vá chorar/viuvinha, não chore não/ pois seu amor torna a voltar*”. O texto focaliza a dor da viúva que, neste contexto, não está diretamente relacionada à morte do marido, ao luto, mas ao seu estado de solidão como anunciado previamente por Dona Edite. E é no movimento contínuo do refrão que ela tratará do problema proposto neste coco: a viuvez feminina.

Ainda que não constitua regra de vida para a maioria das mulheres do mundo cristão, os ensinamentos bíblicos sobre a conduta moral da viúva fundamentam o pensamento e as ações de parte significativa dos indivíduos nas sociedades cristãs ocidentais. O caso de Caiana dos Crioulos não é diferente por ser esta uma comunidade composta de afro-brasileiros, com religiosidade predominantemente católica.

Ao tratar da conduta aceitável para a viúva, o texto bíblico é taxativo em afirmar que aquela “que vive em prazeres, embora viva, está morta.” (II Timóteo, 5:3-6/1214). Ainda segundo esta epístola a Timóteo, à viúva é permitido que se case novamente, desde que não seja idosa (*Idem; ibidem*). Torres lembra que “no decorrer da história, as viúvas sempre formaram um grupo marginalizado, uma ameaça à moral e aos bons costumes. Ser viúva era sinônimo de privação, isolamento social e recolhimento à invisibilidade” (2006, p. 115).

No canto em análise, as regras sociais e religiosas impostas às viúvas não aparecem diretamente nos versos cantados, mas são sugeridas nas entrelinhas das situações apresentadas pela cantadora. E esta, ao assumir a posição de solista, toma para si a tristeza das viúvas e lhes apresenta algumas possibilidades de um recomeço na vida amorosa. Além do refrão que já anuncia o possível retorno do amor, as estrofes que seguem dizem: 1. “*Lá de baixo me mandaram/ um presente de arroz/ mandando me*

perguntar/ se eu amava um ou dois”. 2. “*Mandei a resposta inteira/mandei toda de uma vez/eu mandei dizer a ele/que amava até três*”. Ao final desta segunda estrofe, a plateia explode em risos, aplaude e retoma o refrão.

É comum aos cantadores de coco a escolha (ou improviso) de versos relevantes para o contexto onde se apresenta, seja para agradar aos presentes, seja para mandar recados, ou ainda, para trazer ao público questões que devem ser tratadas coletivamente – a solidão das viúvas e a sexualidade feminina são algumas destas questões presentes em diversos cocos. Através da performance (que é constituída do solo, resposos, palmas, danças, risos e demais expressões), todos os presentes participam deste diálogo, ainda que a questão em evidência não lhes diga respeito, como no caso das crianças que também fazem parte da brincadeira. Fato é que, durante uma performance, o intérprete, ao assumir o “eu”, se compromete com aquilo que canta. De acordo com Tatit,

Numa letra de canção, já contando com a inflexão melódica, dizer ‘eu’ é encarnar alguém que se expressa no exato momento em que canta. [...] Baseados nisso, os intérpretes fazem de tudo para transmitir aos ouvintes um envolvimento pessoal com aquilo que dizem na letra (TATIT, 2007, p.213).

A brincadeira continua e no seguimento dos versos, algumas outras questões referentes ao comportamento feminino são trazidas para o diálogo. “*Minha mãe me deu uma pisa/por causa da caçarola/quanto mais se ela visse/meu namoro na escola. Minha mãe me deu uma pisa/com molambo de rodilha/eu fazia que chorava/mentira que não doía*.” Estas experiências cantadas, ao mesmo tempo em que falam das travessuras e aventuras amorosas do personagem assumido pela solista, revelam também problemas relacionados à sexualidade da mulher e ainda, apontam para as possibilidades de quebra de normas sociais a ela impostas.

Na situação de viuvez, as regras de conduta moral para as mulheres representam desdobramentos de preocupações anteriores vivenciadas pelas famílias quando diante do afloramento da sexualidade feminina. De acordo com Araújo,

Das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras à vigilância inquieta de pais, irmãos tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas (ARAÚJO, 2010, p.45).

As relações entre música e gênero, bem como entre música e sexualidade, estão entre os temas de estudos que exigiram da Etnomusicologia contemporânea novas perspectivas metodológicas e novos caminhos de teorização. Segundo Bruno Nettl (2005, p.405), estas mudanças de paradigmas na disciplina permitiram uma melhor compreensão sobre a música na vida das mulheres e também sobre o papel das mulheres na vida musical de uma sociedade. Nestas últimas décadas, importantes trabalhos escritos por pesquisadoras se tornaram marcos da escrita etnomusicológica contemporânea, entre eles, Bowers e Tick (1986), Koskoff (1987), Herndon e Ziegler (1990), McClary (1991). Esse um “novo” olhar sobre o universo musical feminino, permitiu, entre outros aspectos, avanços mais significativos na compreensão das identidades sociais, suas demandas e dinâmicas.

Compreendendo este novo olhar sobre os estudos musicais, a viuvez feminina foi recentemente abordada em pesquisa sobre “a voz das mulheres na sociedade manhoucense” (PESTANA, 2011)⁷². De acordo com a autora, entre os preceitos enraizados ao longo de gerações de mulheres nesta sociedade, “aquele que se prendia com a impossibilidade de uma viúva cantar revelou maior persistência”. Ela ainda afirma que “este preceito relaciona-se com a voz cantada feminina, a ‘fala’, um elemento da sexualidade da mulher [que] fora no ‘outro tempo’ um dos dotes apreciados numa rapariga em idade de casar” (2011, p.6).

Guardadas as diferenças entre os diversos contextos sociais e culturais, a existência de regras que ordenam o comportamento feminino, como fato social estruturante de amplo valor simbólico, não traz em si a garantia de sua observância por parte de toda mulher em uma sociedade. Isto porque se, por um lado, estas regras representam entendimentos de uma coletividade histórica, por outro, elas são constantemente moldadas e revitalizadas pelas dinâmicas das demandas individuais.

⁷² “Manhouce, uma das 19 freguesias do concelho de S. Pedro do Sul, distrito de Viseu, [...] norte do continente português”. (Op. cit., p.2).

Neste sentido, a brincadeira dos cocos, em Caiana dos Crioulos, aponta para possíveis caminhos de negociação encontrados pela própria comunidade para tratar das suas questões mais centrais.

Para a Etnomusicologia, entre as importantes funções da música, está a de ser um “lugar”, socialmente aceito, onde experiências da vida individual e coletiva são expressas, comentadas, ironizadas, modificadas ou preservadas. Enquanto nas conversas rotineiras alguns conteúdos são tratados como secretos, proibidos, malditos, e/ou impróprios para serem ditos, através da música, eles podem se tornar públicos, permitidos, benditos e até engraçados. Na experiência da brincadeira dos cocos, estes conteúdos encontram ainda o reforço da dança, do bater de palmas, da performance dos instrumentistas, dos resposos e risos do público que forma o coro.

Finalmente, a condução da música na brincadeira dos cocos exige que Dona Edite tenha maestria para sustentar os ritmos e melodias, articular as entradas e finalizações do coro e instrumentistas, manter a animação dos brincantes, enquanto escolhe e improvisa os versos apropriados para o contexto em que se apresenta. Os conteúdos cantados na forma de brincadeira são os mesmos discutidos no campo da religião, da política, da educação e, principalmente, no campo da cultura no qual ela ocupa a posição de líder comunitária.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*, 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia”. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. Ed. São Paulo: Contexto, 2010. p.45-77.

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. SANDRONI, Carlos. “Considerações sobre a importância do Inventário dos cocos do NE”. [texto anexado ao] *Relatório final do Projeto: Inventário dos cocos como patrimônio imaterial brasileiro*. Referente ao

CONVÊNIO N.º 702707/2008 (IPHAN/Coletivo de Cultura e Educação Meio do mundo), João Pessoa, 2009. 1 DVD anexo.[texto não publicado].

BÍBLIA. Português. “Segunda epístola do apóstolo Paulo a Timóteo”. Tradução de João Ferreira de Almeida, S.l. : Geo-gráfica, 1997.

BOWERS, Jane; TICK, Judith. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois, Urbana, 1986.

CAIANA DOS CRIoulos. *Ciranda, coco de roda e outros cantos*. Projeto Memória Musical da Paraíba, vol. 1. Produção Socorro Lira, 1 CD. S.l.:S.d.

HERNDON, Márcia; Ziegler, Susanne. *Music, Gender and Culture*: Wilhelmshaven, Germany/New York: Florian Naetzel Verlag/C.F. Peters Corp. Intercultural Music Studies, 1990.

KOSKOFF, Ellen. (Org.). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press, 1987.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

PESTANA, Maria do Rosário. “A “fala” é a voz das mulheres: textos e contextos do feminino em Manhau (1938-2000)”. In: *Revista transcultural de música*,15, (2011). Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a373/a-fala-e-a-voz-das-mulheres-textos-e-contextos-do-feminino-em-manhau-1938-2000>. Acesso em 24 de janeiro de 2011.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Coco de roda*. João Pessoa: Gráfica Mundial, 2004.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA/ CASA CIVIL. *Decreto No 4.887, de 20 de novembro de 2003*. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm. Acesso em 25 de janeiro de 2005.

SANTOS, Eurides de Souza. *A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantadora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música, 20, 2010, Florianópolis. *Anais ...* Florianópolis: UDESC, 2010. 1 CD-ROM.

_____. O Tempo de Mestre Jove: memórias do coco de Forte Velho. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 5, 2011. Belém. *Anais ...* Belém: UFPA, 2011. Disponível em www.abetmusica.org.br. Acesso em 10 de janeiro de 2011.

SILVA, Sara D. Melo da; DOWLING, Gabriela B. “O universo feminino retratado nos cocos de roda, em três comunidades quilombolas no estado da Paraíba”. *Fazendo Gênero: diásporas, diversidades, deslocamentos*. N. 9, 23 a 26 de agosto de 2010. http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278262643_ARQUIVO_s.melo_g.dowling_fazendogerero.pdf. Acesso em 25 de janeiro de 2012.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas, canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TÔRRES. Elisângela Matos. *A viuvez na vida dos idosos*. Dissertação de mestrado. Salvador : Universidade Federal da Bahia/Escola de Enfermagem, 2006.

A língua portuguesa em música no país do *belcanto*

Giorgio Monari

Sapienza Università di Roma, Itália

Resumo:

A partir dos anos cinquenta começou circular na Itália uma discografia popular estrangeira e daí veio a conquista do espaço sonoro pela língua inglesa nos anos sessenta. Mas na mesma época houve também uma presença elitária da *chanson* francesa, graças à “Scuola di Genova”; foi assim que os *chansonniers* italianos descobriram a bossa nova – sem passar pelo jazz. As temporadas italianas do Vinicius de Moraes e do Chico Buarque, e a presença do Toquinho, fortaleceram o interesse dos italianos pela bossa nova. Chico e Vinicius publicaram discos em italiano, artistas italianos gravaram traduções de canções brasileiras ou até tentaram gravar em português. Na verdade não houve músicas em português nas *top tens* italianas até quando o *showman* Renzo Arbore inventou o pseudo-português de “Cacao maravilhoso” (1988). No ano seguinte a lambada se tornou um sucesso mundial (1989). Entre os anos oitenta e noventa, mais músicos brasileiros vieram para Itália e ficaram colaborando com músicos e produtores italianos. As músicas do Arbore, a lambada e a presença dos brasileiros muito contribuíram – junto dos atletas no futebol – para a popularização da língua portuguesa, que continuou circular na música tanto nos âmbitos mais elitários quanto no meio popular. Depois de 2000, o Brasil ganhou mais sucessos internacionais (“Já sei namorar”, 2002) e colaborações musicais (Jovanotti e Carlinhos Brown) ajudando renovar a imagem da língua do Brasil. Hoje algumas das maiores cantoras italianas se dedicam à língua portuguesa (Mannoia, Laquidara, Civello) numa abordagem bem mais consciente das dificuldades na pronúncia alcançando resultados surpreendentes. Todas elas procuram resolver os problemas com a nasalidade de vogais e ditongos, com a posição das vogais e com o vocal glide, para poder desfrutar musicalmente as peculiaridades da língua portuguesa. Sem exagero pode-se falar de um “movimento” *alloglossa* na música italiana visando utilizar o português enquanto língua musical.

Palavras chave:

Bossa Nova, Música Italiana, Interculturalidade, *Alloglossia*.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a canção “popular” italiana – chamada de *musica leggera*⁷³ – foi ganhando importância ao lado da ópera no mercado

⁷³ A expressão italiana *musica leggera* não é a tradução das expressões portuguesas ‘música popular’ ou ‘música folclórica’ e é definida de maneira clara na edição da *Enciclopédia della musica Garzanti* de 1983: «L’espressione “musica leggera” definisce tutta quella musica intesa e fruita come svago e divertimento in contrapposizione alla musica colta o seria, alla musica popolare, al jazz. La musica leggera si esprime in due generi fondamentali: la canzone e il ballabile. [...] Nella musica leggera la melodia ha un significato diverso da quello che ha nella musica popolare; mentre in quest’ultima il modulo interpretativo, di volta in volta e di luogo in luogo, tende a modificare i valori melodici, nella musica leggera la melodia è assunta generalmente come un’entità compiuta e non subordinata all’interprete [...]. In tal modo la musica leggera si pone quasi nella stessa assolutezza e “astrazione” della musica colta» (*La nuova enciclopedia della musica Garzanti*, Garzanti, Milano 1983, p. 879). A expressão acabou por sumir do jargão musical italiano nos anos noventa sendo que já não aparece na nova edição da *Enciclopedia Garzanti* de 1996.

internacional. Por isso, artistas italianos viajaram pelo mundo para se apresentar em outros países e muitos estrangeiros quiseram gravar músicas cantando em italiano. Foi nesse contexto que também surgiu na Itália o interesse pela música e a língua do Brasil. Artistas italianos famosos tiveram oportunidade de conhecer a música popular brasileira, que, apesar de não ser desconhecida, também não ia além das músicas divulgadas pelos filmes produzidos nos EUA, como *Tico-tico no fubá* e *Aquarela do Brasil*. Boa parte da língua portuguesa que se difundiu no meio da música popular italiana foi graças à promoção feita por importantes artistas italianos, às suas colaborações com brasileiros em concertos e gravações, sem se esquecer do papel do jazz, que difundiu de forma paralela o repertório da bossa nova, e do papel do cinema internacional – o filme *Orfeu negro* (1959) foi uma coprodução da qual também a Itália participou ao lado da França, do Brasil e de Portugal. Daí veio a difusão da música brasileira na Itália dos anos sessenta e setenta e a formação de um público especializado e interessado nesse repertório. Assim, apareceram músicos e cantores, profissionais e amadores, interpretando traduções italianas das músicas ou cantando em português, e até casos de amadores italianos cantando somente música brasileira em português⁷⁴.

O interesse pelo mercado brasileiro – e pela música do país – entre os artistas que dominavam o mercado internacional da música italiana cresceu muito nos anos sessenta. Destacava-se um italiano que sempre foi muito ligado ao Brasil, Sergio Endrigo, que também participou de uma revolução na história da canção italiana, junto de um grupo de artistas populares que compunham e cantavam suas próprias canções, razão pela qual eram chamados de *cantautori*, autores e intérpretes de *canzoni d'autore*; hoje, este grupo é conhecido como *scuola di Genova*, apesar de nem todos terem a ver com a cidade de Gênova⁷⁵. Sergio Endrigo apresentou-se em São Paulo em 1964, depois

⁷⁴ Desejo agradecer a todas as cantoras italianas e aos cantores que cantam música brasileira em português em Roma – foi também graças a eles que eu pude abordar o assunto, ainda que, de fato, a ideia na base deste estudo tenha nascido dentro do Laboratório musical intercultural “Aquarela”, projeto pelo qual sou responsável junto à Embaixada do Brasil em Roma, que me permite desenvolvê-lo em sua sede no Palazzo Pamphilj, na Piazza Navona. Por isso, desejo agradecer de maneira especial a S. E. José Viegas Filho, Embaixador do Brasil, por esta oportunidade.

⁷⁵ «Con l'aria di dire in fondo cose semplici, saranno loro, Gino Paoli, Luigi Tenco, Sergio Endrigo e Bruno Lauzi, a cambiare la canzone italiana. È grazie soprattutto a loro [...] che si attua il primo vero “scarto linguistico” nella norma del componimento-canzone. Ciò non accade solo nella scrittura del testo; alla “barcarola”, infatti, e alla “romanza tenorile” si sostituiscono la melodia scarna e l'armonia raffinata. La canzone assomiglia ora più al “recitar cantando” delle opere che non alle “arie”» (Gianfranco Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 131).

de seu grande sucesso mundial de 1962 (*Io che amo solo te*)⁷⁶. Foi durante essa viagem que ele descobriu a música de Vinicius de Moraes. No Brasil tinha início a era dos festivais, e um jovem músico colaborador da RCA, Sergio Bardotti – que se tornará um importante produtor –, também viajou para o outro lado do mar, descobrindo assim Chico Buarque, que acabaria por embarcar para a Itália em 1969⁷⁷. Mas quem viajou antes dele foi Roberto Carlos; ele cantou junto de Sergio Endrigo uma música de autoria de Endrigo e Bardotti, *Canzone per te*, que ganhou o primeiro lugar no Festival de Sanremo de 1968⁷⁸.

Sergio Bardotti havia-se tornado um ponto de referência para a música do Brasil na Itália, e em sua casa perto de Roma, em Mentana, havia-se formado aquilo que alguns definem como “Circolo di Mentana”, onde, a partir de 1969, costumavam se reunir artistas e intelectuais italianos e brasileiros de Roma, entre os quais Chico Buarque, Toquinho, Vinicius de Moraes, e os italianos Sergio Endrigo, o cantor e compositor de música popular Lucio Dalla⁷⁹, Ennio Morricone, o jornalista Gianni Minà, e um dos maiores poetas italianos do século, Giuseppe Ungaretti, que foi professor no Brasil e também publicou poemas de Vinicius traduzidos para o italiano⁸⁰. Desses encontros nasceu um álbum “conceitual” publicado em 1970, *La vita amico è l'arte dell'incontro*, produzido por Bardotti, em que até o poeta Ungaretti gravou sua voz⁸¹. Também foi um sucesso o LP *La voglia, la pazzia, l'inconscienza, l'allegria* (1976), do qual participou a cantora Ornella Vanoni cantando música brasileira em

⁷⁶ Sergio Endrigo, *Io che amo solo te*, 45rpm RCA VICTOR PM 3098 (1962); Sergio Endrigo, LP RCA PML 10322 (1962).

⁷⁷ Iris D'Aurizio, *Chico Buarque de Hollanda cantore del Brasile: il periodo italiano (1969-1970)*, tese de licenciatura, Sapienza Università di Roma, 2010.

⁷⁸ Roberto Carlos, *Canzone per te*, 45rpm CBS 3243 (1968).

⁷⁹ Primeiro sucesso de Lucio Dalla foi no Festival de Sanremo de 1971 com a canção *4 marzo 1943*, cuja letra ele escreveu junto de Paola Pallottino – Lucio Dalla, 45rpm RCA PM 3578 (1971); Nuova Equipe 84, 45rpm RICORDI SRL 10.635 (1971); Lucio Dalla, *Storie di casa mia*, LP RCA PSL10506 (1971). A canção foi um sucesso no Brasil com letra e interpretação de Chico Buarque de Hollanda (*Minha história*, em Chico Buarque de Hollanda, *Construção*, LP PHILIPS 6349017, 1971). Lucio Dalla morreu no dia 1º de março de 2012.

⁸⁰ Giuseppe Ungaretti, *Cinque poesie di Vinicius de Moraes*, Grafica Romero, Roma 1969; Id., *Pau Brasil*, in *Il deserto e dopo*, Mondadori, Milano 1961, é uma antologia de poetas brasileiros como José de Alencar, Tomás Antônio Gonzaga, Antônio Gonçalves Dias, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, traduzidos para o italiano.

⁸¹ Vinicius de Moraes - Giuseppe Ungaretti - Sergio Endrigo - Toquinho, *La vita amico è l'arte dell'incontro*, LP CETRA LPB 35037 (1969); CD WEA 5046764962 (2005).

italiano⁸².

Enquanto isso, em 1969, o napolitano Franco Fontana começava a apresentar alguns concertos de importantes artistas brasileiros em Roma, e a tradição iria continuar até 1979⁸³.

Também vêm dessa época as primeiras tentativas de artistas italianos de gravar em português. Até uma cantora como Mina, importante na Itália na época e ainda hoje, quis gravar um LP com o selo do qual era proprietária, PDU, *Mina canta o Brasil* (1970)⁸⁴. A mais importante gravação de artista italiano cantada em português foi um disco que o Sergio Endrigo gravou nos estúdios da Polygram, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, lançado no Brasil em 1979, *Exclusivamente Brasil*,⁸⁵ dele também participaram os velhos amigos Vinicius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque de Hollanda, além de Fafá de Belém. Franco Fontana teve um papel importante na produção.

Contudo, a época da velha *canzone d'autore* estava se afastando; o público antigo continuava, mas as novas gerações se interessavam por outros gêneros. Assim, o Brasil na Itália dos anos oitenta foi sobretudo turismo, mulata, futebol e, só depois, música. É o Brasil do *Discao meravigliao* (1988) do inteligente e irônico *showman* Renzo Arbore, que no programa *Indietro tutta* da RAI TV apresenta Paola Cortellesi cantando, e caricaturizando a maneira brasileira de falar: “Cacao meravigliao, / che meravigliao sto cacao meravigliao / cacao con tre gustao / delicassao spregiudicao / e depressao / lo sao o non lo sao / ci fa impazzao / sto cacao meravigliao”⁸⁶. E também foi nos anos oitenta que Franco Fontana produziu o seu espetáculo de maior sucesso no mundo, o musical *Oba-oba*, apresentado pela primeira vez em 1984 no Teatro Sistina em Roma.⁸⁷

As novas personalidades musicais que se dedicaram à música do Brasil, no final

⁸² Ornella Vanoni - Vinicius de Moraes - Toquinho, *La voglia, la pazzia, l'inconscienza, l'allegria*, LP CGD 20216 (1976); LP RGE 306-7038 (1984).

⁸³ Franco Fontana foi responsável pela estreia em Londres de Vinicius, Tom Jobim, Miúcha e Toquinho, no Palladium em 1976, numa turnê europeia que também passou pelo Olympia de Paris.

⁸⁴ *Mina canta o Brasil*, LP PDU - PLATTEN DURCHARBEITUNG ULTRAPHONE PLD 5026 (1970).

⁸⁵ Sergio Endrigo, *Exclusivamente Brasil*, LP PHILIPS 6349 428 (1979).

⁸⁶ Renzo Arbore - Nino Frassica - Paola Cortellesi, *Discao meravigliao*, LP FONIT CETRA STLP197 (1988). A canção *Cacao meravigliao* foi escrita por Renzo Arbore e Claudio Mattone e interpretada por Paola Cortellesi e Nino Frassica.

⁸⁷ Ver no internet <<http://www.obaobashow.com>> (24.03.2012).

dos anos noventa e na década seguinte não parecem ter muito a ver com o passado e, de fato, nascem de maneira independente. Patrizia Laquidara é uma jovem artista que começou cantando música étnica. Gosta de Caetano Veloso, tanto que acabou por lançar seu primeiro CD com músicas do repertório do cantor (2001).⁸⁸ Também o CD dos primeiros sucessos de Patrizia, *Indirizzo Portoghese* (2003), inclui uma música em português, *Uirapuro*,⁸⁹ e ela ainda cantou em português *Noite e luar* na trilha sonora do filme *Manuale d'amore*, de Giovanni Veronesi⁹⁰. A cantora que mais pode representar uma ligação com o passado da *canzone d'autore* é Fiorella Mannoia, que cantou e gravou em italiano *O que será* de Chico Buarque, junto do *cantautore* Ivano Fossati, que também escreveu a letra italiana: “Ah! Che sarà, che sarà / che vanno sospirando nelle alcove, / che vanno sussurrando in versi e strofe, / che vanno combinando in fondo al buio”⁹¹. Mas o projeto mais “brasileiro” de Fiorella foi *Onda tropicale* (2006), em que ela chegou a cantar faixas em português e em italiano junto de artistas como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Chico César, Gilberto Gil, Djavan, Carlinhos Brown, Lenine, Jorge Benjor e Adriana Calcanhotto⁹². Bem diferente é o caso da cantora Barbara Casini, que começou a gostar de música brasileira (bossa nova) desde menina. No início dos anos oitenta, fundou o Trio Outro Lado e se apresentou em festivais de jazz e de música étnica pelo mundo cantando em português o repertório da MPB e gravando vários tributos. Lançou o primeiro LP com o Trio Outro

⁸⁸ Patrizia Laquidara, *Para você querido Caé*, CD AUDIO RECORDS/VELUT LUNA (2001). O CD contém as seguintes faixas do repertório de Caetano: *O ciúme (intro)*; *Você é linda*; *Sampa*; *Carolina*; *Itapuá*; *A tua presença, morena*; *Eu sei que vou te amar*; *Coração vagabundo*; *O cu do mundo*; *É preciso perdoar*; *Cucurrucucú*; *Lindeza*; *Cajuína*; *Meditação*; *O ciúme*; *Minha voz, minha vida*.

⁸⁹ Patrizia Laquidara, *Indirizzo portoghese*, CD ROSSODISERA 7243 594959 2 7 (2003). O autor de *Uirapuro* [= *Uirapuru*] é Waldemar Henriques.

⁹⁰ Patrizia Laquidara é autora de letra e música de *Noite e luar*, junto de Paolo Buonvino (<<http://www.manualedamore.it>>). Os mais recentes CDS de Patrizia são *Funambola*, produzido pelo “brasileiro” Arto Lindsay (PONDEROSA POND CD 037, 2007), e *Il canto dell'anguana* (SLANG MUSIC SR 008, 2010).

⁹¹ Fiorella Mannoia, *Di terra e di vento*, LP EPIC-SONY EPC 4661361 (1989).

⁹² Fiorella Mannoia, *Onda tropicale*, CD SONY-BMG 702304 (2006). Esta é a lista das faixas do CD: *Canzoni e momenti* [Canções e momentos] (com Milton Nascimento), de Fernando Brant, Piero Fabrizi, Milton Nascimento; *13 di Maggio* [13 de Maio] (com Caetano Veloso), de Piero Fabrizi, Caetano Veloso; *Cravo e canela* (com Milton Nascimento), de Ronaldo Bastos, Milton Nascimento; *Dois irmãos* (com Chico Buarque), de Chico Buarque De Hollanda, Piero Fabrizi; *Mama África* (com Chico César), de Chico César; *Un grande abbraccio* [Aquele abraço] (com Gilberto Gil), de Piero Fabrizi, Gilberto Gil; *Senza un frammento* [Faltando um pedaço] (com Djavan), de Djavan, Piero Fabrizi; *Kabula lê lê* (com Carlinhos Brown), de Carlinhos Brown; *Vivo!* (com Lenine), de Piero Fabrizi, Lenine, Carlos Rennò; *Mas que nada* (com Jorge Benjor), de Jorge Benjor; *A felicidade* (com Adriana Calcanhotto), de Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim; *Canzoni e momenti - Reprise* (com Milton Nascimento), de Fernando Brant, Piero Fabrizi, Milton Nascimento; *Vivo!* (Bonus track), de Piero Fabrizi, Lenine, Carlos Rennò.

Lado (*Outro lado*, 1990),⁹³ e seu primeiro CD é de 1997, *Todo o amor*⁹⁴. A partir de então o selo italiano de jazz Philology apresentará vários CDs da artista cantando em português⁹⁵.

Apesar das dificuldades linguísticas, cantores italianos profissionais e amadores – e não só os acima citados – dedicaram-se à música brasileira e procuraram imitar a pronúncia do português. O inventário fonético do italiano e suas estruturas silábicas não correspondem aos do português.⁹⁶ Os traços do português brasileiro que parecem mais típicos e reconhecíveis ao ouvido italiano são os frequentes ditongos terminando palavras, as vogais nasais e os fenômenos de nasalidade, a redução das vogais ortográficas **a**, **e**, **o** em posição postônica final, as pronúncias africadas das consoantes ortográficas **t** e **d** em algumas variedades do português brasileiro, as pronúncias das consoantes ortográficas **s** e **z** em final de palavra ou em limite de sílaba como fricativas alveopalatais em alguns falares do Brasil. São esses os traços que os italianos enfatizam para caricaturar os brasileiros ou simplesmente para evocar uma ambientação brasileira, como no *Discao meravigliao* de 1988. A razão é que muitos desses sons não pertencem à língua italiana: ditongo em final de palavra é raro; não há vogais nasais e até a nasalidade das vogais seguidas por consoantes nasais é muito leve; a redução das vogais em posição postônica acontece em vários dialetos do italiano, mas a língua não a permite. Outras diferenças o falante italiano só pode reconhecer estudando português. Os resultados das tentativas de imitação do português brasileiro cantado podem ser avaliados nas gravações dos artistas acima nomeados. Pode-se ter um exemplo das diferenças entre suas abordagens ao confrontarmos a realização dos sons nasais nas gravações de Mina, Sergio Endrigo e Barbara Casini.

A tentativa da cantora Mina, que gravou várias músicas em português brasileiro no LP *Mina canta o Brasil*, parece ter em conta os traços sobrenomeados só de maneira aproximada e, na primeira música do LP, *Canto de Ossanha*, isto é bem evidente no *incipit* da letra, «O **homem** que diz ‘dou’, não dá». A vogal nasal no final da palavra “homem” não é a vogal média anterior que deveria ser; ao contrário, é bem mais

⁹³ *Outro lado* também foi publicado em CD pelo selo PHILOLOGY W 168 (1999).

⁹⁴ Barbara Casini Group, *Todo o amor*, CD PHILOLOGY W 132 (1997).

⁹⁵ <<http://www.philologyjazz.it>> (24.03.2012).

⁹⁶ Veja-se Luciano Canepari, *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Milano 1979³, e Thaís Cristóvão Silva, *Fonética e Fonologia do Português*, Contexto, São Paulo do Brasil 1998. Também pode ser útil Luciano Canepari, *Pronuncia portoghese per italiani. Fonodidattica contrastiva naturale*, Aracne, Roma 2012.

central⁹⁷.

Mais profundo é o conhecimento que Sergio Endrigo tinha da língua ao gravar no Brasil o disco *Exclusivamente Brasil*. No LP há a faixa *A Rosa*, dedicada a Sergio Endrigo por Chico Buarque de Hollanda, e cantada pelos dois. A letra é baseada em versos que alternam rimas finais e internas, que, graças à alternância entre as duas vozes, permitem comparar a pronúncia.

Chico Buarque	Arrasa o meu projeto de vida,
Sergio Endrigo	Querida, estrela do meu caminho,
CB	Espinho cravado em minha garganta, Garganta,
SE	A santa às vezes troca meu nome [...]

Ao confrontar as vogais tônicas antes do **n** ortográfico, nas palavras “garganta” e “santa”, nota-se que há diferenças tanto na intensidade da nasalização (maior por Chico Buarque) quanto na abertura (maior por Sergio Endrigo). Apesar disso a pronúncia de Endrigo parece aceitável do ponto de vista fonético, embora seja bem reconhecível o sotaque italiano.

Melhores resultados foram alcançados pela cantora de bossa e jazz Barbara Casini. A versão que ela gravou da música “Fotografia” (Tom Jobim) no CD *Você e eu*⁹⁸ (2001) parece estar baseada na interpretação de Gal Costa (CD *Gal Costa canta Tom Jobim*, 1999)⁹⁹.

Fotografia (Tom Jobim)

Eu, você, nós dois
Aqui neste terraço à beira-mar,

⁹⁷ Outro problema é a palatalização das oclusivas alveodentais: Mina articula a consoante **d** no início da palavra “dou” em posição alveopalatal mas, antes da vogal **o**, a articulação da consoante **d** só pode ser dental ou alveolar - assim acontece quando ela pronuncia “dá”.

⁹⁸ Barbara Casini - Phil Woods - Stefano Bollani, *Você e eu*, CD PHILOLOGY W 302 (2001).

⁹⁹ *Gal Costa canta Tom Jobim*, CD BMG 709792 (1999); *Gal Costa canta Tom Jobim ao vivo*, DVD BMG 71138 (2000).

O sol já vai caindo e o seu olhar
 Parece acompanhar a cor do mar.
 Você tem que ir embora, a tarde cai,
 Em cores se desfaz, escureceu,
 O sol caiu no mar
 E a primeira luz lá embaixo se acendeu,
 Você e eu.

Eu, você, nós dois,
 Sozinhos neste bar à meia-luz
 E uma grande lua saiu do mar;
 Parece que este bar já vai fechar.
 E há sempre uma **canção** para contar
 Aquela velha história de um desejo
 Que todas as **canções** têm pra contar
 E veio aquele beijo,
 Aquele beijo.

O português de Barbara Casini não tem muitos erros do ponto de vista fonético. Com respeito à pronúncia de Gal Costa, Barbara até faz escolhas fonéticas pessoais, como no caso das consoantes finais em “nós dois” que ela pronuncia como fricativas alveopalatais¹⁰⁰.

Há diferenças importantes na pronúncia das vogais nasais no que tem a ver seja com a posição da vogal seja com a qualidade e intensidade da nasalização/nasalidade, no caso da palavra “canção” do verso “E há sempre uma **canção** para contar”. Quanto à posição da vogal, a pronúncia das vogais nasais abertas centrais /ã/ (ou /aN/) é mais posterior e escura na pronúncia de Barbara Casini que no caso de Gal Costa, – Gal Costa parece emitir bem anterior a /ã/ tônica de “canção”. Nem a gravação de uma artista carioca como Nara Leão¹⁰¹ parece apresentar os dois /ã/ dessa palavra numa posição tanto posterior quanto Barbara Casini faz. No verso mais abaixo “Que todas as

¹⁰⁰ Há mais uma diferença na pronúncia do ditongo tônico final na palavra “escureceu”, no verso “Em cores se desfaz, escureceu”, onde Barbara Casini produz uma vogal aberta [ɛ], que não faz parte das variantes do fonema /e/ em português.

¹⁰¹ Nara Leão, *Os Meus Amigos São Um Barato*, LP PHILIPS 6349.338 (1977). Nara Leão nasceu em Vitória em 1942 mas com um ano de idade mudou-se para o Rio de Janeiro. Seu apartamento no Rio era localizado no bairro de Copacabana.

canções têm pra contar” a pronúncia da vogal /ã/ na palavra “canções” por Gal Costa continua sendo mais anterior do que no caso da Barbara Casini, mas aqui Barbara parece estar muito perto da pronúncia posterior gravada por Nara Leão. Quanto à nasalização/nasalidade em correspondência dessas vogais, parece que na gravação de Barbara também há maior intensidade. A causa desses fenômenos pode ser uma preferência estética visando se aproximar o máximo possível da pronúncia carioca. O que acontece é que, de fato, a distribuição das variantes da vogal nasal /ã/ nas duas ocorrências da palavra “canção/canções” não parece consistente na gravação de Barbara mesmo se a compararmos com a pronúncia carioca de uma artista como Nara Leão, que na sua gravação escolhe uma vogal /ã/ mais anterior ao anteceder a vogal tônica /ã/ da palavra no singular, e mais posterior antes da vogal tônica /õ/ no plural¹⁰².

A complexidade das vogais portuguesas é, de fato, um dos maiores obstáculos para os italianos conseguirem reproduzir a língua do Brasil. O Italiano não tem vogais nasais e não é fácil imitar a “postura” nasal do brasileiro, tanto em geral quanto nos detalhes¹⁰³. Se escutarmos melhor as vogais nas interpretações das duas cantoras, notaremos que o problema não é só a posição da vogal nas dimensões vertical e horizontal da boca ou a intensidade da nasalização/nasalidade, mas a maneira de articular o som das vogais na dimensão temporal, portanto no nível da prosódia ou da fonética articulatória, assunto que parece difícil de se afrontar sem uma bibliografia científica suficiente, se comparada com a que há na área da fonética tradicional (uma tecnologia de análise mais avançada pode ajudar a análise feita pelo ouvido, mas talvez nem sirva muito, visto que o problema pertence ao âmbito da estética). Apesar de tudo, há italianos que desejam cantar em português brasileiro, e não vão parar, ainda que encontrem dificuldades nos níveis da prosódia ou da fonética¹⁰⁴.

¹⁰² De fato Barbara Casini parece cantar a palavra “cantar” em vez de “contar” no fim desses versos – julgando pelo ouvido brasileiro –, ainda que a nasal /ã/ seja muito posterior também nesse caso.

¹⁰³ Também é importante lembrar que, se o quadro das vogais orais tônicas corresponde ao italiano, não é assim no caso de vogais pretônicas ou postônicas, que também manifestam uma elevada variabilidade no português do Brasil segundo os falares e o nível mais ou menos formal.

¹⁰⁴ Desejo agradecer sinceramente a todos os que me ajudaram na revisão deste estudo, Alessandra Moscato, a professora Valentina Vettorazzo do Centro Brasil-Itália de Roma, e os professores Eloi Stein da Sapienza Universidade de Roma e Waldemar Mattos da UNESP de São Paulo.

Música e palavra no *folc.* - estrutura e funcionamento

Givanildo Amâncio da Silva

Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), Brasil – Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas (FCSH, UNL), Portugal.

Resumo:

A abordagem deste tópico tem justificação no processo de compreensão das melodias compostas pelos agentes musicais da cultura ou expressão *Folc.* Isto ocorrerá a partir das análises das letras criadas pelos folcloristas e “brincantes” (nome de referência no Nordeste do Brasil para os artistas de origens humildes e populares), a luz da fundamentação do Cecil Sharp, que clarifica com muita propriedade como acontecem e se desenrolam os mecanismos de composição musical com base majoritária na âncora da palavra, nomeadamente, neste foco, a língua portuguesa. Tudo ocorre, no contexto música e palavra com foco expressivo na letra da canção, ao invés da música. Mas, isso não gera nenhum prejuízo músico-estético. Pois, é claro que a vida e a canção popular se confundem com o universo da palavra que gera som musical. Este último é um produto da palavra e seus significados, suas métricas. Ter este entendimento amplia, ou melhor, condiciona o entendimento prévio dos compositores e composições nacionalistas baseadas nos elementos folclóricos.

Palavras chaves:

Música, Folclore, *Folksong*, Letra, Canção

Andino Abreu e Ruy Coelho: relações entre o canto de câmara no Brasil e a canção portuguesa

Isabel Porto Nogueira

Jonas Klug da Silveira

Ananda Alves Brandão

Yimi Walter Premazzi Silveira Junior

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Brasil

Resumo:

Este projeto apresenta um estudo sobre a trajetória artística do barítono brasileiro Andino Abreu (1884-1961), reconhecido por ser importante intérprete dos compositores brasileiros Villa Lobos e Camargo Guarnieri, sendo que deste último realizou a estreia mundial das obras vocais. O Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel vem desde 2001 dedicando-se ao estudo da iconografia musical e de críticas e programas de concerto, dentro de uma perspectiva de trabalho multidisciplinar que visa lançar um olhar sobre aspectos da história da performance musical. A partir deste enfoque, destacamos o trabalho que vem sendo realizado desde 2008 sobre o acervo de programas e críticas dos concertos de Andino Abreu, primeiro professor de canto do Conservatório de Musica de Pelotas (RS, Brasil - fundado em 1918). Andino, como intérprete, desenvolveu importante carreira como camerista no Brasil, Uruguai e Europa, sendo reconhecido por ter valorizado sobremaneira o repertório contemporâneo para a época. A partir do estudo de seu acervo, observamos uma significativa presença do compositor português Ruy Coelho (1889-1986). O acervo do intérprete conta com manuscritos musicais do compositor Ruy Coelho, partituras editadas, e críticas do compositor aos seus concertos; além de cartas endereçadas ao cantor e escritas de próprio punho por Coelho. Ademais desta significativa presença documental do compositor no acervo, observamos que as obras de Ruy Coelho são extremamente recorrentes no repertório de Andino Abreu, perfazendo um total tão importante que o torna um dos compositores mais interpretados pelo cantor. Desta forma, podemos apontar para a hipótese de que Andino Abreu tenha sido um importante divulgador do repertório vocal português no Brasil, através das obras de Ruy Coelho; e além deste levantamento de repertório buscamos identificar os manuscritos do compositor presentes no acervo do cantor.

Palavras chaves:

Andino Abreu, Ruy Coelho, Canção de Câmara, Canção Portuguesa, História da Performance Musical

A Modinha e a busca do caráter nacional no livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello

Guilhermina Lopes

Edmundo Hora

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Resumo:

Escritas a partir de um escasso número de fontes, as primeiras obras historiográficas sobre a música brasileira constituíam uma compilação de fatos relacionados à música e aos músicos cuja contribuição pessoal era considerada importante, alinhados aos ditos “grandes acontecimentos históricos”. Percebe-se nesses textos, de caráter eminentemente ensaístico, o intuito de desenvolver no leitor uma consciência musical nacional. Publicado em Salvador, Bahia, em 1908, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme de Mello, é a mais antiga obra historiográfica panorâmica sobre a música brasileira de que se tem notícia. A modinha, frequentemente mencionada ao longo de todo o livro, é tratada como prova da existência de uma música autenticamente brasileira. O presente artigo trata de considerações do autor acerca do referido gênero, buscando contextualizar seu discurso em relação às teorias científicas (Positivismo, Evolucionismo e Determinismo) dominantes à época, bem como ao momento político do país (início do período republicano). Conjectura-se, ainda, a influência da estética literária do Parnasianismo sobre seu estilo de escrita e sua aparente predileção pela modinha por ele denominada “clássica”.

Palavras chave:

Modinha, Historiografia Musical Brasileira, Guilherme de Mello

As primeiras obras historiográficas sobre a música no país são definidas por Dalton Soares (2007) como uma compilação de fatos relacionados à música e aos músicos cuja contribuição pessoal era considerada importante, alinhados aos ditos “grandes acontecimentos históricos”. Percebe-se nesses textos o intuito de desenvolver no leitor uma consciência musical nacional. Conforme descreve Suzel Reily (2000), tais obras iniciam-se comumente pela descrição do período colonial como formativo de nossa identidade e cultura, apontando o desenvolvimento de diversos gêneros e formas musicais híbridos como resultado das interações entre europeus, africanos e ameríndios.

Reflexões sobre a história da canção brasileira costumeiramente trazem como uma das primeiras referências à modinha. O gênero em questão é constantemente mencionado em *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio*

da Republica, de Guilherme de Mello (1867-1932), a mais antiga obra historiográfica panorâmica sobre a música brasileira de que se tem notícia.

São ainda poucas as informações disponíveis sobre o autor. Sabe-se que estudou durante dez anos (1876-1886) no Colégio de Órfãos de São Joaquim em Salvador, Bahia. Posteriormente, passou a lecionar nessa mesma instituição, substituindo seu antigo professor de música na função de mestre de banda em 1892. Fundou no colégio uma *Schola Cantorum* e uma orquestra, além de desempenhar outras atividades ligadas ao ensino musical na cidade (MARCONDES, 2000). Permaneceu no Colégio até 1928, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, assumindo o cargo de bibliotecário interino no Instituto Nacional de Música. Foi efetivado no ano seguinte. Permaneceu no Rio até sua morte, em 1932.

A escassez, à época, de informações precisas sobre a atividade musical no Brasil é reconhecida, ainda que com certa ingenuidade, pelo próprio Mello:

Não fiz este modesto trabalho com a vaidade estulta de vos dar uma historia completa da Musica no Brasil. Para isso ser-me-iam necessarios grandes capitaes para, pessoalmente em cada Estado, poder cavar nas diversas phases dos tempos coloniaes, do primeiro e segundo imperio e agora da Republica, todos os factos interessantes do dominio da Musica, ao em vez disso, tive de me resignar ao cabedal, aliás apreciável, que sobre o assumpto me forneceram o Instituto Geographico e Historico da Bahia e o Real Gabinete Portuguez de Leitura; e sim o fiz com o desejo ardente de mostrar-vos com provas exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Musica no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional (MELLO, 1908, p. 10).

No prefácio de seu livro, o musicólogo baiano apresenta-nos sinteticamente sua visão do desenvolvimento da música brasileira, indicando influências exercidas por diversos povos e conjunturas políticas, em distintos períodos:

Diversas foram as influências que concorreram em cada período de seu desenvolvimento para a formação do cunho original ou típico da musica popular brasileira: influencia indígena, influencia jesuitica, que constituem o periodo de formação; influencia portugueza, influencia africana, influencia hespanhola, que constituem o periodo de caracterisação, influencia bragantina que constitue o periodo de desenvolvimento; influencia dos pseudo-maestros italianos, periodo de degradação; influencia republicana, periodo de nativismo (MELLO, 1908, p. 7).

Diferentemente dos textos precedentes sobre a música no país, o livro de Mello aponta com otimismo a contribuição da miscigenação à nossa música. A modinha, até então considerada, juntamente com o lundu, apenas um elemento formador de uma potencial música brasileira, é tratada pela primeira vez como gênero representante de uma música nacional já existente.

Publicado em Salvador em 1908, portanto, menos de vinte anos após a proclamação da República, o livro reflete a esperança gerada pelo advento do novo regime na intelectualidade do período. A independência do Brasil, proclamada em 1822, havia suscitado um sentimento semelhante, perceptível, por exemplo, na leitura de *Ideias sobre a música* (1836), de Manuel de Araújo Porto Alegre. Nas palavras do próprio Mello (1908, p. 297): “com a proclamação da república a arte nacional reivindica todo o seu passado de gloria e inicia uma nova epoca que bem poderíamos denominar – Período de nativismo.” Não se pode esquecer que o movimento republicano no Brasil foi fortemente influenciado pelo Positivismo, corrente filosófica desenvolvida em meados do século XIX a partir dos estudos de Auguste Comte (1798-1857). Buscava validar o estudo das humanidades - sobretudo da sociologia - com base em métodos empregados pelas ciências naturais. Conhecido esse contexto, pode-se compreender melhor a grande ênfase dada por Mello à comprovação da autenticidade da música brasileira.

Outra concepção filosófica em voga era o Determinismo, caracterizado, nas Ciências Humanas, pela busca de elementos condicionadores da sociedade e da cultura. Destacam-se duas teorias: o Determinismo Geográfico, defendido pelo inglês Henry Buckle (1821-1862) e o Determinismo Integral, formulado pelo francês Hippolyte Taine (1828-1893). Enquanto Buckle considerava o meio físico como o principal elemento condicionador de uma sociedade e de sua cultura, a teoria de Taine englobava, além do meio, os fatores raça e momento histórico (VOLPE, 2008). O musicólogo baiano define a música popular brasileira como resultante da fusão dos costumes das raças [sic] portuguesa, espanhola, africana e indígena. Considera o lundu, a tirana e a modinha como os gêneros-base da música brasileira. Sobre o primeiro, predominaria a influência africana, sobre o segundo a espanhola e sobre o terceiro a portuguesa.

Sua abordagem da música brasileira revela também uma forte influência do Evolucionismo, teoria que teve na figura do filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903) seu maior expoente nas Ciências Humanas. O sentido da evolução - entendida necessariamente como “progresso” – seria sempre do “simples” para o “complexo”. Mello contrapõe à modinha a música indígena, considerando esta última inferior, “mais um canto de bárbaros e selvagens que de um povo civilizado” (p. 133). Soares (2007, p. 49), esclarece que, “a despeito da criação de uma imagem heróica [*sic*] do índio e a denúncia da escravidão e a posterior abolição em fins do século XIX [...], a visão evolucionista implicava, necessariamente, em identifica-los – índio e negro – como raças inferiores”. Nota-se que o autor baiano toma as formas, gêneros e estilos europeus como parâmetro, numa tentativa de legitimação da modinha brasileira.

Deixam-se entrever, em seu terceiro capítulo, os ideais estéticos do autor, que defende a “clássica modinha, [...] verdadeira epopéia do sentimento e da inspiração artística do nosso povo” (p.132). Cita, sobretudo, a influência dos poetas árcades, entre eles Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1744-1793), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810) e Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) “corifeus”¹⁰⁵, da modinha no tempo de D. Maria I. Enumera, ainda, compositores que cultivaram o referido gênero durante a Colônia e o Império, enaltecendo a denominada “modinha de salão”, que, “cantada pelas pessoas ilustres”, alentava a “imaginação musical dos mestres” (ibidem, p. 134).

Reafirmando a existência de uma “tradição musical brasileira”, Mello questiona os estereótipos associados à música de alguns países europeus, definindo a arte “autêntica” de tais países como resultante da influência [entendida, pelo autor, como “cópia”] de várias culturas, não como algo criado *ex-nihilo*.

Se a nossa modinha não constitue pela sua forma e pelos seus traços um caracter de musica essencialmente, brasileira, porque tambem havemos de dizer que esta musica, por ser melodiosa, é italiana, aquela, por ser harmoniosa, é allemã e esta outra, por ser dramática, é franceza, quando todos esses estylos são cultivados do mesmo modo e com a mesma arte e proficiência tanto na Italia e na Alemanha como na França? Se temos uma tradição porque não havemos de ter uma arte musical, ella não é o produto

¹⁰⁵Corifeu: 1. Regente ou diretor do coro do antigo teatro grego. 2. Pessoa de maior destaque ou influência em um grupo (HOUAISS, 2009, p. 550).

directo da tradição? Por acaso quererão também dizer que não temos uma tradição, ou que sendo a nossa tradição uma síntese da portuguesa, da tupy, da hespanhola e da africana não temos direito a uma tradição nacional? Neste caso também diremos, os francezes, os italianos, e os allemães não têm uma arte porque eles copiaram da dos gregos e dos romanos os quaes por sua vez copiaram-n’a dos antigos povos orientaes (p. 138).

O autor defende o canto em língua portuguesa, criticando a preponderância da ópera e do canto em língua italiana no país. Distinguindo as particularidades fonéticas de cada idioma, acredita serem todas as línguas musicáveis. Defende a adaptação da música à língua. Juntamente com outros “cantares tradicionaes” e as nossas lendas, a modinha é defendida pelo musicólogo como base para a fundação de uma ópera nacional (p. 59).

Sob o ponto de vista das línguas porque tambem havemos de dizer systematicamente que os italianos primam na melodia porque a sua linguagem é mais doce e suave, mais harmoniosa e melodiosa do que todas as outras? Doce ou suave, harmoniosa ou melodiosa a linguagem italiana ha de ser tanto quanto a portugueza, pois que os phonemas que nella predominam e que dão causa a sua melodia e harmonia são da mesma procedencia que os nossos: labiaes, linguaes, dentaes e nasaes. Não se dá o mesmo entretanto com a lingua hespanhola, allemã e ingleza, cujos phonemas predominantes são em grande numero gutturaes. Mas isto não constitue razão para se dizer que tal língua é mais musical do que outra, pois que a arte, por isso mesmo que é uma arte, tem recursos para aplainar todas as dificuldades. Que façam como o francez criem a musica para a palavra e não a palavra para a musica. (pp. 138-139).

Ao abordar, no capítulo seguinte, a origem da modinha, o autor remete-nos à música na mitologia grega, à música da Igreja, às cruzadas e romances cavalleirescos por elas inspirados, aos trovadores franceses e mestres-cantores alemães, às canções italianas do século XV, ao posterior desenvolvimento da polifonia renascentista e ao desenvolvimento da ópera no século XVII – início do Barroco. Repentinamente, inicia uma descrição da origem da modinha, a partir de uma canção portuguesa denominada “moda” – possivelmente derivada de “mote”. Citando Teófilo Braga, relaciona tais canções às *canzone* italianas do século XVI e às *serranilhas*, gênero lírico da poesia portuguesa e aos *solaus*, romances musicais de caráter triste. Tais canções teriam penetrado nos cancioneiros aristocráticos e, posteriormente, no teatro vicentino. O autor compara a estrutura de refrão das *serranilhas* e dos romances de *estarillar* cantados nas

Astúrias aos cantares tupinambás, por todas essas manifestações possuem como princípio o cantar alternado entre dois grupos. Ao apontar a influência da serranilha no desenvolvimento da modinha, Mello serve-se novamente de uma argumentação determinista:

De par com as modinhas e as modas portuguesas, a serranilha galleziana foi pouco a pouco se acomodando ao nosso clima e, recebendo a essência de nossos campos, o aroma de nossas relvas, o perfume de nossos jardins, o cheiro de nossas flores, eleva no coração da mulher brasileira um novo altar, cujo sacrário iluminado pelo fogo puro e santo das vestaes, encerra ainda hoje a ambula do pabulo comunal e a anphora dos santos oleos que sagrara Cupido e Venus deuses do amor (pp. 149-150).

A digressão realizada pelo autor nesse capítulo constitui mais uma tentativa de legitimação do caráter nacional da modinha – referência à música indígena – bem como de seu alicerce em uma “longa tradição musical”. Constata-se, na citação acima, além da presença do determinismo geográfico, o uso de uma linguagem rebuscada e referências à cultura e mitologia romanas. Ao se buscar contextualizar o estilo do autor, deve-se ter em mente que o Parnasianismo – movimento literário que apresentava, entre outros elementos, o preciosismo vocabular e a valorização da mitologia – influenciou a obra poética de muitos de seus contemporâneos, tais como Vicente de Carvalho (1866-1924), Olavo Bilac (1865-1918), autor da letra do *Hino à Bandeira Nacional* e Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), o qual escreveria, em 1907, o poema que em 1922 seria adotado como letra do *Hino Nacional Brasileiro*. Outras características do Parnasianismo, como o gosto por rimas, a metrificação rigorosa e a temática greco-romana também se faziam presentes no Neoclassicismo ou Arcadismo, estilo literário dominante no século XVIII. Tal paralelo pode nos ajudar a compreender a aparente predileção de Guilherme de Mello pela modinha “clássica”.

Mais adiante, Mello destaca, inclusive, a presença de modinhas nos acampamentos brasileiros durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), vendo nessas canções, mais que nos hinos, o sentimento nacional. Encerrando o último capítulo, o autor cita a composição de modinhas pelo então considerado herói nacional Carlos Gomes (1836 – 1896) como um grande mérito de um músico que, mesmo autor de grandiosas óperas, não desconsiderou as singelas canções.

Apesar da carência, em *A música no Brasil...*, de exemplos e análises musicais das modinhas, da muitas vezes paradoxal exaltação do popular e do erudito, do nacional e do europeu, da escassez de fontes e de certa aleatoriedade na organização dos capítulos, deve-se destacar o pioneirismo da pesquisa realizada para a escrita do livro em questão, verdadeiro ato de bravura de um professor baiano.

Bibliografia

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MARCONDES, Marcos (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira erudita*; seleção dos verbetes Régis Duprat. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typographia de S. Joaquim, 1908.

REILY, Suzel Ana. “Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities”. In: *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, pp. 1-10, 2000.

SOARES, Dalton Martins. *O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2007.

VOLPE, Maria Alice. “A Teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira”. In: *Música em Perspectiva*; vol. 1, n 1, 58-71, março 2008.

A Canção *Saudade* de José Penalva: um estudo crítico interpretativo

Grasieli Cristina dos Santos

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Alexandre Gonçalves

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil

Resumo:

Nesse trabalho buscou-se compreender as inter-relações entre texto e música na canção *Saudade* de José Penalva. Como suporte teórico para a análise musical, utilizamos algumas idéias propostas por Jan LaRue (1970). Para a análise dos poemas das canções, foi utilizada a proposta de Norma Goldstein (1999), que secciona o poema com finalidade didática e o estuda sob vários aspectos, sem deixar que a unidade do texto se perca. Pudemos traçar um paralelo entre música e poesia, observando o modo como se relacionam e interagem na composição. A poesia expressa dois afetos distintos que o compositor trabalhou musicalmente em forma A-A', utilizando o piano como ambientador e comentador da canção. Esse pianismo sustenta os afetos expressos pela poesia e ilustra as metáforas utilizadas no texto. A partir do estudo da letra e música, juntamente com as pesquisas de Mário de Andrade (1975) sobre os compositores e a língua nacional, foram observadas as dificuldades técnico-vocais encontradas em *Saudade*, apresentando sugestões interpretativas para essa canção.

Palavras chave:

José Penalva, Canção, Análise, Nacionalismo, Língua Portuguesa

Natural de Campinas – SP, o Padre José de Almeida Penalva (1924-2002) foi um dos compositores mais importantes a atuar no estado do Paraná e um dos compositores mais representativos do século XX a atuar no Brasil e no exterior. Em cerca de 500 composições catalogadas, há o predomínio da música vocal sobre a instrumental, e dentre suas composições vocais, encontram-se as canções seculares para voz e piano, em língua portuguesa, que representam a fase nacionalista do compositor.

A canção *Saudade* foi sua primeira canção secular (1953), escrita logo após seu retorno de Guarulhos (SP) à Curitiba (PR) para reassumir funções religiosas. Naquele ano, deparou-se com uma cidade diferente da que havia partido, repleta de mudanças idealizadas pelo Governador Bento Munhoz da Rocha em razão do Centenário de

Emancipação Política do Paraná (BOJANOSKI; PROSSER, 2006, p. 22). Essa canção foi adaptada, posteriormente, para coro *a cappella* (por duas vezes) em 1966 e 1980, prática comum de José Penalva, que adaptava suas obras para o uso, sempre que necessário.

Saudade está estruturada em Introdução-A-A'. Escrita em compasso binário simples tem sua parte A subdividida em dois temas: o primeiro – *a* – anacrústico, e o segundo – *b* – tético, introduzidos por uma melodia cromática executada somente pelo piano. Essa melodia introdutória, variada rítmica e melodicamente, torna-se a segunda metade do tema *b*, para a voz.



Figura 1: Tema *a* e tema *b* da sessão A na linha melódica do canto.

Embora a música tenha a forma A-A', a poesia tem forma estrófica binária (A-B), onde cada estrofe possui caráter distinto. O poema foi escrito por Menotti Del Picchia em 1925 e publicado na obra *Chuva de Pedra*. É estruturado em uma quintilha e um terceto e tem seus versos em redondilha maior que, segundo Goldstein (1999, p. 27), é a estrutura mais simples quanto ao sistema métrico em língua portuguesa; o preferido das quadrinhas e canções populares. Suas sílabas métricas não têm acento fixo. A acentuação variável pode ser notada no esquema rítmico¹⁰⁶ dos versos:

¹⁰⁶ Esquema Rítmico (E.R.) é o nome dado à fórmula que indica quantas sílabas poéticas tem o verso (indicado fora dos parênteses) e quais sílabas são acentuadas (dentro dos parênteses) (GOLDSTEIN, 1999, p. 77).

V ₀₁	Sau – da – de – chei – a – de – gra (ça),	E.R. 7(2-4-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₂	a – le – gri – a em – dor – di – fu (sa),	E.R. 7(3-5-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₃	do – en – ça – da – mi – nha – ra (ça),	E.R. 7(2-5-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₄	pran – to – que a – gui – tar – ra – lu (sa)	E.R. 7(1-5-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₅	em – seu – e – xi – lio – ver – teu...	E.R. 7(2-4-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₆	Ai – quem – sen – tir – te – não – há (-de)	E.R. 7(1-4-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₇	se – foi – den – tro – da – sau – da (de)	E.R. 7(3-7)
	1 2 3 4 5 6 7	
V ₀₈	que a – mi – nha – pá – tria – nas – ceu.	E.R. 7(4-7)
	1 2 3 4 5 6 7	

Tabela 1: Escansão Rítmica do poema *Saudade*.

As rimas¹⁰⁷ A (**graça, raça**) e B (**difusa, lusa**) são cruzadas e graves; a rima C (**verteu, nasceu**) é interpolada e aguda, e a rima D (**há-de, saudade**) é emparelhada e grave. Somente a rima D é rica, por ser composta por palavras de classe gramatical diferente e todas as rimas são externas. Quanto aos níveis lexicais, sintáticos e semânticos, nota-se que na primeira estrofe há o predomínio de substantivos e adjetivos, e um único verbo no último verso (*verteu*). Esse verbo é reforçado na música pela linha melódica ascendente em *crescendo*, e foram dedicados a ele dois compassos inteiros (cp. 16 e 17). Devido ao predomínio de adjetivos e, em nível sintático, de locuções adjetivas, o verbo de ligação “*é*” fica subentendido. Os três primeiros, no modo indicativo e no presente, acrescentam objetividade e arbitrariedade ao poema.

É como se o poeta estivesse descrevendo o que, para ele, é a saudade. Os dois últimos versos são ligados por *encadeamento* e o único verbo da estrofe, no passado, referencia a saudade dos portugueses desbravadores que tiveram de deixar sua pátria para se estabelecerem no Brasil. As palavras *lusa* e *exílio* reforçam essa ideia. Característica dessa estrofe também é o uso de metáforas, já que, para o poeta, a *saudade é alegria, doença e o pranto que a guitarra lusa verteu*. O sentimento de “saudade” é ambíguo e é isso que o poeta tenta expressar em seu poema, já que é ao

¹⁰⁷ Para maiores informações sobre os tipos de rimas existentes, consultar o livro “Versos, Sons e Ritmos” de Norma Goldstein (1999, p. 44-49).

mesmo tempo um estado de alegria por sentir falta de algo ou alguém que se gosta e de melancolia e pesar por não poder ter ou estar na presença de.

Esse caráter ambíguo do termo *saudade*, retratados com humor e ironia pelo poeta, deve permear a interpretação da obra; o cantor e pianista podem acentuar as diferenças entre a “alegria” e a “tristeza” (parte A e B do poema e respectivas referências musicais a esses afetos). Esse contraste pode ser feito através de expressão facial (corporal), mudança de timbre, inflexão vocal (ênfatizando o texto ou palavra a ser evidenciada) e, através das indicações musicais do compositor.

O piano acompanhador, com ritmos sincopados característicos da música afro-brasileira, reforça a ideia das metáforas, tornando a *saudade* menos dolorosa, mais alegre. Essa mesma ideia – da música oferecer suporte ao texto –, ocorre em mais dois momentos do tema a: 1) em um salto de oitava da melodia vocal, aliado ao aumento de intensidade (de *mf* para *f*, cp. 9-10), que enfatiza a metáfora da saudade ser “doença” da raça brasileira; 2) e o piano executa desenhos melódicos imitando os bordões dos violões, típicos do choro, enquanto o poema versa “*pranto que a guitarra lusa em seu exílio verteu*” (c. 11 ao 17).

A segunda estrofe traz frases mais completas, do ponto de vista sintático, com a presença de outras classes gramaticais. Inicia a estrofe, com uma interjeição, “*Ai*”, evocando a melancolia da saudade descrita na primeira estrofe. Musicalmente, trata-se do ponto culminante da canção, embora executada em intensidade fraca (*p*) e em andamento lento, é a nota mais aguda da peça. Nessa estrofe, o modo subjuntivo sugere o desejo de concretizar ou realizar o que se afirma (GOLDSTEIN, 1999, p. 60). O primeiro verso consiste em uma oração subordinada condicional incompleta: “*quem sentir-te não há-de*” (o que?). Esses versos iniciam com a conjunção condicional *se*, que indica uma hipótese para o que foi afirmado no primeiro verso. O poema é curto e possui caráter melancólico, acrescido, entretanto, de humor e ironia, em que o poeta (e o compositor) vê a saudade pelo seu aspecto positivo.

A ausência em alguns compassos de acompanhamento do piano auxilia no caráter contemplativo desse tema. A intensidade, que varia de *p* a *ppp*, e a redução do andamento, constituem elementos essenciais na construção do caráter evocativo da linha melódica do canto. A retomada do andamento rápido (semínima igual a 84) no

compasso 29 marca o início da sessão **A'**, na qual os temas **a** e **b** são sutilmente modificados rítmica e melodicamente, além de serem executados somente pelo piano, e transpostos. Por conta dessas variações, consideraremos como sendo o tema **a'** e **b'**. Em **b'** há a variação na direção da melodia da voz, se comparado a **b**, e idêntica aos compassos 3 a 5 da introdução, auxiliando o desfecho da canção.

Nesse aspecto comparativo, nota-se o entrosamento composicional entre a melodia do canto e o acompanhamento do piano. O piano inicia a canção, e a voz a termina.

Há ainda que se observar a função conectiva que assume uma cadência específica para o piano (cp. 5, 23, e 42), para o canto (cp. 16 a 18), e entre piano e voz (cp. 36 e 37). Esse elemento conectivo cadencial inicia, interliga os temas e/ou fragmentos deles, conferindo coerência entre a forma A-A' da música e a forma A-B da poesia.



Figura 2: Elemento conectivo cadencial. (cp. 5, 23, e 42; 16 a 18; 36 e 37).

Saudade explora o registro médio/agudo da voz aguda feminina (soprano) e trabalha as notas de passagem entre esses registros, podendo trazer algumas dificuldade ao intérprete. Há dois pontos de maior dificuldade técnica e que exige atenção do cantor para uma boa performance: os cp. 9-10 e cp. 18-20. No primeiro há um salto de oitava anacrústico do Fá#3 para o Fá#4 (esse último, passagem do registro médio para o agudo

nas sopranos). E nos cp. 18-20 é necessário atacar um Lá4 (nota aguda em *p*) após uma nota longa.



Figura 3: *Saudade* – Pontos de maior dificuldade técnica da canção.

No primeiro caso, a dificuldade consiste no salto para o agudo, em nota de passagem, que, quando feito sem preparação muscular anterior e sem prover espaço suficiente para que o agudo aconteça, “quebra”, falha ou temos a sensação de que o som ficou “espremido/apertado” na garganta. Fisiologicamente, isso ocorre porque a melodia ascendente ou o salto faz a laringe subir também, repentinamente, deixando menos espaço no trato vocal para ressonância, além de acúmulo de tensão.

Segundo Pinho & Pontes (2008, p. 51) a melhor forma de se “driblar” as quebras nas notas de passagem está em “elevar progressivamente o palato mole e, conseqüentemente, baixar a laringe” – ou “abrir a garganta” – sem comprimir a língua, produzindo um som mais coberto sempre que a direção melódica for ascendente; quando for descendente, realiza-se o contrário: uma “des”cobertura do som. Além da cobertura dos sons, é necessário o apoio¹⁰⁸ dos músculos pélvicos, abdominais e intercostais, compreendido por Miller (2000, p. 38) como uma “forma de coordenar o gerenciamento do ar que deve ser dominado por qualquer cantor para adquirir, ao mesmo tempo, energia e liberdade na fonação”.

No segundo caso, o ataque repentino do Lá4, também pode elevar a laringe, fazendo com que o som não saia, ou fique “apertado”. Nesse caso, o ataque é na vogal

¹⁰⁸ Não me estenderei aqui no conceito do *apoio* no canto, bastante complexo e divergente nas diversas escolas de canto existentes. Para maiores esclarecimentos, consultar a Monografia de Javier Venegas, disponível em: <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000C/00000C4E.pdf>>.

“a”, considerada a mais natural a ser emitida, sem oclusões, desde que seja pensada na “altura dos olhos” (OITICICA, 1992, p.19), dando projeção ao som e sem deixá-lo aberto ou espalhado demais. Pinho & Pontes (2008, p. 51) indicam para os sons agudos pensar na produção de um “â”, para que o som não soe apertado ou estridente.

Alguns estudiosos como Mário de Andrade (1975, p.51) acreditavam “haver dificuldade em se cantar sons nasais no registro agudo”, mantendo nas notas agudas o mesmo timbre das regiões médio-graves. Em função da maior abertura da boca e da alta frequência do som nessas regiões, é difícil articular quase todos os fonemas.

A implicância de Mário de Andrade com o som nasal no agudo, acreditamos, tem origem estética, pois o que ele não apreciava era ouvir uma música brasileira italianizada ou “belcantística”, uma música em que os sons nasais eram escritos em notas agudas forçando os cantores a emitirem sons muito “metálicos” ou “estridentes”, que não condiziam com o timbre nasal característico da língua “brasileira”.

Há ainda uma questão rítmica a ser discutida, que Mário de Andrade (1975, p.59) consideraria um erro de prosódia. No início da canção, o compositor faz o acento rítmico da paroxítona *cheia* – com sílaba tônica em *chei* – recair sobre a sílaba *a*, em melodia ascendente, ficando a impressão de uma “falsa oxítona”. Para resolver essa “falsa” acentuação é necessário pensar que, juntamente ao acento regular do compasso binário, no ritmo sincopado, existe um pulso ternário que ocorre, talvez, por assimilação de algumas características da música africana:

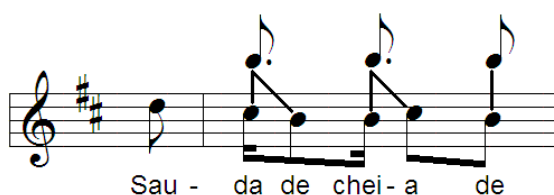


Figura 4: *Saudade* – Exemplo do pulso ternário implícito em compasso binário simples.

Rueda (2006, p. 132) explica que a hemíola e a síncope, característicos da música africana, não podem ser encaradas em um compasso binário igualmente como nas culturas europeias (em grupos de duas semínimas ou quatro colcheias, por exemplo), já que a música de origem africana, comumente obedece a proporções desiguais. Pensar nesse pulso ternário implícito auxilia o cantor a não acentuar

demasiadamente a segunda sílaba de *cheia*, tornando o texto mais inteligível sem soar incorreto.

Com o exposto, pôde-se traçar um paralelo entre música e poesia, observando o modo como se relacionam e interagem na composição: a poesia, de Menotti del Pichia, em redondilha maior, assegura que o sentimento saudade é a doença da nação brasileira, erguida sob o “pranto que a guitarra lusa verteu”. Expressa dois afetos distintos (A-B) que o compositor os trabalhou musicalmente em forma A-A’, utilizando o piano como ambientador e comentador da canção. Esse pianismo sustenta os afetos expressos pela poesia e ilustra as metáforas utilizadas no texto. A partir do estudo da letra e música, juntamente com as pesquisas de Mário de Andrade (1975) sobre os compositores e a língua nacional, foi possível observar as dificuldades técnico-vocais encontradas nessa canção, sugerindo ao longo do texto possibilidade técnicas e interpretativas sua execução. Demonstramos a importância da análise com base no texto e música, com vistas a construir uma interpretação consciente da canção em questão, servindo de diretriz para abordagem de outras canções.

Bibliografia

- ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*, 2ª ed. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1975.
- BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elisabeth. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas; Editora Unificado, 2006.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*, 11ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- MILLER, R. *Training soprano voices*. New York: Oxford University Press, 2000.
- MOISÉS, M. *História da literatura brasileira – Modernismo*, vol. 3, 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- OITICICA, V. *O bê-a-bá da técnica vocal*. Brasília: Musimed, 1992.
- PINHO, S. M. R; PONTES, P. *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal*. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

RUEDA, C. V. “Mídia: novo totem para um casamento dessacralizado”. In: *Revista Humanidades*, Fortaleza, v. 21, n. 2, p. 132-150, jul./dez. 2006. Disponível em: http://www.unifor.br/images/pdfs/pdfs_notitia/2585.pdf

Aplicação e benefícios da Fonética Articulatória e Alfabeto Fonético Internacional (AFI) no processo ensino-aprendizagem da pronúncia da língua cantada

Jeanne Rocha

jeannerocha@hotmail.com

Flávio Carvalho

Flavioc4000@gmail.com

José Magalhães

mgsjose@gmail.com

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Resumo

Este artigo consiste na comunicação de pesquisa em andamento abordando a temática dicção para cantores, realizada com alunos da graduação em Canto da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil. O objetivo é investigar os benefícios de uma proposta de ensino que tem a Fonética Articulatória e o Alfabeto Fonético Internacional (AFI) como conteúdos funcionais no ensino e aprendizagem da pronúncia no canto em língua estrangeira em geral e, Português Brasileiro, em particular, na intenção de contribuir com subsídios pedagógicos para esta área ainda carente de pesquisas.

Palavras-chave:

Fonética Articulatória; Alfabeto Fonético Internacional (AFI); Português Brasileiro Cantado; Dicção; Pedagogia Vocal

Introdução

A performance vocal, diferente dos demais instrumentos, pode ser vista como um conjunto de aspectos técnico-vocais, teórico-musicais, interpretativos e linguísticos, dentre outros. Em sua estrutura, o Canto é constituído de sons fonéticos do texto e de sons musicais da linha melódica, ambos carregados de significados intrínsecos. Desta forma, o estudo desse instrumento implica também o de idiomas, tanto do ponto de vista semântico – da compreensão do texto para a interpretação – quanto fonético, da pronúncia da língua a ser cantada, partindo do pressuposto que, o repertório vocal

abrange, em geral, sete línguas¹⁰⁹, cada uma com características próprias que devem ser preservadas de acordo com normas de pronúncia definidas no campo da Linguística.

Em relação ao ensino e aprendizagem do canto, a literatura, em geral, se refere mais a aspectos técnicos, com ênfase em anatomia (estrutura) e fisiologia (funções) da voz, como: mecanismos da respiração e da fonação, controle dos ressoadores, etc., ficando os aspectos linguísticos um pouco distantes destas discussões. Em função disso, observa-se a tendência de que a atenção dos cantores se volte mais para o virtuosismo vocal que para questões textuais como semântica, inteligibilidade e precisão fonética – fato comum em algumas audições de canto lírico não se compreender o texto ou identificar com facilidade a língua que está sendo cantada.

Grande parte dos cursos de canto no Brasil – ao nível do ensino médio ou superior – oferece em sua grade curricular a disciplina Dicção, cujo objeto de estudo é a pronúncia de línguas estrangeiras aplicadas ao canto. Para esta pesquisa, partimos da experiência docente com esta disciplina, no Curso Técnico em Canto do Conservatório de Música Cora Pavan Capparelli, em Uberlândia, Minas Gerais, onde desenvolvemos material didático e uma proposta de ensino, abordando estudos de Fonética Articulatória e do Alfabeto Fonético Internacional (AFI) como conteúdos funcionais para o ensino e a aprendizagem da pronúncia (ROCHA, 2008).

A Fonética Articulatória visa o estudo dos sons da fala do ponto de vista articulatório, verificando como são articulados ou produzidos pelo aparelho fonador, sendo significativa no processo ensino-aprendizagem de línguas: o código fonético-fonológico é o responsável pela produção da forma e substância de expressão, condição da comunicação linguística (PALOMO, 2003).

O AFI é um sistema de símbolos criado para representar sons de línguas naturais, reconhecido e usado na maior parte do mundo, e que vem sendo prático também para o ensino de pronúncia de línguas em geral. Com ele podemos representar, por meio de símbolos, todos os sons articulados no texto, em qualquer língua, também compreender pronúncias anotadas em dicionários com fonética ou orientadas em aulas de canto de um professor estrangeiro, ou ainda, ensinar a pronúncia do Português Brasileiro a professores e cantores estrangeiros. Sabe-se que tem sido crescente o

¹⁰⁹ No Brasil: Português Brasileiro, Latim, Italiano, Espanhol, Francês, Alemão e Inglês.

número de publicações americanas que utilizam o AFI para cantores, sendo considerada a sua eficiência na pedagogia vocal (MILLER, 2011).

De acordo com a relevância destes conteúdos e os resultados positivos que esta proposta de ensino tem trazido aos alunos de canto do Conservatório de Música onde atuo como professora da disciplina Dicção, interessou-me implementar uma pesquisa acadêmica sobre a aplicação desta proposta e documentar seus benefícios, dentro do Mestrado em Artes da UFU e, assim, contribuir com material didático e propostas metodológicas para o ensino de Dicção.

Referencial Teórico

Pesquisas sobre Dicção abrangem literaturas de diversas abordagens do canto: Em geral, a literatura sobre fonética trata do mecanismo de produção da voz falada, sendo assim, ainda não foi encontrada literatura específica que argumente a fonética na produção da voz cantada. Nesta pesquisa, espera-se localizar e/ou contribuir com este referencial teórico. Quanto às normas de pronúncia do Português Brasileiro no canto lírico, tomamos por referência Kayama et. al. (2007); Para aspectos fonéticos do Português Brasileiro, Bisol (1989, 2001), Bisol & Brescancini (2002). Quanto a aspectos linguísticos do canto, esta pesquisa interage com a Fonologia e a Fonética. A primeira dedica-se ao estudo dos sistemas de sons, estrutura e funcionamento, a segunda visa ao estudo dos sons da fala do ponto de vista articulatorio. Tais conteúdos se fundamentam nos pressupostos teóricos da Associação Fonética Internacional, e em Ladefoged (1975); da literatura nacional os autores Câmara Jr. (1972), Bisol (2001) e Massini-Cagliari & Cagliari (2007) e, por fim, para o processo ensino-aprendizagem da pronúncia de línguas por meio da fonética, os estudos de Hirakawa (2007).

Metodologia

As etapas desta pesquisa-ação¹¹⁰ constam de: a) revisão de literatura; b) procedimentos básicos; c) coleta de dados e registros; d) organização, análise dos dados

¹¹⁰ A pesquisa-ação segundo Moreira & Caleffe (2006), é apropriada sempre que um conhecimento específico seja necessário para um problema específico em uma situação específica, podendo contribuir

e apresentação dos resultados. Esta pesquisa pretende responder a pergunta: *Que mudanças ocorrem no aluno de canto que passa por uma proposta de ensino de dicção abordando os conteúdos Fonética Articulatória e Alfabeto Fonético Internacional?*

A coleta de dados e registros foi realizada de agosto a dezembro de 2011, em estágio de docência onde aplicamos nossa proposta de ensino aos alunos da graduação em Canto da UFU em 16 horas/aula na disciplina Dicção 4. Escolhemos estes participantes por serem alunos de canto lírico, que executam repertório em diversas línguas com maior rigor das normas de pronúncia, também pela iminente atuação profissional desses alunos como cantores e, principalmente, futuros docentes no ensino da dicção, e por fim, pela carência de metodologias e recursos didáticos para a disciplina Dicção nesta instituição.

Coleta de Dados e Registros

Os instrumentos¹¹¹ desta coleta foram: questionários, gravações em áudio e anotações de campo.

O primeiro questionário, preenchido pelos participantes ao início do curso, estruturado em questões fechadas e questões abertas, coletou o perfil dos participantes quanto a: idade, conhecimento de língua estrangeira, formação básica e superior em canto, pontos de maior carência sobre pronúncia em repertório nacional e estrangeiro; sondar os métodos de ensino de pronúncia recebidos em sua formação como cantor dentro e fora da universidade, ou seus métodos próprios de estudos da pronúncia ou seus métodos próprios de estudos da pronúncia; sua possível atuação docente na área do canto; sua expectativa inicial quanto ao curso proposto. O segundo questionário, preenchido pelos participantes ao final do curso, estruturado em questões fechadas e questões abertas, coletou o retorno dos participantes em relação ao curso como: tempo

nas áreas de: a) *métodos de ensino*: substituir um método tradicional por um método progressista; b) *estratégias de aprendizagem*: adotar uma abordagem integrada de aprendizagem em preferência a outro estilo de ensino; c) *desenvolvimento pessoal dos professores*: melhorar as habilidades de ensino, desenvolver novos métodos de aprendizagem, aumentar sua capacidade de análise.

¹¹¹ Questionários são práticos quanto ao uso eficiente do tempo, a padronização dos itens e altas taxas de retorno (MOREIRA & CALEFFE, 2006). Gravações em áudio “são eficientes e permitem que as informações coletadas sejam transcritas na íntegra e os detalhes e nuances da realidade tornem-se perceptíveis e transpareçam no processo de análise” (PASSOS et. al., 2008).

de duração, pontos de maior dificuldade e de facilidade em relação aos conteúdos; o processo de ensino – metodologia, material didático; o processo de aprendizagem – o entendimento dos conteúdos propostos; além de sondar o nível de satisfação dos participantes em relação ao aprendizado, o cumprimento ou não de sua expectativa apresentada no questionário inicial.

As gravações em áudio foram coletadas pelo próprio participante em formato digital (*mp3*, *mp4*, *WAVE*), à capela (sem acompanhamento instrumental), tendo gravada sua voz numa canção de livre escolha do repertório erudito brasileiro. A primeira, feita ao início do curso, coletou a pronúncia do participante em canção erudita brasileira antes da aplicação dos conteúdos desta proposta de ensino. A segunda gravação, feita ao final do curso, coletou a pronúncia do participante na mesma canção, após a aplicação dos conteúdos desta proposta de ensino.

As aulas foram registradas em diário de anotações de campo a partir da observação direta desta pesquisadora em sala de aula, tendo como foco o comportamento dos participantes frente à exposição e entendimento dos conteúdos, suas principais dúvidas ou dificuldades, bem como comentários e depoimentos sobre os conteúdos e/ou a metodologia de ensino, e/ou o material didático.

Organização, Análise dos Dados e Apresentação dos Resultados

A etapa de organização, análise dos dados e apresentação dos resultados será realizada durante o ano de 2012. Os dados do primeiro questionário serão contabilizados de forma quantitativa, quanto ao perfil dos alunos e suas expectativas sobre os conteúdos desta proposta de ensino. Os dados do segundo questionário serão contabilizados de forma quantitativa e qualitativa, podendo direcionar pontos positivos e negativos desta proposta de ensino quanto a aspectos didático-pedagógicos.

Será feita a transcrição fonética de cada participante concernente às duas gravações em áudio, de oitiva, ou seja, ouvindo cuidadosamente as gravações e transcrevendo os sons de acordo com o AFI e as Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito (2007); em seguida, as pronúncias iniciais e finais serão comparadas, identificando as mudanças em função dos conteúdos. Por fim, as gravações

originais passarão por uma análise digital através do *software* Praat¹¹², uma ferramenta laboratorial específica para análise e síntese da fala, que atuará no sentido de conferir os sons produzidos nestas gravações, em relação a pitch, intensidade e formantes da voz. Os dados gerados nessas duas análises serão avaliados de acordo com o referencial teórico, observando mudanças, benefícios e/ou déficits da aprendizagem em relação aos conteúdos propostos, servindo no entendimento do processo ensino-aprendizagem e em melhorias para esta proposta de ensino.

Os dados provenientes das anotações de campo serão selecionados e analisados de acordo com a relevância, servindo na compreensão e documentação do processo ensino-aprendizagem dos conteúdos, bem como direcionamentos didático-pedagógicos a esta proposta de ensino.

Considerações Finais

Em geral, foi satisfatório o processo de aplicação dos conteúdos propostos aos participantes desta pesquisa. Acreditamos que, a prática constante destes conteúdos é que poderá concretizar o refinamento auditivo esperado para a identificação, representação e realização de sons fonéticos do texto cantado, em qualquer língua.

De antemão, foi possível vislumbrar mudanças de comportamento nos participantes em relação à disciplina, tais como: a conscientização quanto à importância da disciplina Dicção para o canto e as reais necessidades desta área, como material didático e metodologias de ensino. Todavia, a resposta pretendida por esta pesquisa, integral ou em partes, somente será possível mediante a análise dos dados já coletados e a execução das etapas finais da pesquisa.

Bibliográficas

BISOL, Leda. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPURCS, 2001.

¹¹² Tutorial disponível em: <http://www.usp.br/gmhp/soft/praat.pdf>. Acesso em 31/01/2012.

BISOL, Leda. BRESCANCINI, Cláudia (Orgs). *Fonologia e variação recortes do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPURCS, 2002.

CÂMARA Jr., Mattoso. *Princípios de lingüística geral*, 4. ed., RJ: Acadêmica, 1972.

CRISTOFARO-SILVA, T. *Dicionário de Fonética e Fonologia*. SP: Contexto, 2011.

HIRAKAWA, Daniela Akie. *A fonética e o ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras: teorias e práticas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2007.

International Phonetic Alphabet (IPA, 2005). Disponível em: <http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa>. Acesso em: 31/01/2012.

KAYAMA, A. et. al. “Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”; In: *OPUS*; V. 13, n.2, dezembro, 2007; p. 16-38.

LADEFOGED, Peter. *A Course in Phonetics*. New York: University of Chicago Press, 1991.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis & CAGLIARI, Luiz. “Fonética”. In Mussalim, F. & Bentes, A. C. (orgs.) *Introdução à Lingüística 1*. São Paulo: Cortez, 2007. (capítulo 3) pp. 105-146.

MILLER, R. *On the art of singing*. NY: The Oxford University Press, Inc., 2011.

MOREIRA, H. & CALEFFE, L. G. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. Rio de Janeiro: D`&A , 2006.

PALOMO, S. M. S. “Ensino/aprendizagem de língua estrangeira: as estruturas fonético-fonológicas”. In: Guilherme Fromm; Maria Célia Lima-Hernandes. (Org). *Domínios de Linguagem III: Práticas Pedagógicas 2*. São Paulo: Yangraf Gráfica e Editora, 2003, v.1, p. 133-146.

PASSOS, M. M.; ARRUDA, S. de M.; PRINS, S. A.; CARVALHO, M. A. de. “Memórias: uma metodologia de coleta de dados – dois exemplos de aplicação”. *Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências Vol. 8 No 1*, 2008.

PRAAT. Tutorial disponível em: <http://www.usp.br/gmhp/soft/praat.pdf>. Acesso em: 31/01/2012.

ROCHA, Jeanne. *Fonética para Cantores: Os Sons do Português Brasileiro na Canção de Arte*. Uberlândia: não publicado, 2008.

Como pronunciar o português cantado – o caso dos vilancicos negros

Jorge Matta

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, CESEM /Gulbenkian, Portugal

Resumo:

Por vezes há diferentes tendências, ou opiniões, na pronúncia de uma língua, e nem sempre encontramos uma regra ou uma justificação para fazer desta ou daquela maneira.

Em português um caso muito interessante é o dos vilancicos negros do século XVII, um repertório em que é muito nítida a absorção (ou pelo menos a utilização) de elementos africanos – língua, texto, personagens e estrutura rítmica.

As línguas utilizadas são o castelhano, o português, o crioulo, o italiano ou outras, que aparecem em diálogo ou misturadas. As línguas base são o castelhano ou o português, mas manipuladas, com uma construção frásica e uma fonética típica de línguas africanas - trata-se muito provavelmente da imitação dos negros de Angola, Guiné e São Tomé quando tentavam falar português ou castelhano. As consoantes são trocadas, não correspondem os artigos, os pronomes e os substantivos, as palavras são modificadas, os verbos são mal conjugados, os nomes próprios são adaptados.

Como pronunciar? Como um português ou um castelhano faria, imitando os africanos, ou diferenciando as várias personagens (portuguesas, castelhanas, italianas ou negras), fazendo cada uma assumir claramente a sua pronúncia?

Nestes vilancicos podem também ser procuradas sonoridades específicas, para reforçar momentos ou ambientes, ou mesmo para imitar instrumentos ou outros sons. Não se trata, neste caso, de uma pronúncia, mas de um modo de articular e de colorir para obter determinados efeitos. No limite, é quase como se cada palavra ou cada sílaba extravasasse o seu significado e se transformasse num objecto sonoro, pronto para ser sonoramente recriado.

Palavras-chave:

Vilancicos negros, Pronúncia

O Português Brasileiro Cantado: Normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro.

Juliana Starling Stolagli

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Resumo:

Buscou-se neste trabalho a recuperação histórica da pronúncia do português brasileiro cantado, tal como proposta nas normas expostas nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, de 1938, bem como a realização de uma análise prático-comparativa destas com as normas atuais, publicadas em 2007, destacando os principais pontos que as distinguem e elementos que proporcionam modificações na interpretação de canções em idioma brasileiro.

O estudo procurou interligar fatos com documentos históricos, associando a teoria e a prática. A metodologia envolveu a análise de gravações do período – cantores referenciados nos *Anais*, de 1938; gravações da Rádio MEC e registros de cantores líricos da época – e também a bibliografia citada nos *Anais* como base para as definições das normas adotadas. Envolveu, ainda, a escolha de três peças do repertório vocal erudito, em PB, que expusessem ocorrências das diferenças entre as normas de 1938 e de 2007.

A parte central do trabalho ocupou-se da descrição das circunstâncias históricas e das características das normas de 1938; da transcrição destas normas para uma tabela baseada na notação do IPA, de 2005; da descrição das normas de 2007 e uma análise comparativa das normas de 1938 e 2007. Foram tratados os aspectos teórico-práticos a partir da leitura, da análise e das conclusões a respeito das normas de 1938 e 2007, tais como a definição da dicção e da execução rítmica, propostas pelas Normas de 1938, em comparação com a execução proposta pelas Normas de 2007. Com base nestas práticas, foram obtidos os resultados para a interpretação das peças eruditas em PB.

O estudo apresentou, em sua fase prática, a realização de dois recitais e a gravação de um CD demonstrativo, com a execução de peças cujas pronúncias estão fundamentadas nas normas de 1938 e 2007, buscando evidenciar os elementos de divergência entre elas.

Palavras chave:

PB Cantado; Normas de 1938 e 2007

A Intercomunicação entre a análise linguística e musical na tradução de obras vocais: um estudo de caso a partir da ótica melopoética.

Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos

Adriana Giarola Kayama

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Resumo:

O presente trabalho tem por principal objetivo reunir algumas ferramentas úteis ao trabalho tradutório de obras vocais. A obra escolhida para análise é o *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg e Otto Hartleben, traduzida para o português por Augusto de Campos, poeta concretista e um dos maiores expoentes na área de tradução poética no Brasil.

Palavras chave:

Tradução, Obra Vocal, Melopoética, Análise Intersemiótica.

Introdução

Etimologicamente, traduzir (do latim, *trans* + *ducere*) significa levar através de. O que se leva? De onde? Para onde? Mediante o que? Diz Mário Laranjeira (2003) serem as respostas a essas perguntas o que expande o lugar da tradução, levando-a para além do linguístico, situando-a em qualquer área da comunicação cultural em geral, e das artes em particular.

A *melopoética*, linha de estudo da nossa análise é um ramo dos estudos comparados que, numa abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música, as chamadas homologias.

Segundo Oliveira (2003), o criador da designação foi o professor e crítico húngaro, Steven Paul Scher, cujo termo é formado a partir das palavras melos (= canto) + poética. Trata da influencia da música sobre a literatura, discute-se o efeito encantatório e a atração exercida por certas palavras, cuja função no texto e, não raro, puramente musical.

A escolha da corrente melopoética enquanto fio condutor dessa pesquisa fornece ao tradutor e intérprete uma percepção musical do texto, contribuindo para uma visão mais ampla da obra de arte.

A análise envolve a comparação entre os textos e a sua relação com a música, através de algumas ferramentas como o ritmo, métrica, prosódia, prosódia musical, rimas, assonâncias e aliterações.

Tratando-se de uma obra musical, a pesquisa defende a inter-relação entre a música e o texto como um aspecto que precisa ser compreendido tanto pelo tradutor, quanto pelo intérprete. A proposta do estudo é defender a intercomunicação entre a análise linguística e musical na tradução de obras vocais, delimitando algumas ferramentas que auxiliem o trabalho, particularmente com textos poéticos.

Algumas obras oferecem mais liberdade, outras, como as canções, são dotadas de uma forma muito particular. Entretanto, sempre será uma tarefa desafiadora ao tradutor que além de atender aos pré-requisitos linguísticos, precisa se debruçar sobre a estrutura musical preexistente e aspectos de fisiologia e acústica da voz.

Pierrot Lunaire foi traduzido por Augusto de Campos em meados de 1950. Diz que foi um permanente desafio em sua “recriação livre”:

[...] sem perder de vista os valores, encontrar soluções que criassem uma tensão vocabular capaz de manter vivo o interesse do próprio texto, e que, ao mesmo tempo, permitissem a sua articulação à música, reduzindo a um mínimo as adaptações morfológicas exigidas pelas diferenças léxicas, sintáticas e prosódicas com o português (CAMPOS, 1998: p.43).

Sua tradução partiu do texto em alemão, mas segundo o próprio autor, utilizou eventualmente o francês como referência ou sugestão, mantendo-se mais fiel à ideia que à letra dos poemas. Outra referência é a própria partitura, que em suas palavras “buscou referenciais como o desenho do ritmo, das durações, das acentuações e das pausas. Buscou, acima de tudo, o texto vocal, ou ‘cantofalável’, tirando partido, sempre que possível, das virtualidades fônicas do português” (CAMPOS, 1998: p.43).

O que se percebe enquanto caminho para aqueles que eventualmente se proponham a traduzir um texto que tenha uma relação direta e íntima com a música é

que, o conhecimento da partitura, e o entendimento desta enquanto delimitadora do tempo e das diferentes qualidades do som, assim como, o das possibilidades vocais, fornecerá ao tradutor a possibilidade de um mergulho mais profundo na obra trabalhada.

Ferramentas para a tradução de uma obra musical

A partir da orientação do tradutor Augusto de Campos e com base em pesquisa bibliográfica, a pesquisa sistematiza algumas ferramentas que visam facilitar o trabalho de quem se propõe a traduzir um texto seguindo a linha de pensamento da melopoética.

A origem da relação música x texto na natureza da composição musical

Tratando-se de uma tradução de uma obra musical, a relação fundamental da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho. Cada compositor possui características próprias, que mudam inclusive durante a sua vida, de acordo com seus estudos e experiências.

Schoenberg (2010), explica que em seu processo composicional, o som das primeiras palavras do texto poético lhe serve de inspiração, assim como a verdadeira essência do poema; entretanto, a sua música é algo que compõe independentemente, e que apenas dias depois vai verificar o resultado final da composição.

Ritmo e Métrica

No processo de escrita poética, Goldstein (2005) explica:

A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao compor, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso. Graças à criatividade do artista, depois de pronto, o poema tem um ritmo que lhe é próprio.

A autora descreve que o ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo e verso escolhido pelo poeta.

Stein e Spilman (1996) acrescentam que “a escolha do ritmo e da métrica influencia a velocidade pela qual o texto pode ser falado e consequentemente, como o texto pode compor-se à música”.

Ao tradutor, um trabalho de entendimento desse esquema rítmico da obra original de acordo com sua época é fundamental, assim como sua relação com a música. Embora a música tenda a fixar alguns parâmetros, esta não deve limitar as possibilidades criativas de quem se propõe a traduzir a obra.

Segundo Bryn-Julson e Mathews, “*Pierrot Lunaire* foi publicado em 1884, por Albert Giraud e foi concebido mantendo-se a escrita sob a forma de rondós, enriquecidos por detalhes de uma narrativa”. O rondó, como foi estabelecido no século XIX, era escrito em uma métrica octossilábica. Otto Hartleben, poeta que traduziu esses poemas para a língua alemã, texto esse que fora utilizado para a composição de Schoenberg, utilizou-se de uma paleta métrica predominante de um verso de quatro sílabas fortes, com um ritmo troqueu.

Gouvard (2004) descreve a tradução de Hartleben como “sendo dotada de uma paleta métrica mais rica que o texto de Giraud.” Essa riqueza vai além da adaptação da sensação do verso octossilábico à língua alemã ou pela escansão da métrica em troqueu; mas pela ousadia em escrever em diversas métricas diferentes.

Musicalmente, Schoenberg tinha em mãos um material poético mais rico em possibilidades rítmicas. Augusto de Campos, em sua tradução para o português, muda radicalmente a métrica de alguns poemas. Altera o número de sílabas e acentuação.

Prosódia:

No *Dicionário de Termos Linguísticos* a prosódia é definida como o “estudo da natureza e funcionamento das variações de tom, intensidade e duração na cadeia falada” (XAVIER:1992, p.121). Estas propriedades são inerentes ao som e estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras.

Segundo Ezra Pound (1991), ao se escrever um verso, temos certos elementos primários a saber: os vários “sons articulados” da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de sílabas. Essas sílabas têm diferentes pesos e durações, seus pesos e durações originais e aqueles que parecem naturalmente impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor. Este é o material com o qual o poeta recorta seu desenho no tempo.

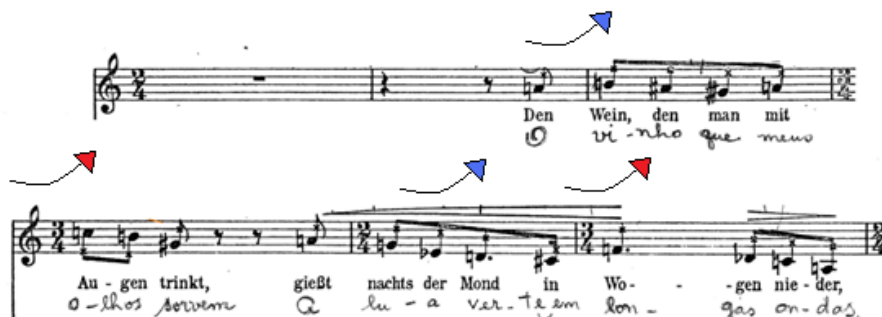
O poeta deve ser capaz de perceber o tempo e as relações temporais para poder delimitá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras de sua língua. A avaliação da prosódia envolve a combinação da respiração, voz e articulação.

Tomemos por exemplo as duas seguintes sentenças retiradas do primeiro melodrama do Pierrot Lunaire Mondestrunken, e sua respectiva tradução por Augusto de Campos:

Den Wein, den man mit *Augen* trinkt
Gisst nachts der Mond in *Wogen* nieder
O vinho que meus *olhos* sorvem
A lua verte em *longas* ondas.

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés.

1. Mondestrunken



Exemplo 02: Mondestrunken

No exemplo acima os acentos primários são marcados em vermelho e os secundários em azul. Percebe-se que em cada frase em alemão, a estrutura gramatical gera um perfil prosódico específico – entonação e estresse padrão – e um significado específico. Isto implica que o tradutor normalmente selecione uma entonação e um padrão de acentuação que dão à sentença traduzida a mesma finalidade comunicativa quanto a original.

O benefício de transcrever a informação prosódica não se limita a encontrar os padrões prosódicos da língua e refinar o modelo. Também ajuda pesquisadores a descobrir a relação entre prosódia e as subáreas da gramática de uma língua, por exemplo, ou realizar uma análise comparativa entre línguas e entre a prosódia e a fraseologia musical.

Rimas

“Nunca será demais o tempo consagrado a esses assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração]”, afirma Pound (1991), para quem o poeta, como o músico, tem de saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas. No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre uma simples reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

Stein e Spilmann (1996) defendem que a rima é um recurso que ajuda a organizar o significado e proporcionam uma melhor conexão com as próximas linhas do poema, influenciando na sua fluência e no seu ritmo.

Outro aspecto fundamental, na perspectiva melopoética, é o papel da rima enquanto elemento estrutural do verso. “A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada” (CUNHA et al, in LIRA: 2002, p.78).

A natureza de acentuação das palavras do idioma da obra original também afetará diretamente a fraseologia musical. Consequentemente, línguas com terminações parecidas, como no caso da obra estudada, alemão/português, na qual as sílabas são em sua grande maioria paroxítonas, facilita encaixar a tradução ao desenho melódico das terminações.

Assonâncias e Aliterações

Embora as rimas de final de verso sejam as mais utilizadas e consideradas por estudiosos, como Stein e Spilmann (1996) como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, outras formas de rima criam conexões adicionais que enriquecem o texto. São as chamadas rimas internas. Essas rimas criam uma atmosfera que envolve sons e significados que se entrelaçam.

Stein e Spillmann (1996) examinam como as palavras são escolhidas pelo poeta para dar um sentido musical ao verso através do som e da cor. Defendem que certas palavras, por causa dos seus sons mais claros ou escuros, transmitem sensações ou emoções. Sendo assim, um dos recursos poéticos mais dramáticos é reconhecer essas sensações sonoras e policromáticas das palavras.

Tomemos como exemplo a canção Eine blasse Wäscherin/Lavadeira Lívida:

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweisse Arme
Streckt sie nieder in die Flut.
Lavadeira lívida
Lava a noite em alyos lenços;
Braços brancos, sonolentos,
Pele níyea pelo rio.

Exemplo 4: Eine blasse Wäscherin

Para Goldstein (2005), aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema. O leitor, portanto, deve buscar seu efeito, em função da significação do texto.

No exemplo acima, a consoante ‘v’, transmite a sonoridade da palavra-chave ‘lava’ para as outras, produzindo um tipo de aliteração. Além disso, Augusto de Campos se preocupa em manter a aliteração existente no poema em alemão de Otto Hartleben, que se utiliza da consoante ‘w’ produzindo aliteração com o verbo ‘*waschen*’ (lavar).

Conclusão:

Sob a ótica melopoética, a pesquisa se debruça acerca das inter-relações entre a música e o texto enquanto aspecto que precisa ser compreendido pelo tradutor de obras vocais. Defendemos que para tal, a compreensão da partitura, e o entendimento desta enquanto delimitadora do tempo e das diferentes qualidades do som, assim como o das possibilidades vocais são fatores essenciais ao processo tradutório. A proposta é sistematizar algumas ferramentas que irão determinar uma metodologia de trabalho.

Bibliografia:

BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. *Inside Pierrot Lunaire. Performing the Sprechtimme in Schoenberg's Masterpiece*. Plymoth: Scarecrow, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

COOPER, G.; MEYER, L. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

GOUVARD, Jean-Michel. “Metrique comparee de l'octosyllabe francais et allemand. du Pierrot lunaire d'Albert Giraud a sa traduction par Otto Erich Hartleben”. In: DELAERE, Mark; HERMAN, Jan. *Pierrot Lunaire: Une Collection d'études musico-littéraires*. Paris: Edição Peeters, 2004.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LIRA, José. “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”. In: *Cadernos de Tradução*, n. VI, 2000/2, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

POUND, Ezra. *ABC da poesia*. São Paulo: Moderna, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings, 60th Anniversary Edition*. Berkeley: University of California, 2010.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Nova York: Oxford University, 1996.

STEIN, Erwin. *Arnold Schoenberg Letters*. Berkeley: University of California Press, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. João Alexandre Barbosa (Org). Maíza Martins de Siqueira (Trad). São Paulo: Iluminuras, 1991.

XAVIER, Maria Francisca; MATEUS, Maria Helena (Orgs.). *Dicionário de Termos Linguísticos*, vol. I - II. Lisboa: Edições Cosmos, 1990-92.

Blocos, camadas e fragmentos de sentido: as letras das canções de “Música Doméstica”

Luciano de Souza Zanatta

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Resumo:

O trabalho aqui apresentado é um recorte da tese de Doutorado em Composição de Luciano Zanatta, defendida em 2007 na UFRGS. O trabalho, um conjunto de canções intitulado “Música Doméstica” foi apresentado na forma de um disco gravado com onze canções e um memorial escrito do processo composicional. Entre os diferentes aspectos da composição abordados está o modo como a escrita das letras se dividiu em dois elementos de importância equivalente: sonoridade (entendida aqui como o conjunto formado por ritmos, acentos, timbres, e sons vogais e consoantes desprovidos dos seus significados) e sentido (entendido como sentido semântico, o “querer dizer” das letras). Por terem importância equivalente no âmbito geral do trabalho, estes dois elementos foram sempre ponderados na elaboração das letras e na sua relação com os outros componentes musicais. Nesta ponderação, por vezes um era posto em primeiro plano em relação ao outro, dominando o processo de tomada de decisões. Nesta comunicação é enfocada especificamente a elaboração da narrativa das letras, definições como organização de cenas, voz do eu-lírico e estruturas discursivas na sua relação com os elementos de sonoridade e as escolhas daí resultantes. Foram identificadas estruturas denominadas, no alcance deste trabalho, de blocos, camadas e fragmentos de sentido, as quais atuam em conjunto e contraponto, entre si e com os outros elementos musicais, para formar o conteúdo poético-expressivo das canções.

Palavras chaves:

Composição, Canção, Letra

Escondo alguém para não mostrar: a presença das cantigas de amigo nas canções de Deolinda

Luísa de Aguiar Destri

Universidade de Coimbra / Universidade de São Paulo, Portugal / Brasil

Resumo:

Tendo iniciado carreira em 2006, a banda portuguesa Deolinda goza, hoje, de prestígio junto à crítica e ao público. Embora o aspecto mais comumente ressaltado na produção do grupo diga respeito ao retrato da realidade sociopolítica portuguesa – uma petição chegou a circular pela internet com a proposta de transformar a canção “Movimento perpétuo associativo” em hino nacional –, é patente nas canções de Deolinda também a visita realizada à tradição musical e poética portuguesa. Este trabalho propõe o estudo dessa leitura do passado, a partir, entretanto, não dos modelos musicais em questão, e sim da matriz literária cuja presença é notável nas canções: as cantigas de amigo galego-portuguesas. A letra de “Eu tenho um melro” (do álbum *Canção ao lado*, 2008) será analisada com o objetivo de discutir a forma particular como se retomam as cantigas, levando em consideração aspectos como (1) a simulação da inocência no discurso do eu lírico feminino, que diz viver em companhia não de um homem, mas de um pássaro – quando, nas cantigas de amigo, a figura masculina é frequentemente substituída por um cervo; (2) o resultado malicioso, promovido pelo jogo de analogias e também pela disputa instalada entre aquela que canta e outras mulheres; (3) o retrato da alegria diante da presença do amado e do sofrimento causado pela sua partida (neste caso, a ausência é apenas projeção), aspectos centrais aos poemas medievais desse gênero. A leitura estilística do texto da canção será feita, assim, em comparação com cantigas de amigo.

Palavras chave:

Música Popular Portuguesa; Literatura Medieval; Cantigas de Amigo Galego-Portuguesas

Sobretudo após haver lançado, em janeiro de 2011, a canção “Parva que sou”, a banda portuguesa Deolinda vem sendo reconhecida como porta-voz da chamada “geração à rasca”. Suas composições imediatamente ligadas à realidade sociopolítica do país ibérico retratam não apenas os problemas vivenciados pela “geração ‘casinha dos pais’”, como também um frágil movimento de protesto que se dissolve diante de um jogo do Benfica, opções existenciais geradoras de um “estado invisível”, marujos da banheira que enfrentam seus patinhos de borracha.

A visão essencialmente crítica expressa nas composições do grupo tampouco se furta a questionar a cultura lusitana. Assim ocorre em “A problemática colocação de mastro”, que tematiza a ancestral rivalidade entre portugueses e espanhóis. O orgulho dos primeiros, que com um enfeite colocado na avenida lograram ter o “maior mastro

do mundo”, logo se transforma em meio de acusar os últimos: diante de um descontentamento das entidades divinas, que consideram o mastro excessivamente alto, o orgulho nacional transforma-se em consciência da culpa, e os portugueses não hesitam em transferir a responsabilidade para os vizinhos, passando então a bradar que “o maior mastro do mundo é espanhol”.

Já em “Garçõnete da casa de fado”, uma atendente brasileira, trabalhando em Portugal, coloca-se da seguinte maneira diante da tradição do fado castiço: “e quando eu escutei cantar/ Aquele chorinho delicado/ Deu uma vontade de pegar/ Alguém com quem dançar o fado/ Moça, mas ninguém dança o fado?”. Ela então conclui: “no Brasil, casa de fado/ Não seria mole assim”.

É sobretudo pelo retrato das questões portuguesas, um dos centros de atenção de Deolinda, que o trabalho do grupo vem sendo valorizado – chegou até mesmo a circular pela internet uma petição com a proposta de transformar a canção “Movimento perpétuo associativo” em hino nacional. A esse relevante aspecto subjaz, contudo, ainda um outro de estrutural importância: a cuidadosa visita realizada à tradição ibérica – que tem como uma das matrizes privilegiadas, no caso das letras das canções, as cantigas de amigo galego-portuguesas.

“Eu tenho um melro”, do álbum de estreia *Canção ao lado* (2008), é um dos exemplos de texto construído à moda das composições medievais. Há, em primeiro lugar, a simulação da inocência no discurso do eu lírico feminino, que diz viver em companhia não de um homem, mas de um pássaro – quando, nas cantigas de amigo, a figura masculina é frequentemente substituída por um cervo. Trata-se, ademais, de versos que avançam a partir do movimento não linear imposto por repetições, num andamento que supõe, ainda, o abandono da aparente ingenuidade inicial para a revelação da malícia da amiga. Por fim, o retrato da alegria diante da presença do amado e do sofrimento causado por sua partida (embora neste caso se trate apenas de projeção) repõe a situação nuclear dos poemas medievais desse gênero.

Eu tenho um melro
que é um achado.
De dia dorme,

à noite come
e canta o fado.

E, lá no prédio,
ouvem cantar...
E já desconfiam
que escondo alguém
para não mostrar.

Eu tenho um melro,
lá no meu quarto.
Não anda à solta,
porque, se ele voa,
cai sobre os gatos.

Cortei-lhe as asas
para não voar.
E ele faz das penas
lindos poemas
para me embalar.

Melro, melrinho,
e se acaso alguém te agarrar,
diz que não andas sozinho
que és esperado no teu lar.

Melro, melrinho
e se, por acaso, alguém te prender,
não cantes mais o fadinho,
não me queiras ver sofrer.

E não voltes mais,
que estas janelas não as abro nunca mais.

Eu tenho um melro
que é um prodígio.
Não faz a barba,
não faz a cama,

descuida o ninho...

Mas canta o fado
como ninguém.
Até me gabo
que tenho um melro
que ninguém tem.

Eu tenho um melro...
(-Que é um homem!)
Não é um homem...
(-E quem há-de ser?!)
É das canoras aves
aquela que mais me quer.

(-Deve ser homem!)
Ah, pois que não!
(Então mulher?)
Há de lá ser!?
É só um melro
com quem dá gosto adormecer.

e se acaso alguém te agarrar,
diz que não andas sozinho
que és esperado no teu lar.

Melro, melrinho
e se, por acaso, alguém te prender,
não cantes mais o fadinho,
não me queiras ver sofrer.

E não voltes mais,
que estas janelas não as abro nunca mais.

E não voltes mais,
que a tua gaiola serve a outros animais.

A canção tem início sem que a ambiguidade esteja plenamente instalada, conforme se lê na primeira estrofe. Pela noção de propriedade que o eu lírico manifesta sobre o animal (“Eu *tenho*”), ao qual atribui grande valor (“que é um *achado*”), e pelo canto melodioso que se manifesta ao fim do dia, não é ainda de se duvidar que se trata de um pássaro. Estão justificadas a manutenção do melro em uma gaiola e o deleite da primeira pessoa ao ouvi-lo cantar.

É na estância seguinte, e a partir dos comentários dos vizinhos referidos pelo eu lírico, que a dúvida quanto ao estatuto do melro surge mais claramente. Na sequência, “Eu tenho um melro/ lá no meu quarto” consolida duas noções que vinham então somente sugeridas: o pássaro é símbolo do amigo, e essa relação parece circunscrita a um ambiente privado.

O aprisionamento do melro é colocado, em um primeiro momento, como uma espécie de medida à sua proteção: “Não anda à solta/ porque, se ele voa,/ cai sobre os gatos”. Nesse trecho, ele é um ser passivo – o que será negado, contudo, logo na sequência. A presença de um lugar-comum pertencente também ao discurso amoroso (“Cortei-lhe as asas”) torna mais claro que o cerceamento é resposta a uma liberdade excessiva potencialmente exercida pelo melro.

Essa mesma liberdade, aliás, impediria a realização amorosa segundo os termos da canção. O aprisionamento figura como condição para o amor, já que o sujeito masculino faz “lindos poemas” das penas (as concretas, resultantes do corte das asas, e as metafóricas, causadas pelo fim da vida livre).

A oscilação entre o passivo e o ativo como atributos do melro terá ainda continuação. Com a chegada do refrão da canção – que é apenas um dos três fragmentos repetidos –, o pássaro figura primeiramente como alvo de impulsos caçadores: “se alguém te agarrar”, afirma a primeira pessoa, numa formulação, ademais, bastante moderna em termos do jogo amoroso. Em seguida, o sujeito se torna ele mesmo um caçador, já que poderia exhibir seus encantos a qualquer outro que lhe possuísse.

O abandono gradual de seu caráter passivo se consolida nos três versos seguintes, quando o eu lírico ameaça o melro com uma rancorosa promessa de desamor. A essa altura, está bastante transformada a postura da amante: inicialmente orgulhosa de seu melro e contente pela crença em ser amada, ela agora assume a frustração diante da

possível infidelidade anunciada. Essa situação, vale dizer, não é estranha às cantigas de amigo, sendo mesmo verificável em uma composição de Nuno Fernandes Torneol¹¹³.

A ameaça da infidelidade, embora desperte a reação negativa na amante, renova, aos seus olhos, o charme desse pássaro. Do adjetivo “achado” que seguia a primeira aparição de “Eu tenho um melro”, chega-se ao substantivo “prodígio” nessa segunda

¹¹³ Sigo aqui *Do cancionero de amigo*, de Stephen Recket e Helder Macedo (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, 3ª edição, p. 49-52), inclusive no que diz respeito ao exame do texto empreendido pelos autores:

Levad', amigo que dormides as manhãas frias;
toda-las aves do mundo d'amor diziam:
leda m'and'eu.

Levad', amigo que dormide-las frias manhãas;
toda-las aves do mundo d'amor cantavam:
leda m'and'eu.

Toda-las aves do mundo d'amor diziam:
do meu amor e do voss'em ment'haviam;
leda m'and'eu.

Toda-las aves do mundo d'amor cantavam:
do meu amor e do voss'i emmentavam;
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'em ment'haviam;
vós lhi tolhestes os ramos em que siiam:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'i emmentavam;
vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam:
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam,
e lhis secastes as fontes u se banhavam:
leda m'and'eu.

repetição do verso inicial. Os descuidos enunciados a essa altura não apenas intensificarão o poder de sedução do melro, como também levarão a que se assuma com mais clareza a sua condição como símbolo do amado.

Ainda no mesmo sentido, o “mas” da estrofe seguinte torna-se ilógico: a conjunção perde sua função adversativa, pois apenas introduz (a bem da verdade, retoma) mais um encanto desse sujeito sedutor.

Quando é já insustentável a crença na ingenuidade da amante, uma terceira pessoa chega ao texto da canção. Tal como ocorre nas cantigas de amigo dialogadas, pressiona-a para que enuncie a verdade já há muito conhecida pelo leitor. O uso dos parênteses na transcrição corresponde, no canto, a um *backing vocal*. Lá do fundo, uma voz masculina – de alguém que bem poderia ser um dos vizinhos – vem perturbar a aparente segurança do eu lírico, cujas reticências, exclamação, interrogação e repetição sugerem algum desassossego.

Se nas cantigas medievais o diálogo leva à confissão do segredo – por exemplo, o de que a amiga se demorou na fonte por estar em companhia do amigo¹¹⁴ –, na canção

¹¹⁴ De acordo com a composição de Pero Mòogo:

– Digades, filha, mia filha velida:
porque tardastes na fontana fria?
(– *Os amores hei.*)

– Digades, filha, mia filha louçana:
porque tardastes na fria fontana?
(– *Os amores hei.*)

Tardei, mia madre, na fontana fria...
cervos do monte a águia volviã
(*os amores hei*);

Tardei, mia madre, na fria fontana...
cervos do monte volviã a águia
(*os amores hei.*)

– Mentir, mia filha! Mentir por amigo!

de Deolinda seus verdadeiros efeitos serão conhecidos somente após o retorno do refrão. “E não voltes mais”, o terceiro fragmento que se repete, permite que o eu lírico encerre seu próprio retrato em um percurso semelhante ao percorrido pela imagem do melro: de mulher indefesa, temerosa de ter seu pássaro capturado por concorrentes e por isso o ameaçando com desamor, ela assume toda a malícia até então apenas subjacente para finalmente apresentar ao melro a concorrência da qual ele participa.

Os três últimos versos não apenas são centrais à maneira como a amante se assume, mas também podem reconfigurar toda a composição. Se lidos como o faz Ana Bacalhau na faixa de *Canção ao lado*, em tom jocoso e algo provocativo, indicam que de pura simulação de ingenuidade se trata toda a letra. Nesse caso, estamos diante de um eu lírico que não se submete às regras do jogo amoroso, ou as cumpre com o distanciamento de quem o superou por saber manipulá-lo com maestria.

Se, no entanto, ao leitor do texto parecer que a repetição de “E não voltes mais” apenas repõe a rancorosa ameaça do anterior, a postura da primeira pessoa diante do jogo pode se configurar de forma bastante diversa. Quer dizer, reagindo à infidelidade sugerida pela necessidade de aprisionar o amigo, simplesmente confirma haver incorporado a consciência de que disputa o amado com outras. Ela seria, assim, verdadeiramente ingênua, logrando apenas repetir o comportamento masculino representado pela astuta figura do melro.

Como, porém, o andamento global da canção corresponde, devido principalmente às repetições, à progressiva revelação da verdade desses amantes, parece mais acertada a primeira leitura – aquela sugerida pelo gozo da cantora ao entoar os versos finais. Haveria aqui, então, não somente um melro, mas dois. Tal como indica o

Nunca vi cervo que volvess’o rio.

(– *Os amores hei.*)

– Mentir, mia filha! Mentir por amado!

Nunca vi cervo que volvess’o alto.

– *Os amores hei!*

(Cf. os comentários dos mesmos autores, às páginas 42-43 e 122-131)

sentido metafórico do termo, também a amante seria finória: simulando inocência, revela-se ela mesma ardilosa.

Essa hipótese de leitura tem ainda a vantagem de salientar a consistente coesão estabelecida entre os elementos articulados pela canção. Tendo como arquitexto as cantigas de amigo, cujo retrato simbólico da realidade inspira composições aparentemente ingênuas e profundamente maliciosas¹¹⁵, a letra de “Eu tenho um melro” apropria-se de recurso semelhante para atualizar o problema do jogo amoroso. Nessa retomada que nada tem de arcaizante, para além de retratar as armadilhas da sedução, inscreve o problema da posse no espaço privado, ademais possibilitando à figura feminina uma postura emancipada diante de um macho astucioso.

A isso diz respeito também o emprego do diálogo na canção de Deolinda. No caso de um jogral como Pero Mõgo, a passagem da euforia da amiga diante dos amores para um estado de arrefecimento deve-se, no texto, à entrada da mãe, cuja experiência procura trazer à filha alguma prudência¹¹⁶. Bem contemporaneamente, a mulher da canção é dona de si: as duas vozes – a das ilusões e a da sensatez – reúnem-se na mesma persona.

¹¹⁵ Veja-se, a respeito, “Uma cantiga de Dom Dinis”, de Helder Macedo, incluído na mesma obra.

¹¹⁶ – Tal vai o amigo, com amor que lh’eu dei,
come cervo ferido de monteiro del-Rei;

Tal vai meu amigo, madre, com meu amor,
come cervo ferido de monteiro-maior.

E se el vai ferido, irá morrer al mar:
si fará meu amigo, se eu del non pensar.

– E guardade-vos, filha, ca ja m’eu atal vi
que se fez coitado por guaanhar de mim;

E guardade-vos, filha, ca já m’eu vi atal
que se fez coitado por de mim guaanhar.

(Ainda da edição de Reckert e Macedo, p. 108)

Também a escolha de melro como símbolo do amado é bastante feliz. O procedimento é o principal responsável pela identificação da canção com as cantigas de amigo, nas quais o amigo surgia na figura do cervo. Assim como o veado, esse pássaro é com frequência tomado como substituto do homem que participa do jogo amoroso. Para exemplificar a ampla tradição envolvendo a ave, basta referir a passagem de *O primo Basílio* em que a criada de Luísa, diante da chegada de Basílio à casa da prima, o identifica da seguinte maneira: “— ‘Bem’ – pensou Juliana – ‘temos cá o melro’”.

A respeito da inscrição das canções de Deolinda na cultura popular ibérica, o compositor, letrista e guitarrista Pedro da Silva Martins afirma o seu fascínio pela canção medieval portuguesa – admitindo que recolhas feitas por pesquisadores como Michel Giacometti e José Alberto Sardinha influenciam o seu trabalho. Já a cantora Ana Bacalhau entende que o grupo herdou da tradição medieval a tendência a fazer das composições comentários à sociedade – fator ao qual credita, pela possibilidade de identificação por parte dos ouvintes, o sucesso do grupo¹¹⁷.

Deolinda parece haver encontrado um caminho de equilíbrio: entre o que pretende transmitir em seu trabalho e o que nele é discernível pelo público, entre a recuperação de uma herança cultural e a reflexão sobre a realidade contemporânea.

¹¹⁷ Em entrevista a mim concedida pelos integrantes de Deolinda (Lisboa, 16 de agosto de 2011), Martins afirmou: “Durante muito tempo fui ouvindo essas coisas, e assim foram compostas ‘Eu tenho um melro’, ‘Eu não sei falar de amor’ e ‘Clandestino’ – quando escrevi esta música, aliás, eu estava a ouvir uma canção medieval portuguesa, uma canção de embalar em que uma senhora canta com um bebê ao colo, mas canta para o amante, e não para o bebê. Apesar de não ser exatamente assim, ‘Clandestino’ é um pouco disto: a partir de frases se constrói uma narrativa forte. Vive alguém lá dentro”. Ao que Ana Bacalhau respondeu: “Sobre isso que tu disseste – ‘viver alguém lá dentro’ –, creio que a tradição das cantigas de amigo, e também de escárnio e mal-dizer, funcionava às vezes como comentários à sociedade. Essa tradição de pegar no que se vê e cantá-lo, cantá-lo, cantá-lo, numa forma poética ou musical – como os trovadores, que levavam suas cantigas de aldeia em aldeia – é algo que está muito presente na Deolinda. Era isso o que estava um pouco esquecido no trabalho das gerações mais novas de músicos – há músicos de outras gerações, como Sérgio Godinho, José Afonso, que ficaram esquecidos durante duas ou três décadas, e agora com a nossa geração isso começa a ser trabalhado novamente. Uma tradição como a nossa, de ouvirmos cantar o nosso o dia a dia sob forma de poesia ou de canção, é um dos grandes motivos para termos sido tão populares. O público se identifica imediatamente com as canções; já está no nosso imaginário essa forma de contar episódios”.

Ora, dize-me a verdade: errei a prosódia?

Luiz Guilherme D. Goldberg

Conservatório de Música, Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Brasil

Resumo

A canção ‘Ora dize-me a verdade, op.12 n°1’, de Alberto Nepomuceno, mostra-se como sintomática na demonstração de divergências entre concepções de interpretação da partitura quanto à prosódia musical. Mesmo que alguns contemporâneos de Nepomuceno se manifestem que “as suas melodias estão em perfeito acordo com os versos postos em música” (THEATROS, 1895), o combate jornalístico entre Oscar Guanabarro (*O Paiz*) e Rodrigues Barbosa (*Jornal do Commercio*), sobre possíveis erros de prosódia nessa canção, mostra-se como um estopim ainda aceso. A quase unanimidade do senso comum “primeiro tempo-tempo forte-sílaba tônica” pode ser observada profundamente na tradição andradiana, que atribui a Nepomuceno erros de prosódia musical que falsificam o “movimento natural da dicção” (ANDRADE, 1991), como também abordado recentemente por Dante Pignatari (2009). No entanto, o que aconteceria se, em seu lugar, introduzíssemos outros conceitos de deslocamento rítmico ou de pulsação, presentes na música moderna? Os deslocamentos diagnosticados ainda seriam considerados erros de prosódia? Desta forma, o objetivo deste trabalho é aprofundar esta questão, partindo das concepções dos teóricos citados como exemplo tanto por Guanabarro, quanto por Rodrigues Barbosa, e contextualizá-la com o modernismo musical da *Belle Époque*.

Palavras chaves: Alberto Nepomuceno, canção brasileira, prosódia musical.

“É por isso que destas colunas exercemos hoje o direito de gritar: - está errado, Sr. Alberto Nepomuceno.” (GUANABARINO, 1895). Esta foi a maneira encontrada por Oscar Guanabarro para encerrar a sua coluna *Artes e Artistas* em *O Paiz* do dia 19 de outubro de 1895, abrindo mais uma frente na controversa relação entre estes dois personagens da República Musical¹¹⁸ brasileira.

Nela, ao se referir à canção *Ora dize-me a verdade, op.12, n°1*, Guanabarro alfineta Nepomuceno ao considerar que este compositor cometera um erro elementar, gerado pela falta de conhecimento das regras de metrificação e prosódia musical.

Guanabarro referia-se aos versos “Ora dize-me a verdade / Tu já sentiste por mim”, figura 1, observando que “o inspirado compositor, [no entanto, arranjou] a palavra *sentiste*, no terceiro compasso do canto, de modo que a sílaba *sen* cai no tempo forte e o *tis* no fraco, [...]” (GUANABARINO, 1895), o que caracterizaria uma grave

¹¹⁸ Termo empregado por Avelino Romero Pereira para descrever o momento musical brasileiro durante a Primeira República. Sobre este assunto, PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

falha. E justificava o seu veredito com a argumentação de que “uma das regras mais simples, até instintiva do povo, é fazer coincidir a sílaba aguda com os tempos fortes do compasso ou com a parte forte dos tempos, havendo exceções artificiosas que reafirmam a regra.” (GUANABARINO, 1895).



Fig. 1 – Ora dize-me a verdade, c.8-10: trecho da discórdia.

Para concluir, Guanabarino coloca-se no dever de, como crítico musical, alertar e corrigir, não sem boa dose de ironia:

Nos conservatórios, Sr. Nepomuceno, esses erros, quando cometidos pelos alunos, são apontados e corrigidos pelos professores, mas quando cometidos pelos professores e lançados à publicidade, compete à crítica a função que nos conservatórios exercem os professores (GUANABARINO, 1895).

Este diagnóstico, para as canções de Alberto Nepomuceno, tornou-se hegemônico nas análises realizadas pelas gerações posteriores. Um importante relato encontra-se em Mário de Andrade que, mesmo reconhecendo ser, em música, acentuação rítmica não exatamente a mesma coisa que acentuação de compasso, diagnostica que “Alberto Nepomuceno também se mostra frequentemente despreocupado das acentuações de compasso, fazendo cair vogais reduzidas em inícios de tempo” (ANDRADE, 1991; 77). Daí, entre outros defeitos, em suas canções,

Alberto Nepomuceno está inçado de falhas quanto à ligação de palavras. É um partidário das hiatizações forçadas. [...]. Costumeiro mau solucionador de problemas de acentuação, preocupado com os acentos dos compassos e

preso a eles tanto, que se torna frequentemente duma inquietação rítmica desagradável e positivamente falsificadora de movimento natural da dicção, esta mesma preocupação o leva a hiatos falsos (ANDRADE, op. cit.; 56).

Assim, observa-se uma indefinição que não elucida o problema. Se, por um lado, Nepomuceno despreocupa-se das acentuações de compasso, de outro, prende-se a elas, preocupa-se com elas.

Semelhante linha de análise pode ser observada em Dante Pignatari. Ao pesquisar as canções de Alberto Nepomuceno, esse autor considera um erro grosseiro o problema de prosódia musical existente em *Ora dize-me a verdade*. Segundo ele, o problema existente,

mais parece uma distração do compositor, já que de fácil correção, coisa que de resto os cantores fazem de maneira quase instintiva quando interpretam esta canção. O que acontece aqui é que a primeira sílaba de *sentiste*, átona, cai no primeiro tempo do compasso, ou seja, num tempo forte, acentuado (PIGNATARI, 2009).

Se, por um lado, consideramos uma concepção hegemônica sobre a prosódia musical, exemplificada na relação Guanabarino-Andrade-Pignatari, por outro, existe uma contrapartida que, inexplicavelmente, ficou restrita a respostas que debateram com a argumentação de Guanabarino. Estas respostas foram elaboradas por José Rodrigues Barbosa, que demonstrou um aprofundado conhecimento do assunto.

Barbosa fundamenta a sua argumentação no teórico suíço Mathis Lussy (1828-1910), especificamente nas obras *Tratado de Notação Musical*¹¹⁹ e no *Tratado do Ritmo Musical*¹²⁰, tendo como ponto de partida a discussão da função do compasso na música moderna.

Citando Lussy, após um breve apanhado histórico da barra de compasso, Barbosa afirma que somente as músicas de dança, que requerem movimentos regulares, possuem acentuações distribuídas a intervalos iguais, como o primeiro tempo.

Para Barbosa, ainda baseando-se em Lussy,

¹¹⁹ LUSSY, Mathis. DAVID, Ernest. *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Paris: L'imprimerie nationale, 1882.

¹²⁰ LUSSY, Mathis. *Le rythme musical: son origine, sa fonction et son accentuation*. Paris: Heugel, 1884.

As acentuações rítmicas, em geral, não se acham separadas por tempos iguais – recaem, sim, sobre os sons de maior valor, como duração – na repetição excepcional de uma mesma nota, quando essa nota não tiver menor valor – na nota inicial de um ritmo, se igualmente o valor dessa nota não for inferior ao valor das que se seguirem imediatamente, e, sobretudo, se essa nota for a mais aguda do ritmo ou do membro rítmico – e geralmente em todos os sons patéticos, conforme a classificação que lhes deu Lussy.

É certo, pois, que o primeiro tempo de um compasso só é forte quando a nota que o inicia está compreendida em uma das hipóteses que figuramos. Isto posto, verifica-se que a sílaba forte, ou antes, a sílaba longa pode deixar de coincidir com o primeiro tempo do compasso se o som que o iniciar não predominar, nem como duração, nem como acentuação rítmica (BARBOSA, 1895).

Na sequência de sua argumentação, Barbosa cita exemplos de Palestrina (Missa *Ecce sacerdos Magnus*), Camille Sain-Säens (ópera *Ascanio*) e Arrigo Boito (ópera *Mefistofele*), para, após a análise rítmica de *Ora dize-me a verdade*, concluir que não existe erro de prosódia.

Para Barbosa, tendo Lussy como referência, o acento rítmico dos versos *Ora dize-me a verdade* e *Tu já sentiste por mim* recai sobre a primeira sílaba de cada um, mesmo iniciando no quarto tempo do compasso, pois atreladas à nota mais aguda da figuração melódica, composta de notas de mesma duração. Quanto à palavra *mim*, correspondente a uma semínima, ao final da figuração melódica descendente do segundo verso, seria uma exceção, pois sua função seria estabelecer a coesão com o ritmo seguinte.

Mantendo-se o foco na significação da barra de compasso e, consequentemente, no senso “primeiro tempo-tempo forte-sílaba tônica”, observamos que musicólogos têm mostrado a fragilidade desta concepção com frequência. Tal observa-se, por exemplo, em Cooper e Meyer ao alertarem que “a barra de compasso nem sempre reflete a organização métrica real” (COOPER, MEYER; 1960), não havendo um uso uniforme pelos compositores modernos¹²¹.

¹²¹ Sobre o vínculo modernista de Alberto Nepomuceno, ver GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

Segundo estes autores, embora alguns compositores a usem para marcar o começo de unidades métricas, não é raro o cruzamento métrico entre as diversas vozes da estrutura musical. Assim, a barra de compasso seria correspondente, por exemplo, a uma das vozes e não a todas.

Isto é o que se observa na canção *Ora dize-me a verdade*. Apesar da barra de compasso e do tempo quaternário, observa-se que o ‘desencontro’ entre as métricas do canto e do piano, entre si e entre o senso comum atribuído às barras de compasso, faz parte do próprio conteúdo psicológico da composição, refletindo o desencontro amoroso, a decepção pelo amor não correspondido.

Parte desse desencontro observa-se pela aceleração nas figurações rítmicas que, apesar de serem constituídas por notas de mesmo valor, colcheias, iniciam-se cada vez mais cedo no desenrolar da canção. Assim, o piano começa na metade do terceiro tempo, segue na metade do segundo, até realizar uma figuração de união de seções na metade do primeiro tempo. Sobre esta disposição rítmica, encontra-se o canto que, por sua vez, estabelece a sua métrica própria.

Cabe ainda trazer o viés ideológico para esta discussão. Segundo Mário de Andrade, esse tipo de desacerto rítmico dos compositores brasileiros é mais frequente nas composições “desnacionalizadas”, isto é, as que não usam ritmos brasileiros (ANDRADE, op. cit.; 88).

No entanto, observa-se que *Ora dize-me a verdade* possui algumas características do que era definido como *modinha* na virada do século XX. Ernesto Vieira assim a descreve em seu *Diccionario musical*:

Modinha. Ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado [XVIII] e primeira metade do atual [XIX]. A modinha era uma melodia triste, sentimental, frequentemente no modo menor, com letra amorosa (VIEIRA, 1899; 350).

Ora, essa canção possui melodia triste (linha descendente), é sentimental, está em modo menor e possui letra amorosa.

Levando-se em consideração que *Ora dize-me a verdade* foi composta em 1894, ano em que ainda estudava no *Stern'schen Konservatoriums der Musik*, não é descabido especular que Nepomuceno, em sua ideologia nacionalista, tenha vestido a *modinha* com as cores do *lied* brahmsiano. Portanto, música nacional em sua essência.

Retornando à questão rítmica, cabe a Alberto Nepomuceno encerrar a discussão:

Se alguma vez, porém, eu ouvir o *Ora dize-me a verdade* cantado por alguém que acentue o 1º tempo naquele ponto, então compete a mim gritar: ESTÁ ERRADA ESTA INTERPRETAÇÃO DO SR. GUANABARINO. Espero, porém, que todos os amadores e artistas que cantarem minhas composições, terão o bom senso de acentuar somente onde o acento for exigido pela expressão musical (NEPOMUCENO, 1895).

Assim, observa-se o risco de efetuar análises musicais sem os referenciais apropriados, isto é, referenciais vinculados aos períodos históricos em que as obras foram concebidas. Somente assim teremos a dimensão das dinâmicas estabelecidas pelos agentes da cultura musical do período em questão e a significação de suas produções, isto é, o simbolismo por elas adquirido.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- BARBOSA, José Rodrigues. “Theatros e Música: Alberto Nepomuceno Op.12”. In.: *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 out. 1895.
- COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B.. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 2011.
- GUANABARINO, Oscar. “Artes e artistas: imprensa musical”. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 out. 1895.
- LUSSY, Mathis. *Le rythme musical: son origine, sa fonction et son accentuation*. Paris: Heugel, 1884.

LUSSY, Mathis. DAVID, Ernest. *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Paris: L'imprimerie nationale, 1882.

NEPOMUCENO, Alberto. “A pedidos: Oscar Guanabarro e Alberto Nepomuceno”. In: *A Notícia*, Rio de Janeiro, 31 out. 1895.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. 2009. 151 f. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

THEATROS e ...: Alberto Nepomuceno. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 ago. 1895.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocábulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira*, 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemand, 1899.

Ferramentas para a construção da performance a dois da canção brasileira

Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

luizpianista@hotmail.com

Resumo:

A presente pesquisa configura-se como uma ferramenta metodológica ao estudo da canção de uma forma geral, mais especificamente à canção brasileira. Elementos como as figuras de linguagem, o eu lírico, a progressão poética, a métrica, a análise harmônica, a paisagem sonora, são alguns dos itens essenciais a serem estudados tanto pelo cantor como pelo pianista, visando a construção de uma performance coerente. Para ilustrar este estudo, serão utilizados exemplos musicais retirados do segundo volume de *Modinhas e Canções* de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). Conforme Paz (2004), a música de Heitor Villa-Lobos reflete a alma sonora do Brasil e do povo brasileiro. “Através de suas melodias, ritmos e efeitos musicais, empreende-se uma verdadeira e fantástica viagem através dos sons destes Brasis”. Para a construção da performance a dois, serão apresentadas algumas ferramentas selecionadas a partir da experiência do autor como pianista camerista. Além das ferramentas musicais conhecidas, a pesquisa volta o olhar ao texto poético, extraindo-lhe elementos que normalmente são desconhecidas ou não recebem a devida atenção, mesmo quando executadas por intérpretes cuja língua portuguesa é familiar. A intenção é a de partilhar com outros intérpretes e estudiosos no campo da performance musical, um material de suporte para o estudo em conjunto, visando a construção de uma interpretação.

Palavras Chave:

Canção de Câmara, Música Brasileira, Performance a Dois, Villa-Lobos.

Tendo como obra de referência o segundo volume de *Modinhas e Canções* do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), este artigo apresenta algumas ferramentas para a construção de uma interpretação a dois da canção de câmara. Escritas/harmonizadas no ano de 1943 na cidade do Rio de Janeiro, integram o segundo volume de *Modinhas e Canções*: 1. “Pobre Peregrino”, 2. “Vida Formosa”, 3. “Nesta Rua”, 4. “Manda Tiro, Tiro, Lá”, 5. “João Cambuê” e 6. “Na Corda da Viola”. Epaminondas Villalba-Filho era o pseudônimo do próprio compositor, usado inúmeras vezes, segundo as informações que constam no site no Museu Villa-Lobos.

Segundo Rebuá (2007),

O ciclo das Modinhas e Canções – Álbum nº 2 é caracterizado pela harmonia tradicional acrescida de ritmos tipicamente brasileiros, no qual o pensamento infantil é revelado de acordo com diversas formas do amor, suas brincadeiras, situações momentâneas e descritivas. Neste ciclo, a modificação do timbre vocal define cada personagem de acordo com a poesia, tornando o intérprete parte integrante da caracterização destes¹²².

A autora complementa destacando que a obra supracitada “pode ser considerada como um marco do período nacionalista, sendo o único ciclo deste período nas quais todas as melodias e poesias são de natureza infantil, retiradas do imaginário popular, de caráter anônimo, tornando-o característico deste momento histórico”¹²³.

A função da análise poética para os músicos tem por finalidade levar à sólida compreensão e absorção que resultará numa performance coerente, através do domínio da narrativa, uma vez que esta influencia diretamente o discurso musical, formando uma unidade. Trata-se de visualizar, sentir a canção, suas causas e efeitos na música. Paralelamente, como acontece no processo de preparação da performance, serão abordados itens de análise musical, como textura, dinâmica, andamento, que somados com os elementos textuais e estudados por ambos os intérpretes, visam uma compreensão mais aprofundada da obra, estabelecendo uma metodologia de estudo, aplicada pelo autor do presente trabalho.

Para o maestro Isaac Chueke e a pianista Zélia Chueke,

[...] O intérprete é o intermediário entre o compositor e o público, é ele quem comunica a imagem sonora extraída primeiramente da partitura, trabalhada a seguir durante as diversas etapas de preparação numa perspectiva individual e em diferentes níveis e finalmente materializada na interpretação propriamente dita. Ao mesmo tempo em que podemos considerar uma quase unanimidade de opiniões a respeito da forma e da estrutura básica de uma obra, por outro lado devemos levar em conta, os inúmeros detalhes que podem vir a mudar completamente a impressão geral que irá seduzir a audiência. A verdade é que a relação de intimidade entre o músico e a obra é o que determina a alta individualidade de cada interpretação. No entanto, esta tarefa torna-se mais difícil em se tratando de concertos de concertos para instrumento solista e

¹²² REBUÁ, Amarílis, de. “Heitor Villa-Lobos no Século XXI”. Performa’ 07 Encontros de Investigação de Performance, Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte, 2007.

¹²³ REBUÁ, Amarílis, de. “Epigramas Irônicos e Sentimentais e Modinhas e Canções – Álbum no. 2 de Heitor Villa-Lobos: uma proposta analítica, comparativa e interpretativa”. In: XVII Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2007, pp. 1 – 10

orquestra, visto que duas interpretações individuais deverão se mesclar, tornando-se uma só. Qualquer que seja a situação, o resultado final deve denotar um engajamento real e profundo”¹²⁴.

Segundo Stein e Spillman (1996), “tratando-se do conteúdo poético, o ‘eu lírico’, ou seja, quem é a personagem que conta a história ou recita os poemas, é um dos elementos que precisam ser identificados e estudados com a maior profundidade possível”¹²⁵. Também é necessário compreender o sentido do poema e a relação desse texto com o “eu lírico”, assim como a quem se dirige o poema. No caso da canção “*Pobre Peregrino*”, a primeira estrofe representa o “eu lírico” I, e a segunda estrofe representa o “eu lírico” II:

“eu lírico” I: compassos 05 ao 13

*O pobre peregrino
Que anda de porta em porta,
Pedindo uma esmola
Pelo amor de Deus.*

“eu lírico” II: compassos 13 ao 32

*Por caridade senhora!
O peregrino é pobre,
Pede uma esmola
Pelo amor de Deus,
O peregrino é pobre,
Pede uma esmola
Pelo amor de Deus.
Ah!*

¹²⁴ CHUEKE, Isaac; CHUEKE, Zélia. “Interpretação a Dois”. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, 2006, pp.405 – 411.

¹²⁵ STEIN, Deborah J.; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford: Oxford University Press, 1996.

Outro elemento importante que faz parte da análise do conteúdo poético são as figuras de linguagem. Essas figuras são recursos que tornam o texto mais expressivo, e estudá-las em conjunto com o pianista é essencial para uma interpretação mais aprofundada e coerente. Efeitos timbrísticos, valorização de palavras, pausas, dissonâncias, harmonias e motivos musicais; além de um maior entendimento analítico da obra são alguns aspectos que podem ser enriquecidos a partir desse entendimento.

Podemos citar a metáfora como primeiro exemplo de figura de linguagem. “Metáfora quer dizer transposição: o significado de uma palavra é usado num sentido que não lhe pertence inicialmente. É uma comparação subentendida”¹²⁶. Na opinião do autor, a metáfora é a figura mais poética do discurso “impróprio” (figurado).

Podemos encontrar a metáfora na primeira e segunda estrofe: “*que roubou meu coração*” e “*si eu roubei teu coração*”, visto que o coração não é literalmente roubado. O compositor enfatiza a metáfora ao repetir “*si eu roubei teu coração*” e escrevendo a nota mais aguda da canção somada a uma fermata, conforme exemplo 1.



Exemplo 01: “*Nesta Rua*”, compassos 25 e 26

¹²⁶ KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Editora Armenio Amado, 1985.

A hipérbole é outro exemplo de figura de linguagem. Expressar emoções por meio de palavras pode levar, por vezes, à elaboração de imagens que beiram o excesso. O exagero com esse propósito expressivo é o que chamamos de hipérbole. Um exemplo de hipérbole na canção “Nesta Rua” ocorre em “*um anjo que roubou meu coração*”. O “*anjo*” também representa a figura de linguagem que chamamos de personificação ou prosopopeia, que atribui ações próprias dos seres humanos a outros seres.

A diversidade timbrística possibilitada pelo piano é fator essencial a ser trabalhado na construção da performance, da mesma forma que o cantor poderá explorar os timbres da voz para destacar os diferentes personagens e as mudanças de humor. No exemplo 02, podemos perceber que Villa-Lobos transfere para o piano a mesma escrita do acompanhamento de violão. As quiálteras fazem-nos recorrer à imagem dos arpejos, muito frequente nas serestas populares. Os acordes na introdução feita pelo piano também reforçam a ideia desta imagem.

NESTA RUA
(Letra e melodia populares) **H. VILLA-LOBOS**
(Rio, 1943)

POCO MODERATO

MODERATO

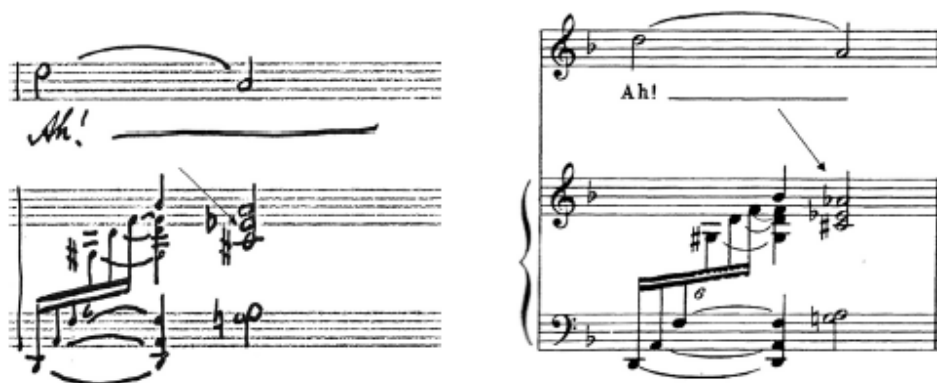
Nesta rua, nesta rua tem um

Exemplo 02: “*Nesta Rua*”, compasso 01 ao 06

Apesar de o compositor por vezes indicar numericamente ou até mesmo por palavras, o tempo da música é algo que sofre muita influência subjetiva do intérprete. Entretanto, determinar o andamento numa performance a dois é algo que se conquista à medida que se evolui o processo de construção. Alguns fatores devem ser observados para se estabelecer um andamento mutuamente confortável: nível técnico dos intérpretes, classificação vocal do cantor, compreensão da dicção e a articulação por parte do piano.

Ao se pensar em uma interpretação a dois, um dos pontos cruciais é a escolha da edição da partitura da obra que será estudada em conjunto. São inúmeras as diferenças entre as edições, e isso pode dificultar a comunicação entre qualquer conjunto, desde um duo até uma grande orquestra. No que se refere ao piano, por exemplo, podem-se encontrar diferentes sugestões de dedilhados e pedalizações; na linha do canto, por outro lado, é possível encontrar desde pequenas diferenças, como sugestões de respiração, até palavras diferentes no poema ou na letra. No caso da construção de uma interpretação a dois, ligadura de expressão, articulação, acentuação, indicação de andamento, ornamentação, e até mesmo alteração rítmica e melódica, são elementos que podem divergir de uma edição para outra, afastando os intérpretes do seu principal objetivo, que é o de atingir um discurso musical único. O ideal é consultar, quando possível, o manuscrito da obra, para sanar quaisquer dúvidas entre as edições. Em relação às várias mudanças que podemos encontrar entre o manuscrito e a edição Max Eschig das *Modinhas e Canções v. II*, Marun (2010) destaca, por exemplo, que “a nota do soprano do acorde do piano é lá natural e não lá bemol, como aparece na edição Max Eschig”¹²⁷, destacado no exemplo 03.

¹²⁷ MARUN, Nahin. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos: publicadas pela Editora Max Eschig*. São Paulo: Editora UNESP. 2010. p.159.



Exemplo 03: “Nesta Rua”, compasso 32 – manuscrito e edição Max Eschig

Assim como estudamos a análise poética e a importância da divisão formal para o entendimento do sentido do poema, entender a estrutura melódica e harmônica fornece aos intérpretes os princípios de organização da música. No entanto, cabe ressaltar que o intérprete deve estar ciente da necessidade de analisar as melodias e as harmonias estruturais da música, assim como as progressões. Entender a distinção entre notas e harmonias estruturais fornece aos intérpretes o poder de decisão sobre construir maior ou menor tensão sobre dissonâncias, maior liberdade de tempo sobre a nota ou diferenciação de sentido de uma mesma palavra com harmonia distinta.

Ainda que cada intérprete tenha sua própria formação musical, ampliar esse conhecimento através da leitura, da escuta e da interpretação, torna-se fundamental para que o resultado final da construção da performance a dois, seja o mais fiel à ideia inicial do compositor.

Bibliografia

CHUEKE, Isaac; CHUEKE, Zélia. “Interpretação a Dois”. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, 2006, pp.405 – 411.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Editora Armenio Amado, 1985.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos, o Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ABM, 12^a, 2005.

MARUN, Nahin. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos: publicadas pela Editora Max Eschig*. São Paulo: Editora UNESP. 2010.

PAZ, Ermelina. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2004. p. 160.

REBUÁ, Amarílis de. *A polirritmia presente nas Modinhas e Canções – Álbum n.º 2 de Heitor Villa-Lobos: uma proposta analítica e interpretativa*. ANAIS DO XXI CONGRESSO DA ANPPOM, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, pp. 1145 – 1151.

REBUÁ, Amarílis de. “Epigramas Irônicos e Sentimentais e Modinhas e Canções – Álbum no. 2 de Heitor Villa-Lobos: uma proposta analítica, comparativa e interpretativa”. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2007, pp. 1 – 10

REBUÁ, Amarílis de. “Heitor Villa-Lobos no Século XXI”. In: *Performa’ 07 Encontros de Investigação de Performance*, Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte, 2007.

STEIN, Deborah J.; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York. Oxford: Oxford University Press, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Modinhas e Canções, segundo volume*. Manuscrito: Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro. 1943

VILLA-LOBOS, Heitor. *Modinhas e Canções, segundo volume*. Edição Max Eschig.

A lenda relativa ao canto tradicional *Xô Passarinho* usado na “Ciranda nº 7” de Heitor Villa-Lobos e breve análise comparativa de algumas de suas versões

Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla

Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC), Brasil

Resumo

Este texto aborda a lenda folclórica da menina enterrada viva em diversas versões encontradas em livros editados no Brasil por contistas e historiadores da música. Seu objetivo é restabelecer o elo entre a lenda e a partitura para piano solo, escrita em 1926, por Heitor Villa-Lobos- “Xô, xô, passarinho” ou “Ciranda nº 7”. O canto tradicional, vinculado à referida lenda, é citado pelo compositor em uma seção da obra, como é recorrente em todos os outros números da série *Cirandas*. Este dado e o fato do título proposto pelo compositor explicitar sua inspiração na temática do canto justificam o empenho do presente estudo.

Palavras chave:

Villa-Lobos, *Xô passarinho*, *Cirandas* para piano, *A Madrasta*, *Estória da Figueira*.

O canto folclórico *Xô Passarinho* apresenta um texto enigmático devido ao fato de ser entoado no contexto de uma lenda, fazendo sentido apenas para aquele que a conhece. A “Ciranda nº 7 - Xô, Xô, Passarinho”, uma das *16 Cirandas* (1926) escritas para piano solo, baseia-se, portanto, em última instância, numa narrativa, suscitando para o pesquisador questões relativas à influência desta no processo de elaboração da partitura. Esta lenda revela-se um importante e curioso exemplar do imaginário popular brasileiro transmitido de geração em geração, tendo interessado aos seguintes autores: Silvio Romero, Guilherme de Mello, Luiz da Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Gilberto Freyre.

O *Guia Prático 1º Volume* (1941), coletânea de canções folclóricas reunidas por Villa-Lobos e colaboradores, partitura nº 137, “Xô! Passarinho” apresenta um texto associado à melodia e estabelece uma prosódia para a canção com o conteúdo transcrito adiante:

Xô! Passarinho

Oh! Muleque de meu pai

Não me corte os meus cabelos

Que meu pai me penteava;

Minha madrasta os enterrou

Pelos figos da figueira

Que o passarinho comeu.

Xô! Passarinho (VILLA-LOBOS, 1941: nº 137, Ed. Irmãos Vitale).

Consultando a obra *As Melodias do boi e outras peças* de Mário de Andrade (1987), verifica-se a categoria “canto de estória” ou “cantiga de história” e a presença de oito versões da canção então denominada “Capineiro de meu pai”, com explicação correspondente remetendo à documentação feita por Guilherme de Mello (1908). Este último autor também a intitula “Xô Passarinho” e a categoriza como “Cantilena de berço”, atribuindo-lhe uma lenda. As versões encontradas por Mário de Andrade variam no texto e na melodia, compreendendo relatos, depoimentos de alunos e apontamentos de estudos. Afirma tratar-se de “melodia episódica, aparecendo numa estória tradicional por todo ou quase todo o Brasil” e ressalta sua transmissão oral via “amas e pretas velhas” (ANDRADE, 1987, p. 208). Sílvio Romero (1851-1914) e Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) escrevem, respectivamente, nas obras *Contos populares do Brasil* e *Contos Tradicionais do Brasil*, as estórias “A Madrasta” e “A Menina Enterrada Viva”. Romero (2002) coloca o conto entre os “contos de origem européia”¹²⁸ e Cascudo (2002), utilizando-se de outro critério, classifica-o como sendo de “natureza denunciante” no qual um ato criminoso ocorrido na narrativa é denunciado por ramos, pedra e flores. Outro registro foi encontrado em *Folclore Musicado da Bahia* de Esther Pedreira de Cerqueira com o título “Estória da Figueira” (PEDREIRA, 1978). Monteiro Lobato (1995), em *Histórias de tia Nastácia*, cuja primeira edição data de 1937, repete o título *A madrasta*, presente também em Romero (2002). O quadro abaixo resume as fontes das versões consultadas.

¹²⁸ Câmara Cascudo coloca versões de Portugal e Espanha da mesma estória que serão mencionados no Quadro 2.

AUTOR	ANO	OBRA	TÍTULO DA CANÇÃO	TÍTULO DO CONTO	CATEGORIA	PARTITURA	DESCRIÇÃO DO CONTO
SÍLVIO ROMERO	1885	<i>Contos populares do Brasil</i>	-----	A madrasta	Canto de origem europeia	-----	Sim
GUILHERME DE MELLO	1908	<i>A música no Brasil</i>	Xô passarinho	-----	Cantilena de berço	Sim	Sim
MÁRIO DE ANDRADE	1928 / 1929	<i>As melodias do boi e outras peças</i>	Capineiro de meu pai	-----	Canto de estória	Sim	Sim
HEITOR VILLA-LOBOS	1932	<i>Guia prático</i>	Xô passarinho	-----	-----	Sim	-----
MONTEIRO LOBATO	1937	<i>Histórias da Tia Nastácia</i>	-----	A madrasta	-----	-----	Sim
CÂMARA CASCUDO	1946	<i>Contos tradicionais do Brasil</i>	-----	A menina enterrada viva	Canto de natureza denunciante	Sim	Sim
ESTHER PEDREIRA	1978	<i>Folclore musicado da Bahia</i>	-----	Estória da figueira	Contos e canções de ninar	Sim	Sim

Quadro 1: Quadro comparativo das versões encontradas da canção ou lenda relativas à *Xô Passarinho*.

Nota-se que ora o canto, ora a lenda são nomeados, alguns registros trazem a melodia transcrita e a descrição da lenda, outras omitem uma ou outra coisa, como é o caso do registro de Villa-Lobos, via o *Guia Prático*. As versões citadas narram a lenda de uma menina condenada pela madrasta, na ausência do pai, a guardar os figos de uma figueira para que os passarinhos não os biquem. Fracassando em sua tarefa, depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. No local cresce um capim que se confunde com os seus cabelos. Ao se aproximar o momento de aparar esse capim, o jardineiro escuta um canto vindo de debaixo da terra no qual a menina pede ao capineiro do pai que não lhe corte os cabelos, que outrora foram penteados pelo pai (ou mãe), e delata a madrasta, por tê-la enterrado.

Diferentes versões da lenda trazem uma parte introdutória na qual fica expresso o desejo da menina de que o pai viesse a se casar novamente, revelando que a própria filha o incentivava a fazê-lo com a vizinha, que lhe tratava bem, dando-lhe mel. O pai chega a advertir a criança, dizendo-lhe que, depois de casada, esta lhe daria fel, mas a menina não valoriza o alerta do pai, tamanho seu desejo de reconquistar a possibilidade de cuidados maternos. Em algumas das mencionadas versões, no canto final encontra-se a frase, modificada em relação à versão de Mello (1908) ou do *Guia Prático 1º Volume* (1941): “minha mãe me penteava” (no lugar de ‘o meu pai me penteava’) em contraste com a que se segue “minha madrasta me enterrou” (ANDRADE, 1987, p. 210-211; ROMERO, 2002, p.114; LOBATO, 1995, p. 27).

Analisando comparativamente algumas das versões encontradas desvelam-se diferentes elementos da estória. Entretanto, com variantes, todas elas estruturam-se sobre quatro elementos básicos: a existência do amor materno, a perda desse amor, a reconstituição desse amor e a desilusão em relação a essa possibilidade. Além da temática do amor/desamor, também muito constante no gênero das baladas, destaca-se a presença do elemento sobrenatural que resgata e salva a menina. O cerne estrutural do conto, no entanto, parece estar na diferenciação da função de cada personagem: mãe, pai, menina, madrasta, capineiro (aquele que descobre o ato horrendo) e os pássaros. Os diferentes títulos encontrados para a lenda nas fontes analisadas parecem enfatizar elementos distintos da estória como mostra o quadro adiante.

Versões de <i>Xô, Passarinho</i>	Enfoque do texto
<i>A Madrasta</i>	Dá ênfase à tentativa de reconstituição do amor materno
<i>A menina enterrada viva</i>	Enfatiza o ato horrendo de desamor praticado pela madrasta
<i>Estória da Figueira</i>	Releva a importância do tesouro, aquele que deve ser guardado e cuidado. Neste caso, o tesouro são os deliciosos frutos cobiçados pela madrasta e pelos pássaros.
<i>Xô passarinho</i>	A ação/condenação da menina no ato de guardar o tesouro representado pelo fruto da figueira.
<i>Figuinho de figueira</i>	Enfatiza o tesouro a ser guardado.

<i>Los niños sin mama</i>	Focaliza a ausência do amor e proteção materna.
<i>Las três bolitas de oro</i>	Dá ênfase aos cabelos da criança, sendo através do pentear esse cabelo que o amor materno/paterno é expresso.
<i>Capineiro de meu pai</i> ou <i>Jardineiro de meu pai</i> , ou “muleque de meu pai”	Enfatiza a função do empregado que se dedica ao jardim/pomar e está disponível para ouvir o chamado da menina, expresso pelo temor em relação à sina dos seus cabelos/capim, outrora objeto de amor maternal/paternal.

Quadro 2: Títulos extraídos da pesquisa de versões literárias de *Xô, Passarinho* com determinação do enfoque de cada um.

É interessante notar que os pássaros podem ser encarados como vilões e, ao mesmo tempo, como libertadores da menina. Eles fazem vir à tona a condenação desta em relação à sua tarefa e ao jugo da madrasta malvada. Como indicado anteriormente, o pentear dos cabelos pela mãe ou pai pode representar um ato de amor desta ou deste para com a filha. E é curioso como cada versão da estória apresenta os cabelos da menina, variando em ênfase e importância. Uma versão afirma que a protagonista tinha “cabelos longos e louros como ouro” e em outras os cabelos somente vão surgir quando o canto é entoado, ao se referir ao pai ou mãe que a penteava. Contudo, quase todas elas afirmam a beleza do capinzal nascido sobre a sepultura da criança, apontando para o aspecto sobrenatural do mesmo, capaz de fazer entoar o canto para o empregado do pai da menina. Em duas versões da estória, este canto é entoado quando o vento bate no capim, sendo notado no momento em que o serviçal vai alimentar os cavalos. Em algumas versões, contudo, o elemento “vento” não aparece.

Apesar dos pássaros funcionarem como “ladrões” do tesouro, relacionado aos figos da árvore, a verdadeira vilã da história é evidentemente a madrasta. A crueldade desta é expressa de várias formas. Uma das versões destaca a presença de duas meninas: uma boa e bonita (filha do viúvo) e outra feia e má (filha da madrasta, também viúva). Noutra versão, intitulada “A Madrasta”, o viúvo tem duas meninas que são vítimas da maldade da madrasta, enfatizando a covardia desta por se tratar de “duas filhas pequenas” (ROMERO, 2002, p. 113). Na versão de Lobato (1995), a madrasta chega a enterrar vivas três filhas do viúvo.

Essa madrasta tão malvada pode ser considerada figura incrustada na imaginação popular, sendo a encarnação apenas do que há de pior em alguém. Em *Histórias da Tia Nastácia*, de Monteiro Lobato (1882-1948), esta lenda da(s) menina(s) enterrada(s) viva(s) aparece e é comentada pelos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, que relativizam essa visão maniqueísta, como se pode verificar no trecho que se segue:

- Bom – disse Emília – esta história já está bem mais aceitável. Tem sua originalidade e explica tudo. Desde que houve milagre, era natural que as enterradinhas vivas não morressem. Milagres não se discutem.
- E ainda um traço delicado – disse dona Benta – esse das cabeleiras das meninas que viraram capinzal murmurejante ao vento. Aparece também a figura da madrasta, que é muito comum nas histórias populares. Toda madrasta tem que ser má. O povo não admite a possibilidade de madrasta boa.
- E não há – disse Narizinho.- As que eu conheço, como a madrasta da Quinoca e da Maricotinha, não chegam a ponto de enterrar crianças vivas – mas boas não são.
- E a do Zeferininho da Estiva, que dava na cabeça dele com a colher de pau?- acrescentou Pedrinho.
- Sim – disse dona Benta. – Talvez a regra seja a madrasta má, embora as haja excelentes. Sei dois casos de madrastas boníssimas, quase como mães. Tudo depende da criatura, e não do ato de ser mãe ou madrasta. Há mães tão perversas como as piores madrastas.
- Mas o povo assentou que as madrastas não prestam e não prestam mesmo- concluiu Emília. O coitado do povo sofre tanto que há de saber alguma coisa. Esse ponto da madrasta má o povo sabe. São más como caninanas – embora haja alguma degenerada que seja boa. Madrasta boa não é madrasta. Para ser madrasta, tem que ser uma bisca das completas. Eu, se pilhar alguma por aqui, furo-lhe os olhos (LOBATO, 1995, p. 28).

Assim também, Gilberto Freyre (1900-1987), na obra *Casa Grande & Senzala*, de 1933, ironiza a atribuição de tanta maldade à figura da madrasta, quando comenta: “as madrastas são muito malvadas nas histórias brasileiras e portuguesas: haja vista a do figo da figueira” (FREYRE, 1998, p. 29). Apesar desta sina da menina, vítima da madrasta, o elemento sobrenatural pode salvá-la.

Este dado sobrenatural da lenda é apresentado com grande variação nas versões analisadas. Em dois casos, a menina é enterrada viva e, ao ser desenterrada, sobrevive. A versão de Romero tenta explicar: “milagre de Nossa Senhora, que era madrinha

delas” (ROMERO, 2002, p. 114). Numa outra, a madrasta mata antes de enterrar e a criança ressuscita, portanto. Em outra versão ainda, de Mello (1908), o desfecho fica em aberto, terminando a narrativa com o canto da menina. Muitas versões destacam o merecimento e a nobreza da menina: via a nobreza do pai que sai para o combate em terras longínquas no tempo das lutas entre os cristãos e os mouros; através do aspecto de seu cabelo; no contraste com a filha má da madrasta; ou mesmo pelo merecimento do milagre de Nossa Senhora.

O elo entre a partitura para piano solo de Villa-Lobos “Xô, Xô, Passarinho” e a lenda da menina enterrada viva precisaram ser reconstituído no processo de análise da obra. Intérpretes e pesquisadores que se dedicaram a escrever sobre esta *Ciranda* não valorizaram e, por vezes, pareceram ignorar a força dramática do texto enigmático relativo à melodia folclórica que inspira o compositor e dá título à peça. Embora tratassem do elemento “pássaro” presente no título e reconhecessem a presença do canto tradicional em uma secção da obra para piano solo, nada comentaram da associação com a funesta estória.

Heitor Villa-Lobos, ao eleger, em 1926, este tema folclórico para compor uma de suas *16 Cirandas* ainda não havia feito a compilação do *Guia Prático*, 1932. Apesar disso, e do fato do *Guia Prático* (1941) não registrar a lenda (contrariamente à sua versão atualizada em 2009), os intérpretes e pesquisadores costumam trabalhar quase exclusivamente com esta fonte de pesquisa na abordagem dos títulos das *Cirandas*.

O presente estudo insere-se, portanto, numa das iniciativas de revisão e estudo do legado de um dos maiores compositores brasileiros do século XX. Vale lembrar, nesta perspectiva, um dos pontos por muito tempo ausente na literatura especializada relativo à composição das *Cirandas* – a motivação de Villa-Lobos a partir de sugestão do grande pensador e mentor intelectual do modernismo brasileiro – Mário de Andrade, que neste estudo fora mencionado, dentre outros, como coletor e folclorista que se dedicou a escrever e registrar o conto e canto folclórico abordado.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*, 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

Catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

CERQUEIRA, Esther Pedreira. *Folclore Musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*, 34ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*, vol. 1: Separata. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*, 32ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1995.

MAGALHÃES, Homero Ribeiro. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. 1994. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil; desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MURICY, Andrade. *Villa-Lobos-uma interpretação*. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, [1957].

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

JOSEPH BATTISTA. *Cirandas / Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: São Paulo; Porto Alegre: Odeon, p[1953]. 1 LP LES 26 603.

ROBERTO SZIDON. *Cirandas e Cirandinhas - Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Kuarup Produções, p1979. 2 LPs

SZIDON, Roberto. “As Cirandas”. Encarte da coleção de 5 LPs *Villa-Lobos 1887/1987*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1987, p. 20.

_____. Encarte do LP *Cirandas e Cirandinhas - Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Kuarup Produções, p1979.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático - Estudo Folclórico Musical*, vol. 1, Primeira parte. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1941.

_____. *Cirandas (Nº 7) “Xô, Xô, Passarinho”*. Japão: Editora Kawai, 1987.

_____. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*, vol. 1, Separata, 1º, 2º e 3º caderno. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

A canção “Pai do Mato” de Heitor Villa-Lobos: a temática indígena na performance vocal

Maria Yuka de Almeida Prado

Priscila Cubero

Universidade de São Paulo (USP), Campus Ribeirão Preto, Brasil

Resumo:

A canção brasileira é repleta de características e elementos advindos de diversas culturas que contribuíram para a formação da identidade do país. É importante reconhecê-los e identificá-los pela inspiração temática e/ou pelo processo criativo do compositor, e assim poder conglomerar as diretrizes interpretativas para o enriquecimento da performance vocal da obra. Considerando a importância da utilização do texto poético no processo de criação da canção, contamos com a grande influência dos movimentos literários na música, que elegeram o indígena para ser explorado como uma de suas temáticas. Consequentemente, toda essa efervescência, fez com que compositores, como Villa-Lobos, criasse um gênero indígena em seus processos composicionais, utilizando lendas e histórias, ou línguas ameríndias, ou até mesmo inserindo alguns trechos temáticos de canções nativas. A canção do *Pai do Mato* faz parte do ciclo das canções indígenas de Villa-Lobos, tema ameríndio sobre o poema de Mario de Andrade. Heitor Villa-Lobos insere em sua “bagagem sonora” a influência indígena, através dos ritmos e lendas caboclas, fundindo-as e criando uma linguagem única. Perguntamo-nos: de que forma o texto poético, os elementos musicais, o processo criativo do compositor e o contexto histórico-social da obra se fundem na temática indígena e como isso pode ser expresso na “criação” da performance vocal da obra?

Palavras chaves:

Canção Brasileira, Heitor Villa-Lobos, Temática Indígena, Performance vocal

As Obras para canto e piano de Estércio Marquez Cunha

Marina Machado Gonçalves

Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás /UNICAMP, Brasil

Brenda Raquel da Silva Azevedo

Luana Maria Cézar Cabral

Rayssa Almeida Martins

Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás, Brasil

Resumo:

Estércio Marquez Cunha (1941) é um compositor brasileiro, bastante ativo, que utiliza a língua portuguesa em suas canções. O estilo do compositor é bastante contemporâneo e utiliza a voz não apenas com palavras, mas onomatopaicamente, como pode ser notado em várias de suas peças. Embora a maioria delas esteja manuscrita, são bastante executadas na região onde mora, no interior do Brasil. Atualmente, sua obra - não apenas esta para canto e piano, mas todo o conjunto - está sendo editada para ampliar o acesso à mesma. Este trabalho está sendo iniciado a partir do financiamento governamental da CAPES/CNPq/IFG e tem o objetivo de editar as peças, analisá-las, a fim de subsidiar futuras interpretações. Como o compositor mora na mesma cidade da pesquisadora, a comunicação entre ambos será fundamental para esta análise. Ao final do trabalho, espera-se que a gravação sonora da obra possa ser feita a partir destas análises e entrevista e a publicação e gravação sonora possam ser disponibilizadas via internet, além de uma edição em papel e gravação em *compact disc*.

Das 28 peças para canto e piano, os textos utilizados estão em português, sendo a maioria de texto do próprio compositor e uma grande parte de escritores goianos, Estado natal do compositor. A prosódia seguida pelo compositor leva em consideração a palavra falada e é perfeitamente empregada no texto musical, raramente ocorrendo deslocamentos, a não ser que sejam propositais, a fim de dar sentidos duplos às ordens sonoro/textuais.

Palavras-chave:

Canções, Estércio Marquez Cunha, Música Brasileira.

Estércio Marquez Cunha (1941) é um compositor brasileiro, bastante ativo, que utiliza a língua portuguesa em suas canções não apenas com palavras, mas onomatopaicamente, além da fala e *Sprechgesang*. Segundo a pesquisadora Martha Andrade (2000, p. 33-47), o compositor graduou-se no Rio de Janeiro em Piano e Composição, concomitantemente, e, devido ao fato de ter sido aluno de Virgínia Fiuza, fica muito mais encantado pela composição do que pelo instrumento. Enfim, escolhera a profissão. Como bolsista do Conservatório Brasileiro de Música, a docência esteve

presente em sua vida desde os primórdios. Em 1967, após se graduar, retorna a Goiânia, onde se torna professor do Conservatório Goiano de Música, que já fazia parte da Universidade Federal de Goiás, na cadeira de harmonia. Em 1970, ao fazer a especialização em “Técnica e Estética da Música de Vanguarda”, na UNB, conhece o professor Conrado Silva, que o influencia bastante. Entre 1978 e 1982, muda-se para os EUA, em Oklahoma, a fim de cursar o Mestrado em Música e Doutorado em Artes Musicais, onde começa a se interessar pelo gênero música-teatro e compõe algumas obras neste gênero. Retorna ao Instituto de Artes da UFG, de onde se aposenta em 1995, porém, continua a exercer a docência até os dias de hoje em sua casa e no curso de pós-graduação nesta universidade. Possui um vasto acervo composto em diversos estilos e, principalmente, formações não convencionais, pois escreve para grupos de música de câmara para alunos que lhe pedem, como o caso da disciplina de Música de Câmara da pós-graduação da Unicamp de 2011, quando escreveu a obra *Tempo de Paz*, para uma formação de flauta-doce, saxofone, trombone, três vozes, percussão e três pianistas.

Embora a maioria das obras esteja manuscrita, são bastante executadas na região onde mora, no interior do Brasil. Atualmente, sua obra - não apenas esta para canto e piano, mas todo o conjunto - está sendo editada com o objetivo de ampliar o acesso à mesma. Este trabalho está sendo iniciado a partir do financiamento governamental da CAPES/CNPq/IFG (Bolsas Pibic Ensino Médio) e tem o objetivo de editar as peças, analisá-las, a fim de subsidiar futuras interpretações. Como o compositor mora na mesma cidade da pesquisadora, a comunicação entre ambos será fundamental para esta análise. Ao final do trabalho, espera-se que a gravação sonora da obra possa ser feita a partir destas análises e entrevista e a publicação e gravação sonora possam ser disponibilizadas via internet, além de uma edição em papel e gravação em *compact disc*.

O trabalho feito até o momento catalogou e editou treze peças originalmente escritas para canto e piano, sendo que algumas delas, como *As Quatro Estações* e o *Cantares*, são um conjunto de canções que contam, respectivamente, com quatro e três obras cada. Os textos utilizados estão em português, sendo a maioria de texto do próprio compositor e parte de escritores goianos, estado natal do compositor. A prosódia seguida pelo compositor leva em consideração a palavra falada e é perfeitamente empregada no texto musical, raramente ocorrendo deslocamentos, a não ser que sejam propositalis, a fim de dar sentidos duplos às ordens sonoro/textuais.

A seguir, vemos a tabela com a catalogação das obras até o momento:

	Nome	Poeta	Data Comp
1	Música para canto e piano nº 1	Anônimo	05/1969
2	Música para canto e piano nº 2 - Ventura adiada	Sílvia Nascimento	1968
3	Música para canto e piano nº 3	Marietta Telles Machado	05/1969
4	Música para canto e piano nº 4	Marietta Telles Machado	07/1969
5	Música para canto e piano nº 5	Estércio M. Cunha	1970
6	Quatro Estações	Estércio M. Cunha	04/1990
7	Serenata que não fiz	Estércio M. Cunha	07/1990
8	Canto Úmido	Estércio M. Cunha	10/1991
9	Passe	Pedro Roberto	10/1991
10	Duas variações de um improviso	Estércio M. Cunha	03/1995
11	Cantiga Silenciosa	Estércio M. Cunha	18/09/1997
12	Vocalise para Ângela	Sem texto	03/2009
13	Cantares para versos de Fernando Pessoa	Fernando Pessoa	s/d

Tabela 1 - canções de Estércio Marquez Cunha

Em recente estudo feito por Gonçalves (2011), percebe-se a diferença em termos composicionais de Cunha, já que a mesma afirma que há duas vertentes distintas: a primeira, que se inicia com seus estudos na graduação em piano no Rio de Janeiro, chamada “Acadêmica”, e a segunda, após contato com os cursos de especialização do Departamento de Música da UNB (a partir da década de 1970), intitulada de “Experimentalista”. Na primeira fase, percebe-se uma ligação com o sistema tonal e a rigidez formal, enquanto que na segunda, vê-se uma incursão aos sistemas tonais e atonais em voga no séc. XX, como o atonalismo, tons inteiros e sons não convencionais, entre outros.

As canções possuem uma quebra em seu período composicional. Segundo Andrade (2000, p. 56), o motivo pelo qual há a quebra “talvez não seja apenas uma questão estatística, mas se deva à censura estética e política que permeava a composição nas décadas de 70 e 80 no Brasil”. Ela chega a esta conclusão após entrevista feita com o próprio compositor, que chega a afirmar esta hipótese. Ao olharmos para o quadro de obras, percebemos que quase um terço delas foi escrita no período inicial - até 1970 -

mais precisamente, cinco das treze. O restante foi composto a partir da década de 1990, esquecendo o compositor por vinte anos este gênero musical. O motivo pelo qual a década de 1990 foi intensa para o compositor, segundo ele mesmo, foi o fim da repressão. Outro motivo possível pode ter sido a chegada de grandes cantores na UFG no início desta década. Cantores como Ângela Barra, Marília Álvares e Ângelo Dias se tornaram professores e colegas naquele momento, movimentando bastante o ambiente musical, formando um grupo de alunos como Sávio Sperândio, Edward Leite, Marivone Caetano, Andreia Abreu e Dênia Campos. Era uma época bastante profícua em termos vocais. Eram executadas óperas e recitais com uma frequência muito grande. A seguir, descrevemos as canções coletadas até o momento, dando um breve relato das mesmas.

As obras “Música para canto e piano” 1 e 2 são tonal e modal, respectivamente. Formalmente, o compositor utiliza uma breve introdução, assim como um poslúdio. Em termos harmônicos, há arpejos bem consoantes. Os membros de frase são quadrados. Os textos utilizados são anônimo e de uma amiga violista goiana, Silvia Nascimento. Em termos vocais, percebe-se a prosódia de acordo com a fala natural, e a extensão para voz média. A seguir, um exemplo da segunda obra do gênero composta por Cunha.

Música para canto e piano nº 2

Ventura adiada

Texto: Sílvia Nascimento

Estêrcio Marquez Cunha

Des - cer-ro-da'i-lu - são A

por-ta'i - ma-gi - na-ria e'en - vi-o'o meu o - lhar A'es - tra - da so - li - tá-ria por on-de tu pas - sas-te

As “Músicas para canto e piano” 3 a 5 já esboçam caminhos harmônicos mais ousados, com acordes dissonantes e modulações para tons mais distantes, além de escalas modais. Em termos formais, com exceção da obra nº 4, as demais seguem a forma com introdução e poslúdio, e a prosódia também de acordo com o texto falado. Ritmicamente, são bastante simples, com arpejos no acompanhamento, em colcheias. Em termos de extensão vocal, estas obras utilizam uma região média da voz.

Nestas primeiras cinco obras, aos poucos percebe-se uma libertação do sistema tonal, porém, em termos literários, o compositor utiliza textos já compostos por amigos, com exceção da última peça, onde utiliza um texto de própria autoria, o que perceberemos que será cada vez mais constante no futuro. O cuidado com a prosódia é bastante apurado em todas elas e a extensão vocal não é muito longa, assim como a dificuldade melódica, pois as peças utilizam intervalos curtos, de segundas e terças, com muitas escalas, facilitando o canto.

Após vinte anos sem voltar ao gênero das canções, o compositor produz quatro obras nos anos de 1990 e 1991, sendo que as *Quatro Estações* são compostas por quatro canções, de textos próprios (Cantos I, III e IV) e da goiana Yeda Schmaltz, com o poema “Impressão” (Canto II). A partir deste período, Cunha abandona os nomes “Música para canto e piano” e passa a adotar o nome dos poemas nas canções. As *Quatro Estações* são um pequeno ciclo de quatro canções para voz e piano, originariamente escritas para um tipo de voz diferente – tenor, mezzo, soprano e baixo, repectivamente. Há uma versão feita posteriormente apenas para soprano. Diferente das famosas *Estações* conhecidas – Vivaldi, Piazzola, etc – aqui Cunha escreve sobre as fases da vida do ser humano: o sonho da juventude e da liberdade; a maternidade/paternidade; o estar enraizado e, finalmente, a morte (Andrade, 2000, p. 107). São obras com texto próprio, com exceção do “Canto II” (Yeda Schmaltz). A ambientação das peças vai de encontro com o texto, já que o primeiro, a juventude, conta com notas rápidas; o segundo, já mais comedido, utiliza um ritmo mais lento, várias pausas, a fim de que os pais, em seu sonho de maternidade/paternidade, não acordem o bebê que embalam; no terceiro canto, o compositor utiliza mais a voz falada, provavelmente para mostrar a experiência dos mais idosos, com um ritmo mais pausado; o último canto, a morte, utiliza sons bastante graves, acordes muito dissonantes e *clusters*, com uma gama sonora em *pianissimo*, mostrando o final de nossa jornada terrestre.

A *Serenata que não fiz*, as *Duas variações de um improviso* e o “*Vocalise para Ângela*” são obras dedicadas a pessoas muito próximas, uma característica bastante presente nas obras do compositor. Foram dedicadas a Maria Lúcia, sua esposa, a Marco Aurélio Andrade Amaral e Ângela Barra, respectivamente. São obras tonais e simples. As duas primeiras com texto próprio e a terceira com sons vocálicos, já que se trata de um vocalise. A seguir, vemos exemplo da “Serenata”.

Serenata que não fiz

E.M.Cunha

Lento ♩ = 76

Te'a - marei, Ma - ri - a, ter - na - men - te,

Canto Úmido, o Passe e a Cantiga Silenciosa são obras bastante dissonantes e utilizam intervallos melódicos de difícil entonação para o cantor, como a sétima, intervalo inicial, além de melodias não tonais. Observa-se, no entanto, que o acompanhamento geralmente dá algum apoio ao canto, como se vê na “Cantiga”, exemplo a seguir.

Cantiga Silenciosa

Estêrcio M. Cunha

Lento

Um pou-co'a-lém do na-da

Na-dam nin - fas nu-as Nu-vens di - á - fa - nas se des - fa - zem Nu -

O *Cantares*, com texto de Fernando Pessoa, é uma coletânea de três poemas, a saber: “Depois da feira”, “Qualquer música” e “Plenilúnio”. Das obras que o compositor criou mais recentemente, esta utiliza texto de outro autor, o que vem sendo cada vez mais raro. A pesquisadora Andrade (2000) já o nominava de “Aedo”, isto é, um compositor-poeta e este grupo de canções foge à regra de Cunha.

A partir do exposto, percebe-se em Cunha que cinco de suas obras para este gênero foram compostas antes de 1970. Inicialmente eram tonais ou modais e, com o passar do tempo, foram se tornando cada vez mais atonais. O ritmo da palavra é responsável, em sua maioria, pelo ritmo melódico. O silêncio é uma constante na obra, especialmente em obras onde o texto sugere, como aqueles em que ele fala sobre temas profundos, como a morte (“Canto IV” das *Quatro Estações* ou *Duas variações sobre um improviso*). Recentemente, o compositor volta ao tonalismo, especialmente em obras dedicadas a amigos e parentes, ou até mesmo para comemorações. Parte desta volta pode ser percebida nas peças para piano escritas para crianças, onde ele as dedica para sobrinhos ou netos.

Bibliografia

ANDRADE, Martha M. C. *Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha*. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2000.

GONÇALVES, Marina M.; PINTO, Amanda I. G.; NETTO, Hermano R. A.; CABRAL, Luana M. C.; RIBEIRO, Pedro H. S. “A obra para piano solo de Estércio Marquez Cunha: edição e análise”. In: I Simposio Nacional de Musicologia e III Encontro De Musicologia Histórica (UFG-UFRJ), 2011, Pirenópolis-Goiás. *Anais*. Pirenópolis: Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG/Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG e Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ, 2011. Pp. 95-101.

GONÇALVES, Marina M. *Entrevista com o compositor*. Goiânia, fevereiro de 2012.

Lundu e prosódia musical no repertório de Bahiano.

Martha Tupinambá de Ulhôa

UNIRIO/King's College - London

Resumo:

Não há dúvidas de que o LUNDU é um gênero musical “histórico”. Dança no século XVIII, canção, posteriormente, e hoje, pelo menos do meu conhecimento novamente dança agora “folclórica” seja na versão turística na ilha do Marajó, seja no sapateado presente nas folias de Reis do norte de Minas Gerais. Como canção o lundu aparece sob várias formas de registro: (1) no século XVIII e início do século XIX em partituras de cantigas ou modinhas para uma ou duas vozes com acompanhamento de teclado ou corda dedilhada (existem também os lundus instrumentais, confirmando com a evidência documental a dança, não bastassem as descrições ou menções no teatro musicado); também em canções solistas de salão em geral para canto e piano de início e meados do século XIX; (2) novamente no teatro musicado no final do século XIX em performances registradas em partituras impressas a partir do sucesso no palco; (3) no início do século XX, ainda ligado à cena, nas chamadas “chapas”, os fonogramas, os quais passam a ser um registro privilegiado do repertório, agora em gravações mecânicas em 78 RPM. Os três tipos de lundu-canção serão discutidos no tocante à sua prosódia musical, ou seja, como letra e música se ajustam, de modo que o encadeamento e sucessão de sílabas fortes e fracas da língua portuguesa, bem como seu contorno melódico ligado à entonação verbal coincidam com os tempos fortes e fracos do compasso e com a frase musical. Na comunicação nos concentraremos no repertório de lundus gravados do início do século XX para a Casa Edison pelo Bahiano (Manuel Pedro dos Santos, 1870/1944).

Palavras chave:

Lundu; Canção; Português no Brasil; Bahiano; Gravações.

A Foreigner’s experience of the sounds of Brazilian-Portuguese for lyric singing

Melanie Ohm

Independent scholar

Abstract:

The purpose of this presentation is to address Brazilian Portuguese (BP) in lyric singing from the perspective of a non-native speaker. The author has not lived in Brazil and did not have a Brazilian parent or an experience of Portuguese at a young age. Eleven years ago, the sounds of Portuguese were unfamiliar. Her absence of experience with the language until adulthood, combined with years of deliberate and thorough study, observation, practice, research, and performance, make this author uniquely qualified to speak about Brazilian-Portuguese lyric diction for foreigners. She came to BP as a second language, with few resources in English, and learned to tune her ear and tongue to a rich sound palate with unfamiliar demands.

The majority of publications that address BP lyric diction are written by Brazilians or “Brazilianized” Americans who are fluent in BP. The author intends to provide ways of thinking about BP lyric diction that will facilitate study of the topic, both in the library and the studio, for those to whom BP is a foreign language and who are able to take advantage of resources in English. This presentation utilizes the 2007 Brazilian Norms for Sung Portuguese and other available resources, as well as the author’s professional experience of Brazilian art song, to identify patterns that can assist singers who are new to BP toward acquiring a sense of the language, with a starting place for experiencing that language as sung.

Key words:

Brazilian-Portuguese, Lyric Diction, Singing

A Canção brasileira na aula de canto – uma análise das propriedades pedagógicas da *Canção da Felicidade*, de Barrozo Netto e Nosor Sanches.

Lenine Alves dos Santos:

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Resumo:

Este trabalho defende a valorização da canção brasileira como material para o ensino do canto no Brasil, procurando eliminar preconceitos associados a este repertório, que é por vezes considerado inadequado por professores de canto para a abordagem da técnica vocal no canto lírico. A argumentação demonstra que a canção brasileira pode ser, para os falantes de português brasileiro como língua materna, o veículo mais apropriado para o ensino de procedimentos técnicos vocais, seja para alunos de nível básico, intermediário ou avançado. A pesquisa fundamenta-se em bibliografia específica da área de fisiologia da voz e pedagogia vocal, bem como em textos relacionados a processos cognitivos e diferentes modelos de emissão vocal. A obra *Canção da Felicidade*, de Barrozo Netto e Nosor Sanches, é analisada com o objetivo de demonstrar seu potencial pedagógico. O texto da canção recebe tradução formal e literal para o inglês, para facilitar o acesso a estas canções por cantores falantes de outros idiomas. Informações complementares e indicações interpretativas acompanham a análise pedagógica da canção.

Palavras-chave:

Português Brasileiro Cantado; Técnica Vocal; Canção Brasileira

A Poesia portuguesa e o início da canção brasileira de câmara

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Margarida Maria Borghoff (Guida Borghoff)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

Resumo:

A canção de câmara estabeleceu-se como gênero a partir do desenvolvimento da canção germânica, firmando-se com o *Lied* de Schubert e compositores que o sucederam. No Brasil, as canções proliferavam como gênero essencialmente popular, sem grandes preocupações literárias, em melodias acompanhadas, de fácil execução e assimilação, a exemplo da modinha - conjugação de elementos do canto erudito, sobretudo da ária italiana, com elementos do folclore africano e português. O gênero canção de câmara no Brasil surgiu a partir de Alberto Nepomuceno, em finais do século XIX. Seu projeto residia na criação de uma canção cuja brasilidade afluía a partir do próprio idioma. Nepomuceno desejou moldar a canção brasileira de câmara, ainda que segundo moldes europeus, à complexidade fonética, métrica, rítmica e inflexões próprias ao português. Seu ideal “nacionalista” se assemelharia ao nacionalismo romântico europeu, a exemplo do amigo Edvard Grieg, com quem conviveu.

O presente artigo comenta este período inaugural da canção brasileira de câmara, abordando aspectos significativos como o fato de que as primeiras canções em português de Nepomuceno, - publicadas e apresentadas em concerto em 1895, ao retornar ao Brasil depois de estudos na Europa -, tenham sido escritas sobre poemas de João de Deus, importante poeta português da época: *Ora, dize-me a verdade* e *Amo-te muito*, publicadas como Opus 12, n.1 e n.2. Note-se que, a partir de Nepomuceno, importantes compositores brasileiros passaram a escrever canções não apenas sobre poesia brasileira, mas lusitana. Levando-se em conta que, de cerca de 3500 canções brasileiras de câmara mais de uma centena empregam textos de poetas portugueses, percebe-se a extensão das ações de Nepomuceno, reiteradas em relato de Vianna da Motta, de 1896, que afirmaria ter o brasileiro conseguido no Rio de Janeiro “vulgarizar o canto em português”, o que julgava ele próprio não ter conseguido, àquela altura, em Portugal.

Palavras chaves:

Canção de Câmara Brasileira; Canção de Câmara Portuguesa; Poesia Portuguesa; Alberto Nepomuceno

**Compondo sobre textos em língua portuguesa entre o Porto e o Rio de Janeiro:
Francisco de Sá Noronha e o mundo do *opéra comique* e da opereta (1868-80)**

Luísa Cymbron

CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Portugal

Resumo:

A partir dos finais dos anos 1860, o compositor e violinista Francisco de Sá Noronha (1820-1881) trabalhou no Porto com algumas companhias musico-teatrais portuguesas e, perante o fulgurante sucesso do repertório de Offenbach, compôs um conjunto de obras, umas vezes designadas operetas, outras ópera cómica, sempre com texto em língua portuguesa. Em 1878, tendo esgotado as possibilidades do meio teatral portuense, decidiu-se a partir para o Rio de Janeiro, cidade onde iniciara a sua carreira e na qual trabalhara durante largos anos. Aí, em colaboração com Artur Azevedo, escreveria as suas últimas obras, estreando em 1880 no Teatro Fénix Dramática, um conjunto de três operetas que obtiveram um amplo sucesso: *A princesa dos cajueiros*, *Os noivos* e *O califa da Rua do Sabão*.

Uma análise das partituras que sobreviveram mostra que o repertório estreado na cidade do Porto era ainda muito devedor dos modelos do *opéra comique*, remetendo-nos para um universo mais sentimental do que cómico, enquanto nas operetas cariocas se sente uma verdadeira abordagem musico-teatral ao “riso”. Esta comunicação tem como objetivo analisar o(s) modo(s) como Noronha trata os seus processos de escrita musical quando compõe nestes dois géneros, para atores e públicos de duas cidades distintas, nas quais se falava um português com significativas diferenças tanto em termos fonéticos como lexicais.

“Tanger” e “Tocar” na arte da tecla em Portugal (1540-1779)

Edite Rocha

INET-md - Universidade de Aveiro, Portugal

Mário Marques Trilha

CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Portugal

Resumo:

Em 1540, foi publicada em Lisboa a primeira obra impressa para tecla na península ibérica intitulada *Arte novamente inventada pera tanger o instrumento*, na qual Gonçalo de Baena, no respectivo prólogo, assinala advertências sobre a forma de tanger. Posteriormente, em 1620, Manuel Rodrigues Coelho (c.11555 - c.1633) redigiu nas suas Flores de Música (primeira obra de música composta originalmente para tecla publicada em Portugal), as sucintas “advertências particulares para se tangerem estas obras com perfeição” onde aborda questões relacionadas com a postura das mãos, ornamentação, glosas (diminuições melódicas), questões de interpretação e grafia rítmica. No século XVIII, a substituição da indicação de “tanger” por “tocar” é assumida pelos teóricos Manuel Pedroso (fl. 1751) e Francisco Inácio Solano (1720-1800), provavelmente por influência italiana. No *Compendio Musico* (1751), Pedroso redigiu “algumas advertências necessárias para saber o modo de pôr os dedos no Orgão”, abordando a dedilhação, postura das mãos e ornamentação e, em 1779, no *Novo Tratado*, Solano abordou as questões relacionadas ao teclado do cravo, posição do corpo, das mãos, ornamentação, dedilhações e interpretação nas “Demonstrações” I e XII. Nesta obra, embora a designação “tocar” seja maioritariamente utilizada, ainda aparece “tanger”, provavelmente constituindo o *terminus post quem* da utilização deste verbo na sua acepção musical.

Neste contexto, esta comunicação visa analisar o processo de alteração desta designação nas fontes musicais portuguesas em relação aos músicos para tecla entre os séculos XVI e XVIII fazendo um estudo comparativo do uso desta terminologia e respectiva aplicação nas obras impressas e manuscritas que permitam obter subsídios para a interpretação historicamente informada.

Palavras-chave:

Música para Tecla, Baena, Rodrigues Coelho, Pedroso, Solano

Introdução

Esta comunicação pretende apresentar e aprofundar essencialmente as designações e significados no léxico da “Língua Portuguesa em Música” na obra para tecla em Portugal, dos conceitos de *tanger* e *tocar*, apresentados numa perspectiva de aprimoramento e disciplina de aprendizagem. A delimitação desta investigação abrange o período entre 1540-1779, período este referente às seguintes fontes portuguesas: *Arte novamente inventada* (BAENA, 1540), *Flores de Musica* (COELHO, 1620), *Flores de*

Musicaes (MORATO, 1735), *Compendio musico* (PEDROSO, 1751), *Regras de Acompanhar* (GOMES DA SILVA, 1758) e *Novo Tratado* (SOLANO, 1779).

1. *Tanger & Tocar*: etimologia

A etimologia da palavra *tanger*, origem do latim *tango*, *tetigi*, *tactum*, *tangere*, *tocar*, no sentido físico e moral transitivo e absoluto, surge, segundo Antonio Houaiss (2001) como arcaica na língua portuguesa. A primeira entrada referenciada na língua portuguesa do verbo *tanger* data do séc. XIII e do substantivo *tanger*, do séc. XIV. No sentido musical do verbo, como verbo transitivo directo e indirecto, “fazer soar qualquer instrumento” significava mais especificamente tocar instrumentos de cordas dedilhadas ou simplesmente executar música ou tocar instrumento musical. Tinha igualmente o sentido de repercutir um som, soar, ecoar, ressoar ou, também, a habilidade de convidar ou alertar alguém fazendo soar sinos ou instrumentos (HOUAISS, 2001, p.7627).

Relacionado a este vocábulo, a etimologia do verbo transitivo directo *tocar* identificaram-se 53 distintos significados, quatro deles coincidentes com o verbo *tanger*: fazer soar um ou mais instrumentos, fazer soar imitando um instrumento musical, fazer-se ouvir por toques, anunciar-se por meios de sons, e dar um sinal por meio de toque ou som. A 1ª entrada do verbo *tocar*, à semelhança de *tanger*, data igualmente do séc. XIII, e a etimologia surge decalcada de um latim vulgar de *toccare* que coincide com o italiano, correspondente ao francês *toucher*, ou ao francês do séc. XIII *tocon* ou do espanhol provençal e catalão *tocar* (HOUAISS, 2001, pp.7801-7802).

Recorrendo à família no léxico aplicado nas fontes portuguesas de música para tecla, o substantivo *Tasto*, do italiano *tasto*, para representar marcas em instrumentos dedilháveis, indicam onde comprimir as cordas para obter sons adequados. Do italiano *tastare*, do latim vulgar *taxitare* e latim clássico *taxare*, tocar muitas vezes, vem também de *tango/is*, *tetigi*, *tactum*, *tangere*, tocar, segundo Houaiss pode ter havido um cruzamento do verbo latino *taxare* e do verbo latino *gustare*, tomar gosto, provar, saborear. (HOUAISS, 2001, p.7655). Por outro lado, o substantivo *Tecla* surge como peça accionada pelo dedo que coloca em movimento os mecanismos do órgão, piano e afins para produzir o som. Etimologicamente tem origem controversa para o qual

existem hipóteses pouco satisfatórias, que inclui expressões desde o latim *tudicula/ae* como “peça de moer”, diminutivo de *tudes/is* como “malho, martelo” ou até um hispano-árabe *tegra* representando uma “caixa de madeira para instrumentos” que posteriormente viria a designar-se como clavicórdio. Só em 1583, *tecla* surge como sinónimo de peça de teclado (HOUAISS, 2001, pp.7670-7671).

2. *Tanger & Tocar: conceito*

A designação de *tanger* na arte para Tecla em Portugal aparece frequentemente associada à clarificação do conceito de “perfeição” na interpretação. Na primeira obra impressa de tecla na Península ibérica publicada em Lisboa, *Arte novamente inventada* (BAENA, 1540)¹²⁹, nas observações contidas no prólogo, Gonçalo de Baena assinala breves advertências sobre a forma de *tanger* concluindo que “todas estas reglas que son relatadas solamente para los que no son tanto engeñosos o que no tienen principios aprendidos..s. los moços/ o niñas y otros semejantes. Porque para todo lo al solamente la primera regla basta” (BAENA, 1540, p. 6v.), que remete à explicação do uso e aprendizagem da tablatura dessa obra.

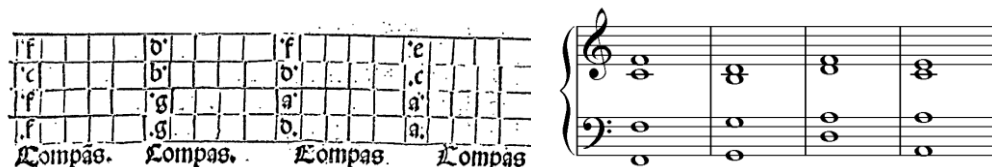
Pode parecer estranho no congresso “Língua Portuguesa em Música” iniciar com uma obra de um espanhol que foi publicada em Portugal, mas relembramos que o castelhano era língua franca da península ibérica.

Gonçalo de Baena utilizou sempre indistintamente no prólogo à sua obra os verbos *tocar* e *tañer* (*tanger*), à semelhança de outros exemplos em que se verifica o rigor e extremo cuidado em fornecer ao leitor e estudioso, vários sinónimos para uma mesma designação. Veja-se, por exemplo, quando se refere aos ornamentos e que especifica como “algunos le llaman redoble/ o zeñido / o quebrado/ como quier que sea: alustra grandemente todo lo que se ha de **tañer** y es fecho por arte y no a beneplácito”

¹²⁹ A *Arte novamente inventada* é constituída pela transcrição parcial ou integral de 65 peças vocais de compositores franco-flamengos e ibéricos e uma última peça que consiste numa melodia de tenor para a realização na prática do contraponto e improvisação. Todas as peças integrantes são transcritas em cifra alfabética para tecla, característica das tablaturas alemãs para órgão como no caso do *Buxheimer Orgelbuch* combinadas num padrão inédito de ordenamento quadrangular, que visava facilitar a divisão mensural (ROCHA, 2010).

(BAENA, 1540, p. 6v). Seguem-se, assim, dois exemplos da utilização destes verbos em que no início do seu prólogo “Primeramente”, ao explicar a imagem da capa que contém um teclado de órgão com indicações das siglas correspondentes a todo o teclado, e que deveriam ser recortadas e aplicadas ao teclado do correspondente instrumento de tecla, Baena avisa que:

El modo que se ha de tener es que assi como estan aquellas en el monacordio estaran enel libro todas las que se han de **tocar o tañer** cada vna en su semejante .s. las que son vnas encima de otras: assi como aqui: an de **tocar** en consonancia todas a vna: con tantos dedos quantas letras fueren juntamente cada vna es vn compas (BAENA, 1540, p.6)



Num outro exemplo, ao explicar a notação, nomeadamente nas indicações de pausas na partitura Baena reforça o uso simultâneo de *tocar* e *tañer*, avisando que: “donde estan estos señales o cifras es llamado pausa no sirue si no de **no tocar ni tañer** cosa alguna.” (BAENA, 1540, p. 6).

Posteriormente, em 1620, Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1633) redigiu na obra *Flores de Música*¹³⁰ as sucintas “advertências particulares para se **tangerem** estas obras com perfeição” (COELHO, 1620) sem se estender em grandes particularidades, como seria esperado de uma época em que as publicações entram numa crescente fase de impressão e disseminação e em que geralmente se clarificaria cada uma delas em detalhe. Rodrigues Coelho refere somente a necessidade de, para os que quisessem

¹³⁰ Primeira obra impressa de música inédita para instrumentos de tecla e harpa em Portugal da autoria do compositor, antecedita na Península Ibérica pela publicação de Hernando de Cabezón, *Obras de Música* (Madrid, 1578). A organização e estrutura sistemática da obra *Flores de Música* constitui-se por duas partes, uma de tentos que inclui três tentos por cada modo, quatro intavolaturas sobre as “Susanas”, e hinos sobre o canto chão do Pange Lingua e Ave Maris Stella, destacado da segunda parte constituída por versos litúrgicos.

tanger e compreender a sua obra destinada “aos **tangedores**, & professores do instrumentos de Tecla”, não necessitariam de extensivas explicações teóricas da prática e arte de interpretação então vigente, além das resumidas seis “Advertências”:

Nam he minha intenção querer neste capítulo (em que faço algumas advertencias) dar rezões, & documentos pera principiantes, ensinandolhe como se deve tanger, com que dedos, & com que ar. A causa he, porque quem procurar aver este livro polo menos dever ser não principiante, mas arzeado tangedor, que aos principiantes logo se lhe pratica o ar, & graça no tanger com o modo que devem ter no por dos dedos(COELHO, 1620, Prologo).

Ao realizar-se um estudo comparativo das seis “advertências” identificadas por Rodrigues Coelho nas Flores de Música, identificou-se no capítulo “de las condiciones que se requieren para tañer con toda perfeccion y primor” na obra de Tomás de Santa Maria a indicação de pontos que se relacionam com as de Coelho em “las condiciones que asi adornan la música”¹³¹ resumidas a oito. Este aspecto veio a identificar vários conceitos provenientes da designação de **tanger** como sinónimo de interpretar com o “ar e a graça” que as obras têm, e cujo conceito actualmente se estabeleceu na designação de *buen-ayre*. Em Portugal esta associação do *tanger* ao aprimoramento interpretativo foi bastante utilizada em Baena (1540), e muito particularmente em Coelho (1620), verificando-se contudo em fontes posteriores, como Solano (1779) ou Varela (1806) e cuja inter-relação de conceitos para se *tanger* uma obra, entre aspectos teóricos e práticos da interpretação, englobavam directrizes de como “dar e levantar o compasso”; a representação do compasso e adaptação no reconhecimento à respectiva linguagem musical (conceito de “outro ar” nas secções de uma mesma peça); a interpretação regular ou irregular das figuras rítmicas; a destreza técnica ou o andamento das peças (Rocha, 2010).

¹³¹ T. SANTA MARIA, 1565, Cap. Xiiii, f.36v.

<i>Flores de Música</i> (Lisboa, 1620)	<i>Arte de Tañer Fantasia</i> (Valladolid, 1565)
1. Postura das mãos	1. “tañer a Compas.
2. Ornamentação	2. poner bien la manos
3. Glosa	3. herir bien las teclas.
4. Andamento “a compasso”	4. tañer con limpieça y distinction.
5. “Ar” das peças e	5. correr bien las manos a una parte y a otra, esto es, subiendo hazia la parte superior, y baxando hazia la parte inferior
6. Aspectos práticos da escrita	6. herir con dedos convenientes.
	7. tañer con buen ayre
	8. hazer buenos redobles y quiebros”

Tabela 1: Lista comparativa entre as “advertências” de Coelho e as “condiciones” de Santa Maria

Mas retomando especificamente a utilização dos verbos *tanger* e *tocar* nas fontes portuguesas, em contraste com Baena, Rodrigues Coelho opta sempre pelo verbo **tanger** e nunca utiliza o verbo **tocar**. Recorde-se que em 1620, Portugal se encontrava ainda sob domínio espanhol, e que, talvez por oposição à preponderância do castelhano, Coelho conscientemente utilizasse o verbo *tanger* que diferenciava do tocar, comum às duas línguas.

Na sequência da publicação *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho, a escolha do título *Flores Musicaes* por João Vaz Morato, constituindo cada capítulo uma *Flor*, remete ao simbolismo barroco que associava as flores ao mundo espiritual e intelectual. Apresentando inicialmente um conceito descritivo, a denominação de “Flores”, genericamente atribuído como sinónimo de compilação, recolha, selecção cuidada de obras, assumiu um papel determinante nas artes no período entre o final do século XVI e inícios de XVII na Península Ibérica. Neste período, acentua-se na pintura a autonomia da arte de pintar flores, especialmente em Itália e Flandres, que deixa de ter uma mera função decorativa ou de ornamentação, como característico até então, para uma representação assumida na arte. Numa imutável associação ao simbolismo espiritual, tanto na diegese da alma como das virtudes humanas, a representação do tema das flores e dos frutos assume uma forte implicação metafórica expandida a todas as artes e letras como anotado por Hatherly:

A representação e a interpretação do mundo oculto pela simbolização floral, das mais vastas e persistentes na civilização cristã, adquire na época barroca

um favor inusitado, rapidamente assumindo uma representatividade imensa, pois a flor é frequentemente proposta como figura arquetípica da alma, como centro espiritual, e recorde-se a propósito que San Juan de La Cruz faz flor a imagem das virtudes da alma, enquanto Frei Luís de Granada, na Introducción al symbolo de la Fe, se ocupa largamente de todo o mundo natural, inclusive flores e frutas. Se o emprego alegórico da flor para fins laudatórios-místicos, é tão frequente no século XVII em todas as artes e letras que não é possível aqui sequer dar uma ideia da sua extensão (HARTHERLY, 1991, p.79).

Na “Flor XVI” da obra *Flores Musicaes*, João Vaz Morato utiliza os verbos **executar** para a realização do baixo-contínuo (MORATO, 1735, p.93), mas ele reserva o termo **tocar** para o acompanhamento da polifonia (MORATO, 1735, pp.97-98).

Manuel de Moraes Pedroso, por sua vez, no seu “tratado de acompanhamento” da obra *Compendio Musico* utiliza em “Algumas advertências necessárias para saber o modo de por os dedos no órgão”, sempre o verbo **tocar**, para executar a escala o verbo **correr** e para os mordentes o verbo **golpear**. Para a realização do baixo-contínuo usa antes o termo *acompanhar* ou *dar* (PEDROSO, 1751, pp. 22-23)

Na obra *Regras de Acompanhar*, única obra em Portugal inteiramente consagrada ao baixo-contínuo, Alberto José Gomes da Silva especifica sempre o verbo *acompanhar* excepto quando se trata do acompanhamento da polifonia em que usa o verbo tocar para o acompanhamento da polifonia ou, como especificado, a realização da intabulatura: “Em qualquer fuga se ha de principiar a **tocar** a solfa da primeira voz com a mão direita sem acompanhamento algum, e na de dous motivos sempre vem escrito o acompanhamento da segunda voz na **intabulatura** [...]” (SILVA, 1758, p.32).

No caso de Francisco Inácio Solano, o mais profícuo teórico setecentista de música que sempre denotou uma forte tendência de cariz conservadora na sua extensa produção, na Demonstração XII, “Em que se adverte o melhor modo da posição do Corpo, de regular as Mãos, e de por os Dedos no Cravo, tanto para **tocar** de Capricho, ou Fantasia, como para **Acompanhar**”, diferencia o termo *tocar* para interpretação da literatura do instrumento e o verbo *acompanhar* para a execução do baixo-contínuo (SOLANO, 1779, p.52).

Primeiramente que houver de aprender a **Tocar**, ou a **Acompanhar**, há de já saber Musica; e com a intelligencia della fazer-se senhor do preciso conhecimentodo *Jogo do Cravo*, conhecendo os *Signos* com generalidade em

todas as *Claves*, de que usão de ordinário os Professores Modernos, para os saber aplicar ás *Teclas* proprias, a que elles correspondem no sobredito Instrumento, o que tudo fica explicado na *Tabella*, que descrevi na Demonstração I.

Em segundo lugar se advirta, que a boa Compostura do Corpo, e das Mãos, em *Tocar*, ou *Acompanhar* no Cravo, não só he attributo da estimavel modestia, mas tambem huma das partes essenciaes, para que o Professor consiga a facilidade, e destreza necessaria; porque a muita desenvoltura no **obrar** não dá, antes tira o precioso valor, que podem ter as cousas, quando não são seriamente executadas (SOLANO, 1779, p.52).

No final desta “Demonstração”, Solano utiliza o verbo seiscentista *tanger* que já na altura seria menos ou não utilizado nos tratados e manuscritos setecentistas de música para tecla, associando à ideia de uma interpretação mais refinada e remetendo ao conceito de “perfeição” contido nas *Arte novamente inventada* de Baena e *Flores de Música* de Rodrigues Coelho:

Em fim, expuz o assunto desta Demonstração com precedencia aos principaes Dundamentos, e Regras da Harmonia, por ser muito conveniente que o novo Professor desembarace primeiro os Dedos com infallivel segurança regular em algumas Toccatas, do que os prenda logo nas Posturas cheias das Especies; porque soltando-os antes no Toque Flórido, ou solto, com essa destreza conseguirá depois maior agilidade para todo o modo de Acompanhar. Porém não será preciso que se demore muito nisto. Bastão quatro, ou seis Tocatas, que se executem sufficientemente: virá tempo, em que as *Tanja* sem demaziado estudo. Este deve-se fazer mais, ou menos extenso, segundo a natural propensão de cada hum. A razão de tudo isto, que tenho exposto, he: poruqe na Musica Prática não basta só illustrar o entendimento, mas he preciso, e indispensavel formar tambem o ouvido, e juntamente habilitar as Mãos, adestrando os Dedos (SOLANO, 1779, p.61).

Desta forma, 1779 parece ser o *términus post-quem* da utilização do verbo *tanger* numa fonte de Música para tecla em língua portuguesa.

Bibliografia

BAENA, Gonzalo de. *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*. Lisboa: German Galharde, 1540.

COELHO, Manuel Rodrigues. *Flores de musica, pero o instrumento de tecla & harpa*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620.

HATHERLY, Ana. “As Misteriosas Portas da Ilusão: a propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa d'Óbidos”. In *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, ed. Vitor Serrão, 71-85. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1991.

MORATO, João Vaz Barradas *Muito Pão e Flores Musicais colhidas no jardim da melhor lição de vários autores. Arte Prática de Canto de Órgão*. Lisboa occidental: Officina da Música, 1735.

PEDROSO, Manuel de Moraes. *Compendio musico ou Arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manuel Pedroso Coimbra, 1751.

ROCHA, Edite. Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música.” *Problemas de Interpretação*, DeCA, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

SILVA, Alberto José Gomes da. *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Órgão, e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo e fácil percepção*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758

SOLANO, Francisco Inácio. *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rythmica, o qual ensina a Acompanhar no Cravo, Órgão, ou outro qualquer instrumento [...] e tratão-se também algumas cousas parciais do contraponto, e da composição[...]*. Lisboa: Régia Officina Typografica, 1779

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, DeCA, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011

VARELA, Fr. Domingos de S. José. *Compendio de Musica, Theorica, e Pratica, que contém breve instrucção para tirar Musica. Lições de acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia*. Porto: Typ. de Santo Antonio Alvarez Ribeiro, 1806

Vozes Paulistanas – quando cantar em Português foi política pública

Paulo Celso Moura

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Resumo:

A atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-38) caracterizou-se por um conjunto de ações que se configuraram como um dos mais importantes projetos públicos na área da Cultura do país.

As iniciativas contemplaram inclusive a criação de corpos estáveis - entre eles o Coral Paulistano, composto por 28 cantores. Criado em fins de 1935 seu primeiro concerto ocorreu em abril de 1936, e em diversas matérias em jornais da época é ressaltada a orientação para um repertório em Português. Embora não tenha sido localizado nenhum ato oficial de criação, o *Acto do Governo Provisório 0962* (30/11/1935) traz rubrica orçamentária específica determinando os vencimentos dos cantores e de seu regente – demonstrando a busca pela institucionalização, no aparato público, das atividades culturais.

Como estratégia de difusão foi proposta também uma Rádio-Escola; esse conjunto de ações se inseria no escopo da Seção de Expansão Cultural do Departamento de Cultura.

No âmbito vocal foram realizadas duas importantes iniciativas: um concurso de composição de peças corais (no qual as obras deveriam “se inspirar nos caracteres, tendências e processos da música nacional”) e, especialmente, o *I Congresso da Língua Nacional Cantada*. Este tornou-se o principal evento representativo de um projeto que visava estabelecer modelos de realização musical alinhados ao que se buscava reconhecer e certificar como Cultura Nacional.

Essas atividades expressaram uma percepção muito clara sobre a importância de alterar padrões de referências culturais vigentes. Contemplando ideários nacionalistas tão presentes à época e mais diretamente representados por “cantar em português”, esse processo contemplava outras áreas e expressões culturais, e caracterizou-se pela sistematização e articulação de ações organizadas no que pode ser considerada uma das mais consistentes Políticas Públicas para Cultura no Brasil. Apesar da descontinuidade observada a partir de 1939, suas consequências e influências fazem-se presentes até nossos dias.

Palavras chave:

Política Pública; Canto Coral; Música Brasileira

As Variantes linguísticas no repertório vocal brasileiro: presença de elementos diferenciadores e recursos no preparo da interpretação

Ricardo Ballesterio

Universidade de São Paulo (USP), Brasil

ricardo.ballesterio@gmail.com

Resumo:

Parte do repertório vocal brasileiro apresenta variantes linguísticas identificadas por elementos diferenciadores que caracterizam um grupo em um determinado espaço geográfico e/ou social. Reconhecendo que o PB normativo pode não ser aplicado pelos intérpretes nesse repertório, o presente trabalho visa a) refletir sobre a questão das variantes linguísticas, b) observar os elementos diferenciadores presentes no repertório da canção brasileira do século XX que podem servir como indicadores para a adoção de variantes linguísticas em oposição à versão normativa e c) discutir os recursos disponíveis que seriam apropriados para capacitar os intérpretes a aplicar essas variantes na interpretação. A presença de elementos diferenciadores no repertório vocal brasileiro pôde ser observada nos títulos e/ou subtítulos, na ortografia e no conteúdo léxico de textos anônimos e recolhidos, com temática popular, assim como em obras que fazem alusão a formas e estilos de canções e danças populares. A incorporação das variantes linguísticas na interpretação pode ser feita a partir de estudos de autores como Amaral (1920), Nascentes (1922) e Marroquim (1934) ou através do futuro *Atlas linguístico do Brasil* que fornecerá dados em áudio coletados em 250 localidades brasileiras.

Palavras-chave:

Variantes Linguísticas, Repertório Vocal Brasileiro, Interpretação

A publicação recente (KAYAMA et al., 2007) que apresentou um conjunto de normas a ser aplicado à interpretação do repertório vocal com textos em português brasileiro (PB) teve como objetivo criar uma referência para cantores estrangeiros assim como um ponto de convergência linguística para cantores brasileiros de origens diversas, criando um padrão “reconhecivelmente brasileiro e nacional, não importando a origem do cantor” (KAYAMA et al., 2007, p. 19). Se por um lado os autores indicam a questão das falas regionais como um dos possíveis desdobramentos de pesquisa acerca do assunto, por outro nos alertam sobre a dificuldade em lidar com as variantes linguísticas no repertório brasileiro: “no caso de uma música com teor incontestavelmente regional, é de ser esperado que cantores da região da composição ou

do compositor cantem com seu ‘sotaque’. Porém, com risco de caricaturas, é difícil para cantores de outras regiões imitar um ‘sotaque’” (KAYAMA et al., 2007, p. 19).

Parte do repertório brasileiro apresenta elementos diferenciadores que caracterizam um grupo em um determinado espaço geográfico e/ou social. Se a questão da imitação do sotaque é um procedimento superficial e perigoso, seria possível adotar diferentes estratégias no preparo da interpretação do repertório vocal em questão? Considerando que a aplicação de um conjunto de normas já pressupõe ajustes por parte do cantor, visto que um cantor do nordeste brasileiro pode adotar o PB normativo, o que impediria que um cantor do sudeste brasileiro, por exemplo, incorporasse variantes linguísticas do nordeste brasileiro na execução das *Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro*, de Ernani Costa Braga (1888-1948)? Seria possível ocorrer um deslocamento do intérprete entre padrões linguísticos diversos dentro do PB?

O presente trabalho tem como objetivos: a) refletir sobre a questão das variantes linguísticas, b) observar os elementos diferenciadores presentes no repertório da canção brasileira do século XX que podem servir como indicadores para a adoção de variantes linguísticas em oposição à versão normativa e c) discutir sobre os recursos disponíveis que seriam apropriados para capacitar os intérpretes a aplicar essas variantes na interpretação.

Houve mudanças significativas nos objetivos e procedimentos dos estudos sobre o PB e de suas variantes linguísticas no decorrer do tempo. Varejão (2009, p. 120-121), resumindo o trabalho de Guimarães¹³², apresenta uma proposta da existência de quatro períodos no registro das variantes linguísticas no Brasil. Os estudos do primeiro período tratam do português no Brasil e não necessariamente do português do Brasil enquanto que o segundo período fica concentrado nos debates entre puristas e libertários que buscavam aceitar ou não a existência do PB, em alternativa ao PE. É justamente nesse segundo período, no final do século XIX e início do século XX, que podemos localizar a discussão sobre o canto em português e o crescente interesse dos compositores em textos de nítido sabor regional. Se na virada do século XIX para o século XX podemos

¹³² A autora faz referência a GUIMARÃES, E. “Sinopse dos estudos do português no Brasil: a gramatização brasileira”. In: GUIMARÃES, E; ORLANDI, E. (Org.). *Língua e Cidadania*. Campinas: Pontes, 1996. p. 127-138.

ver a emancipação do PB em relação ao PE¹³³, vemos em seguida um período de normatização do PB, com tendências políticas ligadas ao Estado Novo (1937-1945). Serpa (2001) relaciona o fato da fala carioca ter sido considerada padrão no *Congresso da Língua Nacional* Cantada de 1937 à posição de capital federal e ao poder centralizador que Rio de Janeiro detinha na época (SERPA, 2001, p. 73).

Para a presente discussão, é ainda mais importante distinguir entre o terceiro do quarto período, já que a terceira fase dos estudos do PB (1930-1960) esteve calcada sobre a ideia de unificação e normatização do PB e a quarta, depois dos anos 1960, concentrou-se nos estudos realizados em programas de pós-graduação em universidades, tendo utilizado, portanto, critérios científicos mais rigorosos. As pesquisas recentes têm abordado os estudos das variantes segundo critérios quantitativos e abordam diversos aspectos da língua em função do falante (variantes espaciais, de classe social, de grupos de idade, de sexo e de gerações) e em função do ouvinte (variantes de grau de formalismo, de modalidade falada ou escrita e de sintonia, a partir de ajustamentos do emissor ao receptor) (RODRIGUES, 2002, p. 11-12).

Portanto, a visão científica atual busca conhecer e reconhecer diversas formas do PB e não somente as formas cultas. Essa equivalência de status é hoje aceita a partir do (re)conhecimento das causas extralinguísticas que deram origem às línguas latinas. Certas variantes linguísticas, que foram em algum momento dialetos latinos, se impuseram a outras de origem comum devido a situações políticas, geográficas, sociais ou econômicas e se tornaram línguas (ALVAR, 1996, p. 7). Ao observar como as variantes linguísticas do PB têm sido tratadas, Varejão (2009) diz: “comparam-se níveis dispares de uso (culto e popular) e conclui-se pela existência de uma variação que, por princípio, existiria independentemente das causas apontadas como causa das distâncias entre as duas formas” (p. 125). Independente do tipo de interpretação dessas variantes, que pode ser feita pela ótica geográfica ou social, a questão mais imperiosa relacionada à interpretação é a de reconhecer a representação das variantes linguísticas no repertório vocal brasileiro.

¹³³ É curioso notar que os primeiros estudos das variantes do PB eram ainda contrastados com o PE. Amaral (1920) indica a ausência de sinalefas e o prolongamento vocálico nas vogais átonas e nos monossílabos como características do cantado caipira.

Presença de elementos diferenciadores no repertório vocal brasileiro

A diversidade linguística do Brasil pode ser observada no repertório vocal pela presença - explícita ou implícita - de elementos específicos musicais e textuais. Aceitando o pressuposto de que a música vocal constitui-se de dois elementos igualmente importantes, texto e música, espera-se, então, que essa pluralidade cultural seja revelada nos dois universos. A presente proposta busca identificar e enumerar elementos que estão contidos nos textos de parte do repertório vocal. Longe de ser exhaustiva, a lista abaixo pretende ser um ponto de partida para reflexão.

1. Presença de palavras diferenciadoras no título e/ou subtítulo de uma obra

É pertinente observar a alusão a localizações geográficas no título ou subtítulo de uma canção ou de um grupo de canções:

Cinco Canções **Nordestinas** do Folclore Brasileiro, de Ernani Costa Braga (1888-1948)

*Tamba-tajá: Canção **Amazônica***, de Waldemar Henrique (1905-1995)

2. Ortografia

Em alguns casos, certas variantes linguísticas são expressas no texto através da ortografia não normativa:

“Seu **Manué**, do Riachão,

Eu quero lhe **preguntá**”

Desafio, música de Francisco Mignone (1897-1986), texto recolhido por Manuel Bandeira (1886-1968)

“Quando da brisa no açoite a **frô** da noite se **curvô**”

Viola Quebrada, modinha recolhida por Mário de Andrade (1893-1945), harmonizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

3. Lexicografia

A presença de um conteúdo léxico que não está relacionado a padrões normativos do PB pode justificar a incorporação de variedades linguísticas à interpretação:

“Olha o sapo, tá na loca, tá na toca,

Tá danado p’ra brigá...

...venha p’ra venda que o **matuto** quer comprar”

A Dança do Sapo, texto anônimo, arranjado por José Siqueira (1907-1985)

“Assim o índio carregou sua ‘**macuxy**’”

Tamba-tajá: Canção Amazônica, de Waldemar Henrique (1905-1995)

4. Textos anônimos e recolhidos, com temática popular

Textos anônimos e recolhidos, com temática popular, podem induzir o intérprete a adotar variantes linguísticas:

Beiramar op. 21, três canções de Marlos Nobre (1939), **Letra: folclore da Bahia**

5. Alusão a formas e estilos de canções e a danças populares

A indicação, implícita ou explícita, de formas e estilos de canções e danças populares no título ou subtítulo de uma canção pode servir como elemento diferenciador.

Sabiá: Canção Regional do Brasil, letra de Joracy Camargo (1898-1973), música de Hekel Tavares (1896-1969)

Boi-Bumbá: Batuque Amazônico, letra e música de Waldemar Henrique (1905-1995)

Quebra o Côco, Menina, poesia de Juvenal Galeno (1836-1931), música de M. Camargo Guarnieri (1907-1993)

As variantes linguísticas têm marcada presença em obras literárias ligadas ao movimento modernista brasileiro e não há um modelo único de transcrição e identificação desses elementos. Por outro lado, parte do repertório vocal brasileiro apresenta textos recolhidos por autores e compositores em determinadas regiões do Brasil. Não são obras literárias, que foram escritas, e sim registros escritos de atos verbais, falados ou cantados. A linha que separa padrões cultos e incultos, nacionais e regionais, normativos e não normativos é, muitas vezes, tênue. Cabe a cada intérprete refletir sobre a problemática das variantes linguísticas, o que é indicado no repertório específico, como irá proceder no preparo das obras e de quais recursos dispõe.

Os estudos recentes, de caráter científico, a crescente sensibilização dos intérpretes ao assunto, o estabelecimento de programas de graduação e pós-graduação e, conseqüentemente, uma capacidade crítica mais apurada em relação a questões linguísticas colaboram para criar novas possibilidades na interpretação da música vocal brasileira. A heterogeneidade do repertório exige uma correspondente diversidade de comportamentos musicais, vocais, estilísticos, e linguísticos. Mas, como preparar a interpretação de obras que possuem esses elementos diferenciadores? De quais recursos dispomos para incorporar variantes linguísticas na interpretação sem incorrer no equívoco de imitar “sotaques”?

Recursos no preparo da interpretação

Estamos em um momento localizado entre um passado com tendências normativas e um futuro com uma grande disponibilidade de recursos inovadores. Varejão (2009) fala sobre a tensão ainda remanescente entre o discurso impressionista e os discursos científicos, “cujas formulações se estabelecem ou sob a égide do purismo apaixonado, ou sob uma proposta descritiva isenta de paixões normativistas” (p. 122). A comparação entre as normas de 1938 e 2007 demonstra grandes avanços, visto que, no último trabalho, os autores indicam a necessidade da realização de trabalhos sobre variantes linguísticas, reconhecendo que o próprio repertório brasileiro não é homogêneo (KAYAMA et al., 2007, p. 19). Como exemplo desse processo de abertura, as normas de 2007 aceitam variantes oriundas do PB falado, como a redução do ditongo “ou” (de louco para loco), algo que foi censurado no trabalho de 1938. Vale enfatizar que essa escolha advém de uma mudança de atitude dos pesquisadores no período que abarca quase 70 anos, já que podemos concluir que, por ter sido proibida em 1938, a redução o ditongo “ou” já existia.

Curiosamente, o período anterior à primeira normatização do PB cantado (1938) nos forneceu obras pioneiras no estudo das variantes linguísticas do PB: o *Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral (1976, 1ª edição: 1920), *O Linguajar Carioca*, de Antenor Nascentes (1953, 1ª edição: 1922,) e *A língua do Nordeste*, de Mário Marroquim (2008, 1ª edição: 1934). Estudar esses autores, que registraram as variantes linguísticas através de metodologia impressionista, em uma época contemporânea a muitas das obras do

repertório pertinente, é um procedimento que nos traz a visão da época sobre o assunto. Mas, apesar de incontestável valor intrínseco e histórico, esses trabalhos de cunho impressionista podem ser generalizantes, pois os procedimentos de coleta não seguiram critérios tão rigorosos como os atuais. Para exemplificar isso, Nascentes, em sua segunda proposta de divisão linguística no Brasil, indica a existência dos falares do Norte e falares do Sul, tomando como base “a cadência e a existência de protônicas abertas em vocábulos que não sejam diminutivos nem advérbios em mente” (1953, p. 25).

Mesmo assim, alguns registros de variantes linguísticas de Antenor Nascentes têm sido confirmados por Cardoso (1986, p. 47-59). Dentro do atual Projeto ALIB, *Projeto Atlas Linguístico do Brasil*, é grande a perspectiva de confirmação das características linguísticas descritas por Nascentes. Dessa forma, a diferença de resultados obtidos pelos intérpretes que, no futuro, adotem como referência obras de autores como Amaral (1976), Marroquim (2008) ou Nascentes (1953) e aqueles que consultarem o futuro *Atlas Linguístico do Brasil* pode relativamente pequena.

A disponibilidade dos dados coletados no Projeto ALIB - *Projeto Atlas Linguístico do Brasil* possibilitará uma nova metodologia no preparo das obras vocais, com características geográficas e sociais próprias. O projeto está em fase avançada de coleta de dados. Segundo o acesso feito em 20 de janeiro de 2012, das 250, faltavam apenas 21 localidades a serem visitadas pelas equipes de pesquisadores, com 91.6% das localidades concluídas e 92.4% dos informantes documentados. Do ponto de vista metodológico, o Atlas fornecerá aspectos interpretativos sobre os dados cartográficos (características do atlas de segunda geração) e o “acesso direto à voz do próprio informante, em sincronização com a indicação do ponto onde ele se situa, ou exibição, via Internet, de cartas e localização de pontos de inquérito e respectivas ocorrências registradas, como nos denominados atlas de terceira geração” (PROJETO ALIB, 2012).

Considerações finais

Os recursos futuros, com os registros dos próprios falantes desses universos linguísticos distintos, podem funcionar como as pesquisas de campo feitas pelos atores. Assim como já é comum no teatro e no cinema, a incorporação de variantes linguísticas

tornar-se-á mais acessível para os intérpretes interessados. Além do contato direto com o ato linguístico falado, e não apenas o transcrito, o atlas linguístico do Brasil contará com dados interpretativos. Esses recursos são distintos do que tivemos até o presente, pois são inclusivos, diretos e contextualizados. Paradoxalmente, o campo de possibilidades de escolha para os intérpretes será mais extenso, mas os recursos serão mais detalhados.

A existência das variantes linguísticas é uma realidade aceita e estudada por diversos autores na área da linguística. Conclui-se que a sua presença no repertório vocal brasileiro pode ser observada no título e/ou subtítulo das obras, na ortografia e no conteúdo léxico de textos anônimos e recolhidos, com temática popular, assim como em obras que fazem alusão a formas e estilos de canções e danças populares.

Da mesma forma que uma aproximação histórica é almejada na interpretação musical como um todo, é possível realizar uma aproximação correspondente em direção às características linguísticas, geográficas ou sociais em um expressivo segmento do repertório vocal brasileiro. A incorporação das variantes linguísticas na interpretação pode ser feita a partir de estudos de autores como Amaral (1976), Nascentes (1953) e Marroquim (2008) ou, no futuro, através do *Atlas Linguístico do Brasil*.

Considero importante que cada artista reflita sobre o quanto esses elementos possam corroborar para uma interpretação mais característica dessas obras e que explore as possibilidades a partir dos recursos disponíveis no presente e futuro.

Bibliografia

- Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, 1937, São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 466p, 1938.
- ALVAR, Manuel. “Introducción; Que és um dialecto?”. In: ALVAR, M. *Manual de dialectología hispánica: El español de España*. Barcelona: Ariel, 1996.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: Hucitec, 1976. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7381>. Consultado em 01/12/2011.
- CARDOSO, Suzana Alice Marcellino. “Tinha Nascentes razão? (Considerações sobre a divisão dialetal do Brasil)”. In: *Estudos Lingüísticos e Literários* 5, Instituto de Letras/UFBA, p. 47-59, 1986.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: *Opus*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez.2007.

MARROQUIM, Mário. *A língua do Nordeste*, 4ª ed. Maceió: UFAL, 2008.

NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

PROJETO ALIB. *Atlas Linguístico Brasileiro*. Disponível em <http://twiki.ufba.br/twiki/bin/view/Alib/WebHome> Consultado em 20/01/2012.

RODRIGUES, Ayron Dall’Igna. “Problemas relativos à descrição do português contemporâneo como língua padrão no Brasil”. In: *Linguística da Norma*. Marcos Bagno (org.). São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SERPA, Élio. “O Congresso A insensatez maravilhosa da militarização das vocais: nacionalismo raça e língua”. In: *Diálogos Latinoamericanos*, n. 3, Universidade de Aarhus, p. 71-86, 2001.

VAREJÃO, Filomena de Oliveira Azevedo. “O português do Brasil: revisitando a história”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*, n. 39, Universidade Federal Fluminense, p. 119-137, 2009.

A ópera *Sarapalha* do compositor brasileiro Harry Crawl

Semitha Heloisa Matos Cevallos

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

spianista@hotmail.com

Resumo:

Tanto os compositores de origem brasileira, quanto portuguesa, transitaram de forma periférica pelo mundo da ópera sem realizar, aparentemente, até tempos recentes, um trabalho mais profundo para tornar a língua portuguesa mais operística. A tradição da ópera está ligada principalmente, a três idiomas – italiano, alemão e francês – e as óperas de Puccini, Wagner, Berg e Debussy assim o comprovam até o séc. Contudo, Bela Bartók, na ópera *O Castelo do Barba Azul*, e, Leoš Janáček em *Jenůfa*, estão entre os compositores mais importantes do leste europeu a utilizar seus idiomas – o húngaro e o tcheco – rompendo assim com a prática operística vigente e introduzindo uma prosódia específica para sua línguas, o que serviu de ponto de partida para Harry Crawl, que ao compor a ópera *Sarapalha* preocupou-se com questões semelhantes relacionadas ao português do Brasil. O resultado é uma obra que utiliza dicção lírica para o idioma, a introdução de ritmos pelo deslocamento de sílabas tônicas e consequentemente o melhor entendimento do texto por parte dos falantes da língua. Trabalho possivelmente inédito no Brasil e em Portugal, segundo o compositor.

“*Sarapalha*” é um dos contos que compõe a obra *Sagarana* do escritor Guimarães Rosa, importante nome da literatura brasileira. O texto utilizado por Crawl é uma adaptação teatral de Renata Palottini. A história se passa no interior de Minas Gerais e relata a relação dos primos Argemiro e Ribeiro que após uma epidemia de malária, estão sós em uma vila abandonada. Apesar da regionalidade do contexto e da linguagem empregada pelo autor, a obra aborda temas universais como a solidão, o abandono e a amizade.

O caráter camerístico da instrumentação da versão original – acordeão, viola, oboé (alternado com corne inglês), violão e percussão – possibilita a exploração de timbres, texturas e sonoridades. Esse ensemble, além de realizar o acompanhamento dos cantores, atua como agente principal na ambientação que envolve os personagens e enfatiza a intensidade emocional da trama.

Palavras chave:

Harry Crawl, Ópera Brasileira, *Sarapalha*, Guimarães Rosa

Tanto os compositores de origem brasileira, quanto portuguesa, transitaram de forma periférica pelo mundo da ópera sem realizar, aparentemente, até tempos recentes, um trabalho mais profundo para tornar a língua portuguesa mais operística. A tradição da ópera está ligada principalmente, a três idiomas – italiano, alemão e francês – e as óperas de Puccini, Wagner, Berg e Debussy assim o comprovam até o séc. Contudo, Béla Bartók, na ópera *O Castelo do Barba Azul*, e, Leoš Janáček em *Jenůfa*, estão entre

os compositores mais importantes do leste europeu a utilizar seus idiomas – o húngaro e o tcheco – rompendo assim com a prática operística vigente e introduzindo uma prosódia específica para sua línguas, o que serviu de ponto de partida para Harry Crawl, que ao compor a ópera *Sarapalha* preocupou-se com questões semelhantes relacionadas ao português do Brasil. O resultado é uma obra que utiliza dicção lírica para o idioma, a introdução de ritmos pelo deslocamento de sílabas tônicas e consequentemente o melhor entendimento do texto por parte dos falantes da língua. Trabalho possivelmente inédito no Brasil e em Portugal, segundo o compositor.

“Sarapalha” é um dos contos que compõe a obra *Sagarana* do escritor Guimarães Rosa, importante nome da literatura brasileira. Formado em medicina, o escritor trabalhou na década de 1930 em regiões remotas do sertão mineiro, lugares onde pode escutar relatos e observar a vida, os costumes, a visão de mundo e o linguajar destes lugares onde o tempo custa a passar. Essas experiências são o material com o qual Guimarães Rosa trabalhou para criar seu estilo literário.

O texto utilizado por Crawl é uma adaptação teatral de Renata Palottini. Quando perguntado sobre o interesse por Guimarães Rosa, Crawl comenta:

Há muito tempo eu queria usar Guimarães Rosa para fazer uma ópera. Eu conhecia essa história, achava que ela se prestava para tal por ter sido concebida em forma de diálogo, mas mesmo assim ainda havia muito texto narrativo. Foi quando eu conheci essa adaptação da Renata Palottini. Ela enxugou bastante o texto, mas as frases que estão lá são todas do Guimarães Rosa, ela não alterou nada. Ela fez essa adaptação com a aprovação dele.¹³⁴

A história se passa no interior de Minas Gerais e relata a relação dos primos Argemiro e Ribeiro, os dois personagens do conto. Após uma epidemia de malária, os primos se encontram a sós, doentes, em uma vila abandonada, situação que os leva ao delírio e à reflexão existencial.

O enredo tem um aspecto universal, poderia ser contada em qualquer língua e se aplica a qualquer país onde seja encenada, pois a obra aborda temas universais como a

¹³⁴ CROWL, Harry. *Ópera Sarapalha*. Curitiba/Paraná. 23 dez. 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

solidão, a peste, o abandono e a amizade. O regionalismo do contexto e a linguagem empregada atuam apenas como cenário para o drama humano relatado pelo autor.

O musicólogo André Egg compara os universos do interior do Brasil com o do Leste Europeu ao realizar uma crítica da obra:

A referência a Bartók e a Janáček me remeteu também a uma outra coisa, que é esse parentesco entre os interiores do Brasil e o Leste Europeu. Grotões, regiões semi-áridas, culturas rurais tradicionalíssimas, totalmente não ocidentais e pré-modernas, que teimam em existir/resistir, mesmo porque são regiões que nunca foram bem-vindas à civilização, funcionaram sempre como periferias incomodamente próximas.¹³⁵

O compositor relata que “viajando pelo Leste Europeu, ouvi histórias muito parecidas de pessoas que tiveram que abandonar seus lugares pelo frio e pelo isolamento”.¹³⁶ Regiões geograficamente tão distantes, contudo ligadas por um drama comum que as une do ponto de vista humano.

A partir do século XX, o canto lírico em português estava sob forte influência da corrente nacionalista. As óperas de Camargo Guarnieri e de Lopez Graça são bons exemplos disso, estes compositores entendiam que deveriam assimilar o folclore e a música popular, utilizavam o que já existia na cultura dos respectivos países e incorporavam elementos populares às suas obras. Não estavam preocupados em dar uma cadência para a música de acordo com a fala. Bartók em *o Castelo do Barba Azul* e Janáček em *Jenůfa* realizaram um trabalho com suas respectivas línguas, de fazer com que a métrica respeitasse não somente a prosódia mas principalmente o jeito das pessoas falarem, criando uma nova dicção lírica específica para o húngaro e o tcheco. Trabalho ainda não realizado até aquele momento.

O italiano, francês, alemão e inglês, eram idiomas que possuíam dicção lírica estabelecida e o trabalho realizado pelos compositores do Leste Europeu por suas línguas, é uma atividade ainda por ser realizada pelos compositores de língua portuguesa. Brasil e Portugal são países que importavam e ainda importam ópera, como

¹³⁵ HARRY CROWL. Disponível em: www.harrycrowl.mus.br. Acesso em: 05/02/2012

¹³⁶ CROWL, Harry. *Ópera Sarapalha*. Curitiba/Paraná. 23 dez. 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

símbolo de status. Funcionam como periferias do operismo alemão, francês e italiano. São poucos os esforços dos compositores brasileiros e portugueses para que a língua portuguesa possua uma dicção lírica própria. Mário de Andrade em “Os compositores e a Língua Nacional” iniciou uma reflexão que deveria ter sido continuada à exaustão até que o português alcançasse o nível de dicção operística.

Um bom exemplo de trabalho com a dicção, métrica e prosódia do português é a obra de Crawl, que nasceu em Minas Gerais, assim como Guimarães Rosa. Familiarizado com o modo de falar daquela região, Crawl comenta:

Minha preocupação quando eu fiz *Sarapalha* era de pegar essa adaptação da Renata Palottini, ler os textos em voz alta e tentar imitar como algumas pessoas da região que o Guimarães Rosa falavam. Eu tinha muito convívio com esse tipo de linguagem na casa da minha avó. Comecei a pensar na forma peculiar de falar das pessoas mais simples que trabalhavam na casa da minha vó e dos parentes por parte de mãe que apareciam para visitar. Comecei a ler o texto em voz alta e tentava imitar o jeito que eu ouvia as pessoas conversarem quando era criança. Então eu comecei a marcar, fazer acentuações no texto.¹³⁷

Uma das características da fala do povo da região de Minas Gerais e do Brasil central é fazer com que a última sílaba das palavras quase que desapareça. As frases tem uma entonação descendente. É possível perceber na partitura de *Sarapalha*, o cuidado que o compositor teve em preservar essas características do modo de falar das pessoas daquela região do Brasil. (Exemplo 1) O ritmo da fala também é preservado, o que facilita a compreensão do texto por parte dos ouvintes.

A prosa de Guimarães Rosa atingiu representação perfeita na transposição musical de Harry Crawl. As vozes masculinas (primo Argemiro – tenor, e primo Ribeiro – barítono) fazem um longo recitativo, declamam seus diálogos, sendo fiéis ao texto. Seria inconveniente, devido à dramaticidade da trama, realizar árias de exibicionismo vocal. A solução encontrada por Crawl é fazer com que os instrumentos, viola, oboé, corne inglês realizem as árias. O caráter camerístico da instrumentação da versão original- acordeão, viola, oboé (alternado com corne inglês), violão e percussão – possibilita a exploração de timbres, texturas e sonoridades. Esse *ensemble*, além de

¹³⁷ CROWL, Harry. *Ópera Sarapalha*. Curitiba/Paraná. 23 dez. 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

realizar o acompanhamento dos cantores, atua como agente principal na ambientação que envolve os personagens e enfatiza a intensidade emocional da trama.

Além de tudo a obra exige muito de todos os músicos envolvidos – regente, cantores e instrumentistas. O regente precisa ter perfeição em tempos irregulares e ouvido preciso para os sons do ambiente atonal. Harry Crowl escolheu Daniel Bortolossi para a estréia da ópera em 23 de novembro de 1999, ele tem atuado todas as vezes que a obra tem sido apresentada desde então. A partitura pode intimidar muitos cantores de ópera tradicional por sua complexidade. Estes devem, necessariamente, estar familiarizados com a música atonal, intervalos dissonantes, ausência de apoio harmônico e discursividade melódica.

Sarapalha está ligada à ópera mundial como comenta André Egg:

Do ponto de vista da escolha da história, Harry Crowl remete às óperas de Mozart/Da Ponte, quando os personagens são os homens comuns do tempo, e cuja escrita vocal é cheia de detalhes que caracterizam social e psicologicamente os personagens. Do ponto de vista do papel de protagonismo dado ao conjunto instrumental no todo da obra, *Sarapalha* é wagneriana, sem dúvida. A escrita vocal em recitativo ou *sprechgesang*, é claramente referente ao *Pierrot Lunaire* de Schoenberg.¹³⁸

A obra poderia ser apresentada com mais frequência, pois é uma ópera de câmara e não exige uma grande montagem como o das óperas tradicionais. Três cantores, um regente, cinco músicos, pianista para os ensaios, um diretor de cena. *Sarapalha* vem para desmentir o fracasso da ópera brasileira e aponta para uma possível solução não somente no que diz respeito à língua, mas também à viabilidade da montagem e da sobrevivência do gênero no Brasil e em Portugal.

Bibliografia:

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

¹³⁸ Harry Crowl. Disponível em: www.harrycrowl.mus.br. Acesso em: 05/02/2012

CROWL, Harry. *Ópera Sarapalha*. Curitiba/Paraná. 23 dez. 2011. Gravado. Entrevista concedida à Semitha Cevallos.

_____. *Ópera Sarapalha*. Ouro Preto/Curitiba: manuscrito inédito do compositor, 1996. Ópera de câmara em um ato sobre o conto homônimo de Guimarães Rosa, adaptação de Renata Palottini.

_____. *Harry Crowl*. Site disponível em: www.harrycrowl.mus.br. Acesso em: 05/02/2012.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

A Dicção em português brasileiro e português europeu. Um breve estudo comparativo entre as vogais nasais cantadas

Sheila Minatti

Martha Herr

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Resumo:

O presente artigo consiste em um estudo inicial comparativo entre as sonoridades e representações fonéticas das vogais nasais do português brasileiro e do português europeu no canto erudito, observando possíveis diferenças de articulação entre a fala e o canto erudito que impliquem em ganho ou perda de qualidade (projeção e inteligibilidade) vocal. Serão abordados aspectos históricos de relevância para a compreensão da dicção do português atual. A ferramenta utilizada para a transcrição fonética do canto em português brasileiro são as “Normas para boa pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito” (KAYAMA, 2007) e para o português europeu o *Manual de Fonética – Exercícios e Aplicações* de Francisco Espada (ESPADA, 2006). Gravações da fala e do canto, juntamente às bibliografias das áreas de música, linguística e fonoaudiologia, auxiliam na criação de ferramentas eficazes à performance vocal que orientem o intérprete (especialmente os não familiarizados ao idioma) em uma execução do repertório erudito o mais aproximada possível da realidade fonética das duas versões do idioma em questão.

Palavras chaves:

Dicção, português brasileiro cantado, português europeu cantado, performance vocal, canto erudito.

As diferenças de sonoridade entre o português brasileiro e o português europeu são bastante significativas, apesar das tentativas através das reformas ortográficas de unificar o idioma. A pronúncia cantada, especialmente a que se refere ao canto erudito, vem sendo estudada recentemente por pesquisadores dos dois países e estudos que trabalham com as duas línguas começam a aparecer.

Encontramos na literatura descrições sobre a nasalidade referentes às duas versões do idioma (português brasileiro e português europeu), e essa nasalidade aplicada ao canto apresenta uma série de características específicas que, muitas vezes não são favoráveis aos padrões preconizados a uma boa técnica vocal, como a liberdade de emissão e uma grande projeção vocal.

Os estudos referentes à nasalidade no canto ainda são poucos, o que nos evidencia uma área de pesquisa a ser desenvolvida, porém para que se possa abordar o fenômeno de forma mais abrangente é necessário envolver outras áreas do conhecimento, como a linguística, que contribui através de descrições articulatórias e análises acústicas, por exemplo. Essa contribuição certamente enriquece o raciocínio a cerca das adaptações necessárias no processo de expansão da fala ao canto.

A nasalidade pode ser estudada sob diversos pontos de vista, aqui a abordaremos sob duas vertentes, a primeira refere-se a uma nasalidade constante da emissão cantada e a segunda a execução das vogais nasais em si. O que nos faz apresentar esses dois pontos de vista juntos, é que ambos apresentam características acústicas bastante semelhantes.

Neste artigo buscamos considerar essas características com o objetivo de ampliar os conhecimentos necessários para que se delineie uma proposta eficaz de representação fonética para as vogais nasais no canto. Como introdução a esse raciocínio a ser desenvolvido apresentaremos uma breve descrição fisiológica do processo articulatório das vogais nasais da fala em português brasileiro que elucida algumas questões sobre o acoplamento de tubos oral/nasal, fundamentais para o desenvolvimento do raciocínio dessa adaptação ao canto.

A pesquisadora Beatriz Raposo de Medeiros, no estudo “Vogais Nasais do Português Brasileiro: Um estudo de IRM”¹³⁹ (2005) apresenta uma descrição bastante objetiva sobre a nasalidade:

Por ação de um articulador do trato oral, ou seja, pelo abaixamento do véu palatino, cria-se um acoplamento de tubos de ressonância, cujo som da fala chega aos nossos ouvidos como som vocálico nasal. Esta qualidade de som nasal ou nasalizado, ou seja, a qualidade da nasalidade, é o resultado da passagem de ar pela cavidade nasal. No caso das vogais nasais, o que ocorre é que parte do ar passa pela cavidade oral e parte pela cavidade nasal, daí o acoplamento de tubos.

Este acoplamento significa o seguinte: dado que cada tubo tem um determinado comprimento e é revestido diferentemente – a cavidade oral possuindo paredes “mais duras” e a cavidade nasal sendo revestida pela membrana mucosa – haverá diferentes maneiras de o ar se propagar e gerarem-se as ressonâncias em cada tubo. O resultado serão ressonâncias e anti-ressonâncias ou pólos e zeros ... Souza (1994) realizou medidas acústicas

¹³⁹ IRM, Imagens por ressonância magnética.

de vogais nasais em PB e verificou e demonstrou em suas análises que o acoplamento causa interrupção do formante, um denso aglomerado de ressonâncias (*cluster*), bifurcação do formante, junção do formante, queda de intensidade do formante e presença de formantes nasais entre formantes orais. Isso tudo é possível verificar em inspeção visual do espectrograma. Cagliari (1997) explica da seguinte maneira os resultados do acoplamento, ao tratar das propriedades acústicas da cavidade nasal, no caso das vogais: “Quando as cavidades nasais funcionam como câmara de ressonância acoplada, são responsáveis por um amortecimento geral do espectro (principalmente de F1), aumento da largura de banda dos formantes e outros efeitos secundários sobre a envoltória do som sobre qual o efeito do ressoador acoplado se sobrepõe (Cagliari, 1977, p. 193) (MEDEIROS, 2005, p. 132, 133)

A complexidade da nasalidade também está relacionada à variabilidade do movimento do véu palatino, que na visão de dos pesquisadores Cagliari (1997) e Delvaux (2003) se exemplificam da seguinte maneira, segundo Beatriz Raposo de Medeiros:

Cagliari (1997) e Delvaux (2003) apontam para diferentes graus de nasalidade, dependendo do grau de abaixamento do véu palatino. O primeiro autor ressalta que a relação oral:nasal, ou seja, as diferenças de dimensão oral e nasal, modificadas pelo maior ou menor abaixamento do véu palatino, é responsável pelo grau de nasalidade de um som da fala. Cagliari (1997) postula cinco parâmetros envolvidos na produção da nasalidade: abertura nasal, altura do véu, características do fluxo de ar, acoplamento acústico, coordenação do traço oral/nasal. Dado que a nasalidade é fruto das ressonâncias do tubo nasal (da cavidade nasal que se acopla à cavidade oral, ou não, no caso das consoantes), ressaltamos a importância de saber como se realiza o fluxo de ar, quando há abaixamento do véu. (MEDEIROS, 2007, p.5)

A informação que o grau de acoplamento das cavidades oral/nasal não é o único fator relacionado à nasalidade, e da importância dada também na linguística ao comportamento do fluxo de ar, abre mais uma variável que pode ser utilizada como ferramenta de adaptação da fala ao canto, visto a importância da administração do fluxo de ar na técnica vocal relacionado ao tradicional mecanismo do *appoggio*.

A característica acústica de redução da projeção vocal vai ao encontro de um estudo do pesquisador norte-americano Scott McCoy “The Seduction of Nasality” (2008), no qual apresenta uma análise acústica comparativa entre a emissão cantada e sustentada oral e nasal da vogal < a > em Fá 2 (174Hz) por um tenor. A análise

apresentada aponta para uma redução na quantidade de harmônicos e diminuição da amplitude do formante do cantor de -21dB para -30dB entre a amostra oral e nasal, além da descrição de uma característica de timbre não aceitável para a voz de um tenor lírico.

Essas características apresentadas referentes à descrição articulatória e o resultado acústico da emissão da vogal nasal, são de fundamental importância ao se estudar a representação fonética dos sons nasais no canto erudito, pois para uma execução favorável a este padrão de emissão sonora e uma consequente difusão orientada do repertório de um idioma que apresenta esses fonemas, como o português brasileiro e o português europeu, é necessário considerar essas características nas representações fonéticas propostas para o canto.

O cantor português Nico Castel, referência no ensino de dicção para cantores, em conversa com o baixo norte-americano Jerome Hines, traz uma descrição destas adaptações dos fonemas da fala ao canto em francês bastante objetiva (o que evidencia a tradição técnica deste ajuste), descrevendo a execução das vogais nasais de forma bastante objetiva: a vogal nasal deve ser sustentada de forma oralizada e somente no momento próximo à sua terminação há a inserção do elemento nasal (HINES, 1982, p. 46).

O pesquisador português José Miguel Vassalo Neves Lourenço, no artigo “Formantes operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto erudito” aponta ainda para o papel da língua como articulador fundamental no controle da nasalidade do canto. Ele propõe a utilização dos chamados “formantes operativos das vogais nasais” em prol de uma manipulação consciente sobre a língua que seja idêntica às vogais orais e nasais correspondentes, dispondo essa relação da seguinte maneira: (ã = â; ê = ê; î = î; ã = ô; ã = û).

Baseados nestas evidências, sabemos que um dos pontos a serem discutidos na proposta de criação de um modelo de representação fonética para as vogais nasais, é um estudo sobre qual a vogal oral correspondente a determinada vogal nasal em questão.

Outro ponto a ser discutido se refere ao nível de estrutura de representação utilizada para esses fonemas, visto que há uma grande gama de possibilidades de execução relacionadas principalmente à velocidade de execução e a contextos musicais

em que se encontram. Entende-se por contexto musical o gênero do repertório a ser executado, a intensidade do acompanhamento vocal e a tessitura do canto.

Ainda sobre a questão do nível de estrutura da transcrição fonética devemos ter sempre em mente que o elemento nasal é o mais importante para a inteligibilidade do texto, em seu valor semântico, e que essa execução oralizada das vogais nasais, favorável à emissão do canto, pode trazer alguns comprometimentos de timbre e consequentemente uma possível dificuldade de compreensão do texto.

A seguir apresentamos uma tabela comparativa entre as vogais nasais do português brasileiro e do português europeu na qual a referência utilizada para as vogais nasais do português brasileiro é o documento “PB Cantado – Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito” (KAYAMA et al., 2007) e para o português europeu, utilizamos o *Manual de Fonética – Exercícios e Aplicações* (2006) de Francisco Espada. Devemos observar que o primeiro documento foi elaborado com o objetivo de referenciar a pronúncia cantada e o segundo a pronúncia da voz falada.

Nesta comparação inicial, através desses dois documentos, propomos que seja observado, com o objetivo de estudos futuros, as questões referentes à escolha da representação utilizada especialmente para a vogal < a > nasal, levando em consideração a necessidade de uma relação objetiva entre os correlatos de execução (e sonoridade) oral/nasal.

Como segunda observação, a cerca da representação do elemento nasal em si, propomos uma reflexão na direção de esclarecer, principalmente ao cantor não conhecedor do idioma, o momento de inserção da nasalidade na vogal, de forma favorável ao canto, porém sem a perda da inteligibilidade dos fonemas.

É necessário esclarecer que todos os exemplos utilizados na tabela foram retirados das respectivas fontes, portanto a ausência de exemplos ou referência de determinado fonema deve ser estudada posteriormente.

Esperamos com este trabalho apontar para a necessidade de estudos futuros referentes à sonoridade das vogais nasais nas duas versões do idioma, especialmente pelo fato da nasalidade ser considerada um elemento muito forte de identificação cultural.

Símbolo Ortográfico	Símbolo Fonético e exemplo	Símbolo Fonético e exemplo	Informações Essenciais	Informações Complementares
	PE	PB		
a	[ẽ] antes	[ẽ] antes		
ã	[ẽ] tanto	[ẽ] irmã	PB - Sempre.	PB - O símbolo [ẽ] foi escolhido para representar o nasal brasileiro da vogal 'a', ao invés de [ã], a fim de evitar eventuais equívocos, principalmente entre estrangeiros, tendo em vista que o símbolo [a] representa o som de uma vogal aberta e frontal e o [ẽ] representa o som de uma vogal entre a articulação semi-aberta e aberta, em posição central.
ãe, ãi	[ãj] mãe, câimbra	[ẽ:ɪ] mãe, câibra	PB - Caracterização do ditongo nasal decrescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba.	PB - Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
ão	[ẽ ũ] mulherão, sintam	[ẽ:o] pão	PB - Caracterização do ditongo nasal decrescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba.	PB - Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
am (átono final)		[ẽ:u] foram	PB - Em posição átona final, em verbos, a sequência de letras 'am' deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente.	PB - Assim como nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' deve ser levemente pronunciado.
am, an, âm, ân		[ẽ] samba, canto, cântico, câmara	PB - Se as letras 'a' ou 'â' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as sequências 'am', 'an', e 'ân', devem ser pronunciadas como [ẽ]. Em sílabas tônicas, se forem seguidas por outra sílaba iniciada por 'm' ou 'n', as letras 'a' ou 'â' devem ser pronunciadas como [ẽ].	PB - Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'am', 'an', 'ân' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados. Em sílabas pretônicas, se for seguida por outra sílaba iniciada por 'm' ou 'n', a letra 'a' deve ser pronunciada como [a]. A letra 'â' ocorre sempre em sílabas tônicas.
em	[ẽj] querem, vêem		PE - Paradigma Verbal - 3ª pessoal do plural do Presente do Indicativo dos verbos da 2ª e 3ª conjugação.	
em	[ẽj] amem, cantem		PE - Paradigma Verbal - 3ª pessoal do plural da 1ª conjugação do Presente do Conjuntivo.	
êm	[ẽjẽj] têm		PE - 3ª pessoa do plural do presente do Indicativo de	

			alguns verbos da 2ª conjugação.	
em, en	[ê] empresta- mos, lento			
em, en, ên		[ẽ]sempre, apêndice, atenção	PB - Se as letras 'e' ou 'ê' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as sequências 'em', 'en', e 'ên', devem ser pronunciadas como [ẽ].	PB - Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'em', 'en', 'ên' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados. A pronúncia alternativa [ĩ] pode eventualmente ocorrer como variação de [ẽ], principalmente para as ocorrências de 'em' ou 'en' estabelecidas em posição pretônicas.
em, êm, ém, éns		[ẽ:ɪ] ou [ẽ:ɪs]bem, parabéns, tem, também	PB - Sempre em finais de palavras, as sequências de letras, 'em', 'êm', 'ém' e 'éns' devem ser pronunciadas como ditongos nasais decrescentes.	PB - Nestes casos, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' ou 'n' finais devem ser levemente pronunciados.
im, ím, in, ín		[ĩ] limpo, ímpeto, cinto, índole	PB - Se as letras 'i' ou 'í' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as sequências 'im', 'ím', 'in', 'ín', devem ser pronunciadas como [ĩ].	PB - Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'im', 'ím', 'in', 'ín' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.
oem	[ɔjẽ] destroem, constroem		PE - Paradigma Verbal - 3ª pessoa do plural do presente do Indicativo dos verbos da 3ª conjugação.	
õe	[ôj] põe			
om ,on, ôn		[õ]compra, sonda, recôncavo	PB - Se as letras 'o' ou 'ô' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n' na mesma sílaba, formando as sequências 'om', 'on' e 'ôn', devem ser pronunciadas como [õ].	PB - Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'om', 'on', 'ôn', na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.
om, finais de palavras		[õ:ɔ] bom	PB - Sempre em finais de palavras a sequência de letras 'om' deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente.	PB - Neste caso, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' final deve ser levemente pronunciado.
ui	[ũ] muito			
um,un,úm		[ũ] comum, assunto, cúmplice	PB - Se for seguida na mesma sílaba pelas letras 'm' ou 'n', formando as sequências de letras 'um', 'úm', 'un', a letra [u] deve ser pronunciada como [ũ].	PB - Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'um', 'un', 'úm', o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.

Bibliografia

ANDRADE, M. de. “Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”. In: *Revista brasileira de música: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*, vol. 5, 1º fascículo. Rio de Janeiro, 1938, p. 1-35.

_____. “Os compositores e a língua nacional”. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 41-118.

BISOL, L. “Estudo sobre a nasalidade”. In: ABAURRE, B. (Ed.). *Gramática do português falado*, vol. VIII. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 501-535.

CRISTÓFARO SILVA, T. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

DUARTE, F.J.C. “A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal”, v. 10. In: ARTEunesp, São Paulo, 1994, p. 87-97.

ESPADA, Francisco. *Manual de Fonética – Exercícios e Aplicações*. Lisboa – Porto. Editora LIDEC, 2006.

HERR, M. “A problemática da dicção lírica brasileira”. In: *A voz no século XXI. Segundo Congresso Brasileiro de Canto*, Outubro de 2002.

HERR, Martha; KAYAMA, Adriana; MATTOS, Wladimir. “Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction”. In: *Journal of Singing – NATS*, Jacksonville, FL, v. 62, n. 2, p. 195-211, November/December 2008.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/opus13/index_13-2.htm acesso em 21/01/12

LOURENÇO, João Miguel Vassalo Neves Lourenço. “Formantes Operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico”. In: *Acta do Simpósio: A Pronúncia do Português Europeu Cantado*. Lisboa: Caravelas, 2009. Disponível em:

< www.caravelas.com.pt/actas%20tex%20completo.pdf > Acesso em: 25 de setembro de 2010.

McCOY, Scott. “The seduction of Nasality”. In: *Journal of Singing* – NATS, Jacksonville, FL, v.64, n. 5, p. 579-582, May/June 2008.

MEDEIROS. B. R. “Vogais nasais do português brasileiro: reflexões preliminares de uma revisita”. In: *Revista Letras*, 74, prelo, 2007.

_____. “O Apêndice Nasal: Dados Aerodinâmicos e Duracionais”. In: *Revista do GEL*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 123-138, 2008.

_____. *Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro*, Tese de Doutorado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2002.

_____. “O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares”. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, 2003-2004, p.46-55.

MEDEIROS, B. r. e DEMOLIN, D. “Vogais nasais no português brasileiro: um estudo de IRM”. In: *IV Congresso Internacional da ABRALIN*, Brasília, 2005

MILLER, Richard. *On the art of singing*. New York: Oxford University Press. 1996.

“Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito, ditadas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937”. In: MARIZ, V. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980.

“Relatório Geral: A Votação dos Fonemas do Português Brasileiro no Canto Erudito”. Assembléia realizada no *IV Encontro Brasileiro de Canto*, Mirna Rubim, ed. In: *Boletim da Associação Brasileira de Canto*, n. 28 – ano VII, outubro/novembro, 2005.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O canto sem casaca: Propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: UNESP, 2011.

Hilda Hilst em música para Contrabaixo e Canto

Sonia Ray

Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

soniaraybrasil@gmail.com

Malú Mestrinho

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Curso de Música - UFMS (Malú Mestrinho)

malumestre@gmail.com

Resumo:

O trabalho versa sobre as relações entre texto poético e texto musical, na obra *Um Olhar sobre a Morte* (1991) de Rita Domingues (n. 1963) para dueto de contrabaixo e mezzo-soprano. O texto utilizado por Domingues dá nome à obra e é uma poesia da escritora e poetisa Hilda Hilst. O poema descreve com extrema sensibilidade a dor e serenidade de uma pessoa que se reconhece prestes a morrer, sozinha e profundamente mergulhada em seus sentimentos, mas ao mesmo tempo presta atenção à simplicidade das coisas que a rodeiam. A prosódia é cuidada com atenção especial a extensão grave do contrabaixo e da mezzo-soprano, de forma a valorizar o sentimento de seriedade nos timbres escuros e densos somente obtidos no contrabaixo. Timbres estes que são combinados com a voz, ampliando a projeção do instrumento na combinação de harmônicos (entre outras articulações) no contrabaixo. Tendo interpretado a obra em diferentes ocasiões, as autoras se propõem a lançar um olhar sobre a clareza na compreensão do texto cantado proporcionada pela cuidadosa escolha da compositora ao explorar diferentes regiões das extensões da voz e do instrumento. Serão discutidas e exemplificadas passagens onde o texto cantado ganha clareza pelo deslocamento da acentuação métrica gramaticalmente exigida na língua portuguesa, combinado com idéias musicais subliminares, além de aspectos cognitivos da performance musical. Como base teórica da discussão utilizaremos resultados de análise musical (Cook, 1987), estudos de prosódia e cognição musical (Dottori, 2010 e 2011), e estudos sobre o idiomatismo do contrabaixo na atualidade (Ray, 2005, Borém, 2011).

Palavras chaves:

Português Cantado; Música de Câmara, Dueto de Contrabaixo e Mezzo-Soprano, Hilda Hilst, Rita Domingues

Introdução

O trabalho versa sobre as relações entre texto poético e texto musical, na obra *Um Olhar sobre a Morte* (1991) de Rita Domingues (n.1963) para duo de contrabaixo e mezzo-soprano. O texto utilizado por Domingues é um poema homônimo da escritora e

poetisa Hilda Hilst (1930-2004). A obra foi estreada pela contrabaixista Sonia Ray e pela mezzo-soprano Luciana Lima durante o *I CONC – Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo* (1991) realizado no Instituto de Artes da UNESP em São Paulo, Brasil. O dueto Ray-Mestrinho, autoras do presente texto, executou a obras em várias ocasiões entre 2007 e 2011, o que possibilitou perceber cada vez mais profundamente as sutilezas das escolhas da compositora. Desta forma, as autoras se propõem a lançar um olhar sobre a clareza na compreensão do texto cantado proporcionada por tais escolhas, particularmente na exploração de diferentes regiões das extensões da voz e do instrumento. Como base teórica da discussão utilizaremos estudos sobre o idiomatismo do contrabaixo na atualidade (Ray, 2005, Borém; Ray e Rosa, 2011) e ideias básicas de prosódia musical.

Com relação ao idiomatismo do contrabaixo em obras com canto encontra exemplos na literatura do instrumento deste o século XVIII, na área *Per Questa Della Mama* de W. A. Mozart para voz (baixo), contrabaixo e orquestra. O compositor e contrabaixista virtuose G. Bottesini compôs a ária *Une Bouchè Aimè* (1823) para soprano e contrabaixo e piano. São muitos os exemplos nos últimos 40 anos, podendo-se destacar algumas obras brasileiras para voz e contrabaixo sem acompanhamento: *Música para Voz e Contrabaixo* do compositor goiano Estércio Marques Cunha (escrita para o duo Mestrinho-Ray), *O Colibri* (para soprano e contrabaixo) do compositor mineiro Fausto Borém de Oliveira e as quatro obras vencedoras do *III CONC – Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo*, cujas partituras foram editadas e publicadas (Ray, 2005). O ponto em comum de todas estas obras é que respeitam a extensão dos instrumentos e voz solicitados e exploram articulações que favorecem a projeção e timbre próprios do contrabaixo e da voz e ampliam recursos na medida em que criam formas diversificadas de performance, a exemplo de uma passagem em *Colibri* em que a soprano toca pizzicato ao contrabaixo simultaneamente a execução com arco do instrumentista.

Um olhar sobre o Poema

Parte da fase mais madura da poetisa Hilda Hilst, “Um Olhar Sobre a Morte” foi publicado em 1980 em seu livro *Da morte, odes mínimas* de Hilda Hilst.

Um olhar sobre a morte

Ah... se eu soubesse de nuvens como te sei no hoje,
morte minha,
Diria que me perseguem
Para me escurecer
Essas caras de neve
Diria que se detêm sobre a minha casa
Para ensombrar a alma... a minha
E espalhadas, diria que se avizinha o cerco, a paliçada
Que estou nua, no além
Num sofrido perfil
Nítida, sozinha...
Ah se eu soubesse de nuvens como te sei,
Não diria o que disse
Nem escrevia o poema
Olhava apenas

(H.Hilst, 1980)

O poema descreve com extrema sensibilidade a dor e serenidade de uma pessoa que se reconhece assombrada com a proximidade de sua própria morte, sozinha e profundamente mergulhada em seus sentimentos, mas ao mesmo tempo presta atenção à simplicidade das coisas que a rodeiam com certo saudosismo do que teria aprendido em sua vida. A morte é um tema recorrente na poesia de Hilst, culminando neste livro, que é uma coleção de 50 pequenos poemas. Na maioria deles, a autora dialoga com a morte como se fosse uma pessoa ou presença inexorável. E em alguns trechos, até como uma amiga. No poema escolhido para a canção objeto deste trabalho, percebe-se a mistura do

medo e de uma quase intimidade no diálogo entre a poetisa e sua interlocutora – a morte.

Um olhar sobre a Música

A escolha do instrumento e voz, ambos de tessitura grave, faz uma direta associação com a ideia comum em comunidades brasileiras (e em grande parte do mundo ocidental) de que cores escuras e sons graves são próximos do conceito de morte. Entretanto, o contorno melódico na região médio-grave com súbito movimento rítmico em ambas as vozes revela timbres brilhantes que podem ser associadas com as ideias de novas constatações da personagem. Dois trechos ilustram estas ideias. O primeiro (início da seção A), evidencia a opção da compositora por um contorno melódico grave e escuro: na frase “essas caras de neve”, cujo tema melódico é repetido pelo contrabaixo em seguida, é usada uma frase descendente na região grave, unindo voz e instrumento pelo timbre escuro e grave. O segundo (final da seção A), um súbito movimento rítmico é usado no verso “diria que se avizinha o cerco, a paliçada”. Há uma mudança brusca de andamento (animato) dando ideia da iminência da chegada da morte. Como se ela estivesse em tocaia, cercando e ameaçando. A escolha do uso do *accelerando* neste momento enfatiza o sentimento do receio de que o cerco se feche e a morte chegue.

A compositora amplia tensão implícita ao final da parte B com uma pequena cadência para o contrabaixo e deixa livre para o instrumentista a possibilidade de improvisação. O Duo gosta das opções de uso da região grave e sequências intercalando cordas duplas com intervalos, nesta cadência criam tensão (como segundas e sétimas e nonas) que ajudam a desenvolver a ideia de tensão, seguido de um longo repouso (representado por uníssonos), que preparam o retorno da voz para a finalização da peça (coda).

A prosódia é pensada de forma a manter a acentuação gramaticalmente correta da língua portuguesa. Abaixo, destacamos no poema os acentos tônicos que a compositora fez valer também para os acentos rítmicos na construção das frases.

Ah... *se eu soubesse de nuvens como te sei no hoje,*
morte minha,
Diria que me perseg^{ue}m
Para me escurecer
Essas car^as de nev^e
Diria que se detêm sobre a min^{ha} casa
Para ensombrar a alma... a min^{ha}
E espalhadas, diria que se avizinha o cerco, a paliçada
Que estou nua, no além
Num sofrido perfil
Nítida, sozinha...
Ah se eu soubesse de nuvens como te sei,
Não diria o que disse
Nem escrevia o poema
Olhava apenas

O trecho em destaque de cor cinza e sem sílabas sublinhadas indicam o uso de *Sprechgesang* (com métrica e altura livres). A frase em destaque de preto apresenta a única passagem na peça em que o acento musical é deslocado da sílaba tônica, na palavra “ensombrar”. O recurso de deslocamento da tônica é um efeito que tem licença poética, mas aqui não é usado apenas por opção artística. Na verdade, a palavra “para” como anacruzi com compasso que se inicia com a palavra “ensombrar”, evita a contração da letra “a” com a letra “e” e traz mais clareza para a dicção.

Um olhar sobre a interação da voz com o contrabaixo

O Duo Malú Mestrinho-Sonia Ray foi criado a partir de uma pesquisa em formações camerísticas pouco usuais para voz, no programa de mestrado da EMAC-UFG. O trabalho *Música de câmara brasileira contemporânea: a voz em formações sem piano* (SYLVESTRE, 2007) refletiu sobre o relacionamento da voz com outros instrumentos, exceto o piano, que na performance tradicional é o principal companheiro da voz. Procurando estabelecer relação direta entre prática musical e reflexão científica, parte do repertório pesquisado foi estudado e interpretado em recitais. O repertório para esta formação é ainda pouco explorado em português. Dentre as obras levantadas na

pesquisa retro mencionada, seis são para voz e contrabaixo, em várias formações camerísticas, sendo apenas três para duo de voz e contrabaixo: *O colibri* (1985), para soprano e contrabaixo de Fausto Borém; *Canto lamentoso* (1985), para contralto e contrabaixo de Estércio M. Cunha e a obra objeto deste estudo, *Um olhar sobre a morte* (1981), para voz e contrabaixo de Rita Domingues.

O interesse mútuo entre as pesquisadoras pela performance contemporânea, levou à criação do duo. A partir das performances do Duo Malú Mestrinho-Sonia Ray, dentro do trabalho em questão, foram escritas mais duas obras dedicadas ao duo: *Música para voz e contrabaixo* (2006), de Estércio M. Cunha, que teve a primeira audição mundial na *III Semana Nacional do Contrabaixo*, em Goiânia (2007); *My Soule is Deepely Wounded* (2007), de Edson Zampronha, estreada no *VII SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG* (2007).

No repertório para duo de voz e contrabaixo não há harmonia apoiando o canto, demandando maior autonomia da voz, atuando como um instrumento em diálogo com outro. Este repertório “exige preparação diferenciada, por apresentar características distintas daquelas que o cantor está habituado a lidar em sua vivência com o repertório tradicional, geralmente acompanhado por piano” (SYLVESTRE, 2007, p. 46). Encontrando-se no contexto da música contemporânea, o repertório acarreta maiores dificuldades para o cantor habituado ao repertório tonal. A textura é menos melódica, geralmente politonal ou atonal. No entanto, o contrabaixo proporciona sensação de apoio ao cantor. Como o baixo é base dos acordes, cantar com instrumento grave, mesmo produzindo um som apenas e não um acorde, dá sensação de apoio do que quando se canta com um instrumento agudo.

A produção vocal está ligada à percepção auditiva, sendo o ambiente acústico e o timbre do instrumento companheiro na performance determinantes na sonoridade vocal. O contrabaixo, como os demais instrumentos de corda friccionada, tem a capacidade de sustentar sons de longa duração, bem como de crescer e diminuir a intensidade dos sons. Esta característica comum à voz possibilita explorar diferenças e alternâncias de dinâmica e textura.

No exemplo a seguir, o contrabaixo toca a nota do cantor (si bemol) duas oitavas abaixo, dois compassos antes. No entanto, há uma frase do contrabaixo entre a nota de

referência e a entrada da voz, com um si natural, que anula a referência dada anteriormente. O cantor deverá memorizar a altura de sua entrada a partir da frase do contrabaixo, com autonomia suficiente para não ser influenciado pela outra nota.



Exemplo n. 1: *Um olhar sobre a morte*, de Rita Domingues, compassos 5 a 14

A voz recitada é um efeito bastante expressivo na música de câmara vocal contemporânea. Domingues (1981) utiliza o contraste do contrabaixo sustentando uma nota, enquanto a voz recita um texto, como mostrado abaixo:

Exemplo n. 2: *Um olhar sobre a morte*, de Rita Domingues, compassos 1 a 4

O uso apropriado dos apoios e acentos das palavras em tempos fortes faz da canção bastante idiomática para a voz, facilitando a pronúncia e expressão poética por parte do cantor. A prosódia é cuidada com atenção especial de forma a facilitar a articulação e clareza nas palavras cantadas, tornado a letra compreensível ao ouvinte.

Considerações Finais

Foram discutidas e exemplificadas passagens onde o texto cantado ganha clareza pelo deslocamento da acentuação métrica gramaticalmente exigida na língua portuguesa, combinado com ideias musicais subliminares, além de aspectos cognitivos da performance musical. Assim, a música de Domingues cria ambientação ideal para a expressão poética de Hilst. Percebem-se as várias possibilidades que a formação de duo de voz e contrabaixo tem e que a compositora explora de forma criativa.

Bibliografia:

- BORÉM, F.; RAY, S.; ROSA, A. “Manhã de Carnaval: percepções na elaboração e realização de um arranjo para trio de contrabaixos”. In: *Anais do Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 11*, CD Rom. Goiânia: PPG Música da UFG, 2011.
- RAY, S. (Org.). *Música de câmara brasileira para contrabaixo*. Goiânia: Editora da UFG, 2005.
- SYLVESTRE, Maria L. M. *Música de câmara brasileira contemporânea: a voz em formações sem piano*. Dissertação de Mestrado em Música. Goiânia: EMAC/UFG, 2007
- DOMINGUES, Rita. *Um olhar sobre a morte*, (Ed. Sonia Ray). Goiânia, 1981
- HILST, Hilda. *Da morte, odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.

Um Fado: o influxo do fado na produção musical de Ivan Lins durante a ditadura militar no Brasil

Thaís Lima Nicodemo

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Resumo

O compositor brasileiro Ivan Lins, nascido no Rio de Janeiro em 1945, possui uma estreita relação com a canção portuguesa, que permeia sua produção musical desde meados dos anos 1970 até os dias de hoje. Parte do período no qual vigorou a ditadura militar no Brasil, que se prolongou de 1964 a 1985, coincidiu com os últimos anos do regime autoritário salazarista em Portugal, que se estendeu até 1974. Ao longo desse intervalo de tempo, compositores brasileiros, como Chico Buarque e Caetano Veloso, escreveram canções politizadas, que contestavam o regime opressivo e faziam referências ao momento vivido em Portugal, como é possível notar em “Tanto Mar” (Chico Buarque, 1975), com menções à “Revolução dos Cravos”, e em “Os Argonautas” (Caetano Veloso, 1969). Nesse mesmo contexto, Ivan Lins lançou dois fados politizados: “Um Fado” (1977) e “Barco Fantasma” (1980), escritos em parceria com o letrista Vitor Martins. Tendo em vista o uso da canção como forma de resistência, o trabalho pretende apresentar uma abordagem analítico-musical e histórica dessas duas composições, com o objetivo de trazer à tona particularidades da relação da produção de Ivan Lins com a canção portuguesa, buscando revelar aspectos ligados à sua linguagem musical e à sua inserção no meio da música popular brasileira e portuguesa, durante o período da ditadura militar no Brasil e em Portugal.

Palavras chaves

Canção Popular Brasileira, Fado, Ditadura, Anos 1970

O presente artigo tem como ponto de partida o enfoque em duas canções do compositor brasileiro Ivan Lins, “Um Fado” e “Barco Fantasma” (Ivan Lins/ Vitor Martins), que trazem à tona a relação desse artista com a música popular portuguesa, em fins dos anos 1970. A partir dessa proposta inicial, descortinaram-se questões mais amplas, referentes às convergências e intersecções dos planos político, social e cultural, no Brasil e em Portugal, sob o prisma da canção popular, que se elucidam diante da atuação de Ivan Lins nesse período. Levando-se em consideração o alcance mercadológico da canção popular, frente às diferenças da dinâmica da indústria cultural nesses dois países, nos anos 1970, buscamos refletir sobre o papel crítico desempenhado por essa, em contextos marcados pela repressão imposta por regimes autoritários.

Introdução: Ivan Lins e a canção crítica

A trajetória artística de Ivan Lins caminhou paralelamente à consolidação da música popular brasileira, designada pela sigla MPB, desde meados dos anos 1960. A MPB consagrou-se ao longo dessa década, em um primeiro momento, permeada por um caráter revolucionário¹⁴⁰, que visava à conscientização das massas, através do emprego de elementos da cultura popular brasileira, com base na ideologia nacional-popular. Ao mesmo tempo, buscava efetivar-se como produto de mercado, abarcando um público mais amplo, sob uma perspectiva modernizante, como sublinha o sociólogo Marcelo Ridenti: “vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador de desumanização” (RIDENTI, 2010, p. 88). Com o golpe militar, em 1964, transfigurou-se em porta-voz da oposição ao regime autoritário e se legitimou como um segmento hegemônico na indústria cultural brasileira (ZAN, 2001, p. 116).

Desde meados dos anos 1960, a MPB teve como palco principal os festivais da canção¹⁴¹, promovidos por emissoras televisivas. Como bem aponta o historiador Marcos Napolitano, esses foram: “o espaço de convergência entre os interesses do mercado e as tarefas ideológicas assumidas pelos músicos engajados e nacionalistas” (NAPOLITANO, 2007, p. 94). Nesse cenário, Ivan Lins despontou como compositor universitário, no final dos anos 1960. É importante ressaltar que esse momento já sinalizava o declínio do ciclo dos festivais da canção e coincidiu com a fase de mais severa repressão exercida pela ditadura militar, desde seu início, em 1964, marcada pelo decreto do AI-5 (Ato Institucional nº 5), em 1968. Com essa ação, acentuaram-se intervenções repressivas à sociedade, que no âmbito da cultura, recaíram significativamente sobre artistas ligados à música popular brasileira, conduzindo a um certo “vazio cultural” decorrente do autoexílio de compositores de intensa produtividade artística e de grande evidência no mercado de bens simbólicos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Chico Buarque.

¹⁴⁰ No início dos anos 1960, o governo do presidente João Goulart foi marcado por ideais reformistas, que motivaram os anseios pela realização de uma revolução social, no Brasil. Isso repercutiu nos meios artístico e intelectual, que compartilhavam sentimentos e idéias ligados a uma revolução brasileira.

¹⁴¹ Os festivais da canção funcionavam como competições musicais, gravadas em auditórios com a participação da platéia, e tornaram-se a principal fórmula de sucesso das emissoras de TV, no Brasil, desde meados dos anos 1960 até o final da década.

Ainda que tenha adquirido significativa projeção midiática nesse período, Ivan Lins escrevia canções ligadas a estilos internacionais, como o pop, o soul e o rock, com letras de conteúdo predominantemente “romântico”. Mesmo em um contexto em que era comum uma produção de caráter mais “comercial” e mundializado, que sinalizava o momento de crise do ideário nacional-popular dentro do processo de internacionalização do capital no país, Ivan Lins surgiu como um artista universitário, em um meio no qual havia uma expectativa por uma atitude crítica e, talvez por essa razão, tenha sido alvo de cobranças por uma postura politizada, em especial, por parte da imprensa esquerdista. Em 1974, o artista redirecionou sua carreira, inaugurando a parceria com o letrista Vitor Martins e passou a compor canções críticas, que incorporavam elementos da cultura popular, com a utilização de estilos regionais e com letras de oposição à ditadura, que driblavam a censura através do uso de metáforas. Essas características demarcaram sua produção até o início dos anos 1980. Desde a segunda metade dos anos 1970, Ivan Lins se legitimou como um artista de MPB, conquistando reconhecimento de público e comercial, e compôs canções consideradas emblemáticas da crítica à repressão imposta pelo regime militar, como “Começar de Novo”, “Aos Nossos Filhos”, “Desesperar Jamais” e “Cartomante”, escritas em parceria com Vitor Martins.

Portugal e a canção brasileira nos anos 1970

Justamente no período de maior efervescência crítica da produção de Lins, que se estende entre 1977 e 1980, o compositor lançou dois fados: “Um Fado” (Ivan Lins/ Vitor Martins), no disco *Somos Todos Iguais Nesta Noite* (1977) e “Barco Fantasma” (Ivan Lins/ Vitor Martins), no disco *Novo Tempo* (1980). Ressaltamos que, em 1969, Caetano Veloso já havia gravado o fado “Os Argonautas” (Caetano Veloso), no álbum *Caetano Veloso*, e Chico Buarque escrevera “Fado Tropical” (Chico Buarque/ Ruy Guerra), em 1973, para a peça *Calabar*. Passados dois anos, Chico Buarque gravou a versão instrumental de “Tanto Mar” (Chico Buarque), no disco *Chico e Bethânia ao vivo*, que teve a letra, em homenagem à “Revolução dos Cravos”, censurada (FIUZA, 2006, pp. 210, 211).

Esses registros trazem à tona a alusão a Portugal, tanto nas letras, quanto nos elementos musicais das composições, e nos instigam a pensar sobre a correspondência

entre os acontecimentos ligados à ditadura em Portugal e à sua deposição, com o advento da “Revolução dos Cravos”, em 1974, e o momento político vivido ao longo do regime militar, no Brasil, que perdurou até 1985. Tendo em vista essas questões, reproduzimos abaixo o trecho da entrevista em que Ivan Lins explica a inclusão de fados em seu repertório:

Quando aconteceu a Revolução dos Cravos, em Portugal, em 1974, pelo fato de ainda estarmos sob pesada ditadura, apareceram, no Brasil, temas libertários portugueses, alguns em forma de fados, o que, por inveja (branca) da liberdade deles, nos levou a debruçar sobre sua nova música. Chico fez fados e eu, seguindo a corrente, também. Em 1977, fiz meu primeiro fado, "Um Fado", com letra do Vitor, já politizada. No ano seguinte veio "Barco Fantasma", sobre os portugueses no Brasil de então (só gravada em 1980)¹⁴².

Através desse depoimento, é possível perceber que em meio a um repertório de canções marcadas preponderantemente pelo uso de elementos associados à brasilidade, gravadas nos álbuns lançados por Lins no final dos anos 1970, a escolha específica do fado não se deu apenas como uma opção de ordem estética, mas foi orientada por questões ideológicas. Ivan Lins lançou mão de um gênero da música portuguesa, para se opor ao autoritarismo brasileiro, a partir de imagens que se remetiam a Portugal, que àquele ponto, já havia se redemocratizado.

O primeiro fado gravado por Lins, “Um Fado”, tem forma regular, AABA, com a melodia diatônica na parte A e modulante na parte B. A canção não segue os padrões harmônicos mais tradicionais do gênero e distingue-se pelo emprego de recursos que ampliam a área de abrangência diatônica, como progressões subdominante-dominante estendidas e empréstimos modais. Traz como elementos “característicos” o ritmo, em compasso quaternário, com acentuação no segundo e no quarto tempos, a melodia tercinada e o som da guitarra portuguesa, somada a bandolim, piano, piano elétrico, contrabaixo elétrico, bateria e orquestra de cordas. Na letra, a desesperança pode ser considerada o mote principal – ao mesmo tempo em que figura a tristeza de quem ficou em vão à espera daqueles que partiram em busca de novas conquistas, em um Portugal remoto, funciona como uma metáfora da desilusão em relação ao contexto repressivo, no Brasil. A exemplo disso, é possível interpretar os versos: “Mulheres gastaram as

¹⁴² Ivan Lins, em entrevista concedida a autora, no dia 24/03/2010, por email.

contas/ Do terço em salve-rainhas/ Contando nos dedos os filhos/ Que faltam nas vinhas”, como uma referência alegórica à espera pelos desaparecidos políticos, que foram vítimas de práticas ilegais da ditadura, como o cárcere privado, a tortura e assassinatos. No final da canção, a frase de Plutarco, difundida por Fernando Pessoa: “Navegar é preciso, viver não é preciso”¹⁴³, é contradita com os versos: “Não, navegar não é preciso/ Viver é preciso”. Esses podem ser entendidos como uma evocação à necessidade de liberdade. A seguir, a letra completa:

Nenhuma esperança à vista/ Nada virá do horizonte/ Não haverá mais conquistas/ E nem quem as conte/ Mulheres gastaram as contas/ Do terço em salve-rainhas/ Contando nos dedos os filhos/ Que faltam nas vinhas/ Pra enxugar tantos olhos/ Fizeram muitos moinhos/ Mas o vento foi pouco/ E os olhos do povo/ Mancharam as vestes de vinho/ Nenhuma esperança à vista/ Não haverá mais conquistas/ Não, navegar não é preciso/ Viver é preciso

Retomando a citação precedente, extraída da entrevista de Ivan Lins, destacamos também o trecho em que o artista menciona o aparecimento, no Brasil, de “temas libertários portugueses, alguns em forma de fados”, considerando-os uma “nova música” que surgia. Lins se refere possivelmente à repercussão das canções “de intervenção” que se desenvolveram em Portugal e ganharam maior projeção com a “Revolução dos Cravos”, em 1974. Assim como no caso brasileiro, durante a longa vigência da ditadura em Portugal, entre os anos de 1926 e 1974, foram exercidos a censura e outros mecanismos de opressão a diversos meios, como a imprensa, a literatura, o cinema, o teatro e a música, incidindo mais drasticamente, com ações de violência e tortura, sobre movimentos trabalhistas, movimentos armados e opositores políticos (FIUZA, 2006, p. 142). A canção sofreu um forte controle por parte do governo, a exemplo do que aconteceu com o fado e com outros gêneros da cultura popular.

Durante o governo autoritário o fado foi utilizado como um dos símbolos de expressão da tradição portuguesa na construção do imaginário da identidade nacional. Nesse sentido, o gênero foi associado à representação dos ideais do Estado Novo, com a

¹⁴³ Vale ressaltar que a mesma frase é citada literalmente na canção de Caetano Veloso “Os Argonautas”, e por Chico Buarque, nos versos de “Tanto Mar”: “Sei que há léguas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar/ Sei também que é preciso, pá/ Navegar, navegar” [grifos da autora]. Nesse sentido, parece haver um consenso em relação a elementos que representam uma imagem de Portugal nessas canções.

incorporação de elementos que exaltavam as marcas distintivas do sentimento português (MONTEIRO, 2009, p. 4), distanciando-se do desenvolvimento de um conteúdo crítico sendo, por essas razões, rejeitado pela esquerda oposicionista. Com a radicalização dos movimentos estudantis e políticos, a partir do início dos anos 1960, desenvolveu-se em Portugal uma vertente crítica da canção popular, contrária ao regime autoritário, que se estabeleceu em estreita relação com o círculo universitário, o que seria mais tarde chamado “canto de intervenção” (RAPOSO, 2006, p. 8). A partir da renovação do “Fado de Coimbra”, iniciada por José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, a canção popular portuguesa passou por transformações técnicas e estéticas, com o desenvolvimento de um conteúdo poético e musical, que se acentuaram no início dos anos 1970, consolidando um cancioneiro oposicionista (FIUZA, 2001, p. 280). O “canto de intervenção” ganhou forças principalmente com o fim da ditadura, em 1974, através de nomes como José Afonso, Carlos Paredes, Lopes-Graça, José Jorge Letria, Sergio Godinho, José Barata Moura, dentre outros. Assim como ocorreu no Brasil, nos anos 1960, a canção crítica que emergiu em Portugal, nesse período, estava atrelada a artistas e intelectuais de esquerda, que buscavam absorver elementos da cultura popular na construção de uma canção crítica e moderna (idem, 2006, p. 28).

No que se refere às transformações ligadas ao fado, o intérprete Carlos do Carmo teve uma considerável participação, ao incorporar a poesia de autores portugueses contemporâneos, cantando temas libertários, e ao incluir uma instrumentação pouco comum ao gênero, em um momento em que ainda havia uma forte rejeição da esquerda em relação ao fado. Desde o final dos anos 1970, Ivan Lins estabeleceu um forte intercâmbio musical com esse artista¹⁴⁴, que já gravou diversas músicas de sua autoria, como “Fado Ultramar” (Ivan Lins/ José Mário Branco), “Um Fado”, “Cumplicidade” (Ivan Lins), “Calçada à Portuguesa” (Ivan Lins/ José Luis Tinoco), “Três Sílabas de Sal”, dentre outras.

Outro dado relevante sobre a relação de Ivan Lins com a música lusitana é sua descendência familiar portuguesa. O artista é bisneto de portugueses e afirma ter desenvolvido seu interesse pelo fado desde a infância, ao ouvir intérpretes do gênero, como Francisco José, no ambiente familiar (LINS, 2010). Sob a temática da imigração

¹⁴⁴ Conforme Ivan Lins, em entrevista concedida a autora, no dia 24/03/2010, por email.

portuguesa no Brasil, Lins gravou, em 1980, seu segundo fado, intitulado “Barco Fantasma”. A canção apresenta procedimentos musicais bastante semelhantes àqueles encontrados em “Um Fado”, utilizando elementos rítmicos estilizados, enquanto a melodia e a harmonia se afastam dos padrões mais comuns. A progressão dos acordes alarga a área de domínio diatônico, através do uso de cadências estendidas, dominante substituto e acordes de empréstimo modal, com o emprego frequente do quinto grau menor. O ritmo é quaternário, com acentuação no segundo e quarto tempos. Na gravação, o bandolim substitui a guitarra portuguesa, acompanhado por baixo elétrico, violão, piano elétrico, bateria, sax e flauta. A letra fala do sentimento contraditório do imigrante português no Brasil, que é circundado por similaridades culturais que o aproximam de seu país de origem, mas que o fazem rememorar, insatisfatoriamente, a distância. Lembrando que muitos imigrantes vieram para o Brasil fugindo das tensões e perseguições políticas do governo salazarista e, no momento em que a canção foi escrita, Portugal já havia se redemocratizado, enquanto no Brasil isso ainda não havia acontecido. A letra traz elementos relacionados à “autenticidade” da cultura portuguesa, tais como as vinhas, a oliveira, a aldeia, o Tejo, os azulejos. Ao mencionar o cravo, nos versos do refrão: “Por mais que colhas o cravo/ Por mais que tu creias/ ‘Inda não é o teu cravo/ Do campo e da aldeia”, recorremos novamente ao momento político no Brasil, pensando no cravo como representação da liberdade portuguesa, em oposição à situação brasileira. A seguir, a letra completa:

Se tens ainda nas veias/ Aquele sangue das vinhas/ Se tens o gosto da oliveira/ Que antes tu tinhas/ Por mais que os barcos te levem/ Por mais que ainda te entregues/ Por mais que o corpo aceite/ A alma não segue/ Por mais feliz que tu sejas/ Por mais que tenhas a mesa/ ‘Inda não é a tua mesa/ Que tanto desejas/ Por mais que ainda escondas/ Há sempre um Tejo nos quadros/ Nos azulejos dos bares/ Nos olhos molhados/ Por mais que colhas o cravo/ Por mais que tu creias/ ‘Inda não é o teu cravo/ Do campo e da aldeia/ Por mais que te sintas em casa/ Por mais que tenhas afeto/ ‘Inda não é tua casa/ Teu canto, teu teto/ Sonhas com um barco fantasma/ Sempre levando teu corpo/ Pra junto d’alma que espera/ Fincada no porto

Com esse trabalho foi possível perceber que a música popular buscou contribuir na difusão das ideias e valores da resistência, disseminadas através de imagens poético-musicais de um contexto repressivo. O fado serviu como representação da imagem de

liberdade conquistada em Portugal, em 1974, através da música popular brasileira. Desde os anos 1970 até os dias atuais, Ivan Lins aprofundou sua relação com o fado, através de sua ligação com Carlos do Carmo e com artistas do cenário mais contemporâneo, como Mariza e António Zambujo, que gravaram suas canções. Pretende-se dar continuidade a esse estudo, desenvolvendo a pesquisa sobre essa relação, a partir da atuação de Ivan Lins, com a profundidade que merece.

Bibliografia

BETHÂNIA, Maria; BUARQUE, Chico. *Chico e Bethânia ao vivo*. Brasil: Phonogram/Philips, 1975, LP

BUARQUE, Chico. *Entrevista concedida à Angélica Sampaio, para a Rádio do Centro Cultural São Paulo, em 10 dez. 1985*. Transcrita no site

http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_10_12_85.htm . Acesso em 01/02/2012.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutorado em História. Assis, SP: UNESP, 2006.

RAPOSO, Eduardo M. “O canto e o cante, a alma do povo”. In: *Revista de Estudios Extremeños* [Publicação periódica]. - ISSN 0210-2854. - Tomo 62, nº 3, Set./Dez. 2006, p. 1009-1034.

LINS, Ivan. *Entrevista concedida a autora, no dia 24/03/2010, por email*.

_____. *Novo Tempo*. Brasil: EMI, 1980, LP.

_____. *A Noite*. Brasil: EMI, 1979, LP.

_____. *Nos Dias de Hoje*. Brasil: EMI-Odeon, 1978, LP.

_____. *Somos Todos Iguais Nesta Noite*. Brasil: EMI Odeon, 1977. LP

MONTEIRO, Tiago José Lemos. “Como é linda a minha aldeia: o papel dos gêneros musicais massivos na construção de uma imagem mítica de Portugal”. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação I E* – compós, Brasília, vol. 12, n. 1, jan./abr, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseru Abramo, 2007.

NERY, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. Portugal: Público, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Brasil: Polygram/Philips, 1969, LP.

ZAN, José Roberto. “Música Popular Brasileira, indústria cultural e identidade”. *EccoS Revista Científica*, Uninove, São Paulo, v. 3, n. 1, 105-122, 2001.

Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil.

Walter Garcia da Silveira Junior

Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Resumo:

A dicção de João Gilberto é discutida a partir da relação entre a sua forma e o processo histórico de crescimento industrial e urbano impulsionado entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil. A princípio, faz-se a revisão da perspectiva que avalia que a voz de João Gilberto “flui como na fala normal” (Brasil Rocha Brito in CAMPOS, 1986, p. 35). Sem deixar de reconhecer a pertinência da formulação, analisa-se de que modo o canto de João Gilberto se estrutura, mais propriamente, como uma fala percussiva. Nesta outra perspectiva, entende-se que a sua dicção empregue, em equilíbrio, duas técnicas: a) o gesto entoativo, típico do cancionista que observa “os lugares tônicos das palavras e das frases na linguagem cotidiana” (TATIT, 1994, p. 271); por hipótese, considera-se a técnica um desdobramento do “movimento oratório da melodia” estudado por Mário de Andrade no canto popular brasileiro (ANDRADE, 1987, p. 174;); b) o gesto percussivo, denotativo do sambista que valoriza, nas palavras cantadas, os efeitos de aliteração e de onomatopeia; por hipótese, considera-se a técnica um desdobramento da utilização instrumental da voz humana estudada na música popular-tradicional brasileira também por Mário de Andrade (1991, p. 163). A seguir, é apresentada a ideia de que a fala percussiva de João Gilberto sintetiza, de modo ambivalente, tanto a alegre esperança de um Brasil moderno quanto a melancolia pelo lento cataclismo de um Brasil tradicional. Desse ângulo, a sua performance vocal é interpretada enquanto registro de certo processo histórico: a experiência do sujeito que vive, no enquadramento da modernidade, entre a herança dos “padrões de convívio humano informados no meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 2001, p. 147) e os novos ritmos do mercado urbano.

Palavras chaves:

Performance Vocal, Música e Modernidade no Brasil, Canção Popular Urbana: Brasil, João Gilberto, Estudos Interdisciplinares: Sociais e Humanidades

O estilo de canto de João Gilberto se estabeleceu desde a gravação de “Chega de saudade” (Antônio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e “Bim Bom” (João Gilberto) em 1958. E é certo que não há novidade em constatar isso, nem há novidade em dizer que o seu estilo se caracteriza pela emissão com pouca intensidade, pelo vibrato leve ou pela total ausência de vibrato, pelo timbre anasalado, pela divisão rítmica que, aproximando-se do movimento prosódico da fala, se desloca em relação à pulsação rítmica do violão criando-se, assim, uma polirritmia. Todavia é um erro supor que nada ou que muito pouco se modificou no canto de João Gilberto até hoje. Sua estética estava definida com

maturidade em 1958, mas desde então os recursos por ele utilizados vêm sendo alterados.

O programa *Tim tim por tim tim: a música de João Gilberto*, veiculado na internet pela Rádio Batuta a partir de outubro de 2011, mapeou pela primeira vez esses recursos, realizando um ótimo trabalho. Porém ainda não se estudou o assunto de tal modo que se descrevesse a constante modificação dos recursos disco a disco. Além disso, algumas noções sobre o seu estilo de canto se cristalizaram sem que traços essenciais fossem explicados pela crítica; acima de tudo, sem que o sentido da sua estética fosse compreendido plenamente.

Nos limites desta comunicação, não apresentarei a cronologia de todos os recursos. Minha intenção é bem mais modesta: ao retomar a crítica de João Gilberto desde o período histórico da bossa nova e registrar apenas duas alterações fundamentais no modo de João cantar, pretendo tornar mais evidente a estética do cancionista; a seguir, tenciono contribuir para a discussão do sentido da estética de João Gilberto à luz do processo histórico brasileiro.

Em entrevista publicada na revista *Radiolândia* em novembro de 1959 – meses após o lançamento do LP *Chega de saudade*, em março daquele ano (Diniz, 2001, p. 2) –, João indicou algumas linhas de força de seu canto:

Apenas procuro cantar sem prejudicar o sentido poético e musical das composições. É assim como tirar os excessos, seguir o curso natural das coisas, dar as notas de um jeito tal que não prejudique o sentido da poesia, frisar aquelas palavras que têm a força poética. Tudo isso de modo a não deixar o ouvinte desinteressar-se pelo sentido daquilo que se canta. (RADIOLÂNDIA, 1959, p. 9)

Como se percebe, não foi sem consciência que João Gilberto desenvolveu o canto que “flui como na fala normal”, na formulação do musicólogo Brasil Rocha Brito em 1960 (in CAMPOS, 1986, p. 35). E seja pelo comentário de João, seja sobretudo pela audição dos fonogramas gravados por ele até aquele ano, não há por que negar a pertinência da observação de Brito. Contudo a situação de conversa íntima encenada pelo canto, a sua busca pelo “curso natural das coisas”, não se estrutura com a mera

espontaneidade. E o título da entrevista à *Radiolândia* já advertia: “‘Cantar com simplicidade exige horas de estudo’”, uma declaração do próprio cancionista.

De outro ângulo, não foi sem consciência que o canto de João Gilberto deu maior importância “ao texto do que à voz”, conforme escreveu o maestro Diogo Pacheco em 1963. Vale a pena dizer que, ao explicar o ponto, inicialmente Pacheco comparou dois momentos da história da ópera salientando uma mudança de interesse: da “beleza da voz”, no séc. XIX, para “o texto e as possibilidades sonoras dos instrumentos da orquestra”, no séc. XX. A seguir, essa mudança foi trazida para o âmbito da “música popular”:

(...) Quando se ouve Francisco Alves, o que interessa primordialmente é a sua voz, mas quando ouvimos João Gilberto, o que chama a atenção é sua maneira de dizer o texto e também, às vezes, a participação do grupo instrumental que o acompanha (Ex. “Saudade da Bahia” com o conjunto de Walter Wanderley). (PACHECO, 1963, p. 18)

Concordando com Pacheco, “o sentido poético e musical das composições” é perseguido pela maneira de João Gilberto *cantar* o texto. Dizendo de outro modo, o sentido se constrói na expressão musical da letra. Essa construção foi referida, de passagem, pelo crítico Roberto Schwarz em 1975: João Gilberto “esfria sambas e boleros e os canta distanciadamente, atento sobretudo ao desenho musical e silábico”. (SCHWARZ, 1992, p. 111) E também pelo escritor Sérgio Sant’Anna em 1982, referindo-se a “Lobo bobo” (Carlos Lyra/ Ronaldo Bôscoli), gravada por João para o LP *Chega de saudade*, e a “Trem de ferro (O trenzinho)” (Lauro Maia), gravada para o LP *João Gilberto* em 1961: “O conteúdo em João Gilberto é a própria forma de cantar, a forma musical. Este conteúdo não pode ser procurado semanticamente nas palavras *lobo* ou *bobo*, mas em sua pronúncia musical, esse jogo com as letras *b* e *o*. O ‘blim-blom’ das coisas” (SANT’ANNA, 1982, p. 214).

Num ensaio modelar, em 1992 o musicólogo Lorenzo Mammì afirmou que a essência da maneira de João Gilberto cantar estava “no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto”. E, após analisar que João Gilberto distribui “os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, em dois planos distintos, o da batida sincopada do violão e o da

emissão vocal ininterrupta”, Mammi sintetizou: “O horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontrada a inflexão e a cor exata de cada sílaba” (MAMMÌ, 1992, pp. 66-68). Em 1996, o linguísta Luiz Tatit, em meio a extenso trabalho de análise, afirmou que, para João Gilberto, “o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa (afinal, a voz, por ser voz, deve sempre dizer alguma coisa)”. (TATIT, 1996, p. 163) Por fim, a dissertação de mestrado apresentada por Carlo Machado Pianta à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2010, cogitou na semelhança entre “detalhes de articulação” de João Gilberto, em seus três primeiros LPs, e “certas articulações de sax, por exemplo, de Lester Young” (PIANTA, 2010, pp. 57-61).

Até aqui, tracei uma linha que vai da apreciação de que “o canto [de João Gilberto] flui como na fala normal”, feita em 1960, até a ideia de que João Gilberto busca “o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala”, ideia exposta na década de 1990 (TATIT, 1994, p. 273); e daí para a aproximação entre a voz de João e o sax de Lester Young, sugerida em 2010. Assumindo os riscos da esquematização, é o caso de indagar se tal linha não registra indiretamente as alterações nos recursos utilizados por João Gilberto ao longo do tempo. Dizendo de modo mais claro, o que havia desde 1958 e no entanto se tornou mais evidente, disco após disco, é que a dicção de João Gilberto emprega em equilíbrio duas técnicas. Desse equilíbrio resulta a sua *fala percussiva* ou, em sentido mais amplo, a sua fala musical.

De um lado, há o gesto entoativo, a consciência de quem canta respeitando “os lugares tônicos das palavras e das frases na linguagem cotidiana” (TATIT, 1994, p. 271). Pode se afirmar que a técnica deriva de um entendimento profundo da forma da canção popular-comercial, uma vez que, no Brasil como em outros países, essa forma parece se relacionar com três fontes: 1) a fala (desde a linguagem coloquial até a literatura oral, incluindo as relações de uma e de outra tanto com a cultura letrada quanto com os processos de comunicação na indústria cultural); 2) a dança; 3) a linguagem musical. E ainda pode se aventar se o trabalho de João Gilberto não desdobraria, em alguma medida, o que Mário de Andrade notou em várias modalidades de canção popular-tradicional brasileira, “até em cantos dançados”: o “movimento oratório da melodia”, o “ritmo discursivo”, as “frases oratórias, livres de compasso” –

lançando a hipótese de as manifestações serem de proveniência ameríndia, mas sob influxo do gregoriano (ANDRADE, 1987, p. 174).

De outro lado, há na dicção de João Gilberto o gesto percussivo, denotativo do sambista que valoriza, nas palavras cantadas, os efeitos de aliteração e, por vezes, os de onomatopeia. Também se pode afirmar que a técnica deriva de um entendimento profundo da forma da canção de mercado, em sua relação com a dança e, por extensão, com a linguagem musical. E ainda pode se aventar se o trabalho de João Gilberto também não desdobraria, em alguma medida, a utilização instrumental da voz humana estudada por Mário de Andrade na música de tradição oral (ANDRADE, 1991, p. 163).

Em termos cronológicos, o primeiro disco que tornou mais clara a estética do canto enquanto fala percussiva foi *João Gilberto*, de 1973, conhecido como o seu “álbum branco”. Devo a indicação ao cantor Marcelo Pretto, que chamou a minha atenção para a exploração das consoantes em “Águas de março” (A. C. Jobim), faixa que abre o disco. Ao realçar os sons consonantais, logicamente João Gilberto investe no caráter percussivo do canto. Mas basta perceber quantas vezes uma sílaba cai na cabeça de um compasso, e sentir como essa coincidência não gera peso nenhum, para saber que o ritmo do canto dialoga com o do violão e o da percussão sem submeter-se nem a eles nem à métrica do compasso. É como se as palavras e a melodia surgissem durante uma conversa íntima, efeito para o qual também contribui a emissão com pouca intensidade.

Já em “Eu quero um samba” (Haroldo Barbosa/ Janet de Almeida), o canto também realça as consoantes, mas na primeira parte. Na segunda, João Gilberto explora a duração das vogais, reforçando a tristeza dos versos (“Ah, quando o samba acaba/ Eu fico triste, então,/ Vai, melancolia,/ Eu quero alegria/ Dentro do meu coração”). Aliás, este recurso já estruturara a segunda parte de “Garota de Ipanema (*The girl from Ipanema*)” (A. C. Jobim/ V. de Moraes/ Norman Gimbel), lançada em 1964 no disco *Getz/Gilberto*. Nas duas gravações, o lirismo de João se contrói em equilíbrio com a distância que o intérprete toma da matéria que expressa. Assim, escutamos o sujeito-lírico de cada canção *narrar* a tristeza que sente.

Ampliando o foco, em ambas as gravações a maior duração das vogais sugere o tempo vagaroso da melancolia, o seu peso, mas a isso se contrapõe a manutenção do andamento, a sua relativa leveza. Ora, essa manipulação do tempo pela *narração* do

sujeito-lírico se expandiria em “Siga” (Fernando Lobo/ Hélio Guimarães), gravada no disco *João*, de 1991. Junto da duração das vogais, em “Siga” há a desaceleração do andamento. O recurso é perfeitamente adequado ao sentido dos versos. Ao contrário de “Garota de Ipanema” e “Eu quero um samba”, cujos versos cantam a melancolia e a esperança de superá-la (pela contemplação da beleza ou pelo samba), em “Siga” o sujeito-lírico canta melancolicamente a sua desilusão: primeiro entoa “Das estradas e do tempo eu sei” e, depois, “Das estradas e do tempo cansei”.

No canto de João Gilberto, a melancolia é um elemento essencial que ainda carece de análise e de interpretação. Já se tornou lugar-comum dizer que a bossa nova é a trilha sonora de um paraíso à beira-mar – a zona sul do Rio de Janeiro nos chamados “anos dourados”; ou dizer que a bossa nova funcionou como “uma síntese e um lema” da “euforia desenvolvimentista” vivida pelas classes alta e média no Brasil durante o governo de Juscelino Kubitschek (31/1/1956 a 31/1/1961); ou dizer que a bossa nova passou a simbolizar uma época de otimismo que nunca deveria ter terminado. Porém o lirismo de João Gilberto é intenso e, desde 1958, bastante melancólico. Se João Gilberto canta um Brasil moderno e paradisíaco, que paraíso é esse que se canta com melancolia? Por que a esperança é manifestada sem efusão? O que é que a sua obra lamenta na modernidade, embora se trate de uma lamentação sem lamúria?

Creio que a *esperança melancólica* permanece mal compreendida, em boa parte, pela insistência da crítica em manter a obra de João Gilberto vinculada aos chamados “anos dourados”. Creio que se deva estudar a forma do seu canto em relação ao processo histórico de crescimento industrial e urbano impulsionado entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil. Minha hipótese é que a fala percussiva de João sintetiza, em chave histórica, tanto a esperança de um Brasil moderno quanto a melancolia pelo “lento cataclismo” de um Brasil tradicional.

Na perspectiva que estudo, a forma do canto de João Gilberto condensa e potencializa um processo social atravessado de contradições: o conflito entre “a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 2001, pp. 146-147), e a “predominância da estrutura produtiva de base urbano-industrial” (OLIVEIRA, 2003, p. 35). Ao cantar essa experiência, João Gilberto projeta uma utopia: harmonizar a dor causada pelo declínio daquela

sociabilidade, a qual imperava há mais de século no Brasil, com a alegria pelo ritmo urbano, pelas modificações de padrões econômicos e valores sociais.

Em suma, o canto de João projeta transformar em enlace o choque de Brasil tradicional com Brasil moderno. Daí a esperança sem efusão e a lamentação sem lamúria. Daí a esperança melancólica da sua fala percussiva.

Bibliografia:

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. “O samba rural paulista”. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. pp. 112-185.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa & outras bossas*, 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DINIZ, Edinha. “Cronologia”. *Jornal do Brasil*, caderno JG especial 70 anos, 3/6/2001. pp. 2-5, 8-11.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 26ª ed., 11ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JOÃO GILBERTO. *Chega de saudade*. Odeon, 31C 062 421003, s.d. [lançado em 1959].

_____. *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon, 180162 1, 1990 [lançado em 1960].

_____. *João Gilberto*. Odeon, MOFB 3202, 1961.

_____. *João Gilberto*. PolyGram, 837 589-2, 1988 [lançado em 1973].

_____. *João*. PolyGram, 848188-2, 1991.

JOÃO GILBERTO; GETZ, Stan. *Getz/Gilberto*. Verve/PolyGram, 810048-2, 1989 [lançado em 1964].

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Novos Estudos Cebrap*, nº 34, Novembro, 1992. pp. 63-70.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PACHECO, Diogo. “Bossa nova e/é música séria”. In: *Senhor*, Abril/Maio, 1963. pp. 18-19.

PIANTA, Carlo Machado. *A gênese da Bossa Nova: João Gilberto e Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas. Porto Alegre, Instituto de Letras/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

RADIOLÂNDIA. “João Gilberto, nova personalidade da música popular, explica que não é fácil vencer: ‘Cantar com simplicidade exige horas de estudo!’”. Ano VI, nº 294, 22/11/1959. pp. 8-9 e 51.

SANT’ANNA, Sérgio. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”. In: *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: contos*. São Paulo: Ática, 1982. pp. 190-231.

SCHWARZ, Roberto. “As casas de Cristina Barbosa”. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. pp. 111-113.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

Tim tim por tim tim: a música de João Gilberto. Roteiro de Paulo da Costa e Silva com colaboração de Francisco Bosco. Rádio Batuta. <http://ims.uol.com.br/Home-Radio-Batuta-Destaque-Radio-Pensamento/D803> Acesso em 6 dez. 2011.

O Português Cantado: comparações entre os inventários fonéticos do PB e do PE e algumas implicações musicais.

Wladimir Mattos

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Resumo:

Este trabalho trata das semelhanças e diferenças mais proeminentes entre as variações brasileira (PB) e europeia (PE) da língua portuguesa aplicada ao canto, tomando-se como referências o padrão de pronúncia do PB Cantado – “Normas para a pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito” (Kayama et al., 2007) e o *Manual de Fonética - Exercícios e Aplicações* (Espada, 2006).

Quanto ao escopo, este breve estudo comparativo se limita às considerações sobre o nível fonético, mais especificamente, sobre o aspecto fonético articulatorio. Entretanto, são mencionadas algumas questões relativas ao âmbito fonológico, na medida em que alguns fenômenos deste âmbito atuem como moduladores prosódicos e, conseqüentemente, fonéticos.

A título de ilustração, apresenta-se a transcrição fonética das letras de duas canções selecionadas, sendo uma delas de origem brasileira e a outra portuguesa. Cada uma das canções foi transcrita conforme os padrões adotados para a representação fonética do PB e o PE.

Introdução

Sob um ponto de vista que permeia a literatura moderna sobre a técnica e a expressão vocal na performance musical, quanto à categorização dos parâmetros da técnica vocal, o parâmetro articulatorio, e sobretudo um aspecto específico deste parâmetro que se compreende como a articulação fonética ou a dicção, desempenha um papel fundamental na formação integral do cantor.

Esta consideração pode se tornar ainda mais importante à medida que ampliamos o foco dos estudos sobre a dicção no canto ao âmbito da musicologia. Note-se, por exemplo, o crescente interesse dos pesquisadores sobre a questão da pronúncia da língua aplicada ao canto, na prática da performance historicamente informada (enquanto recurso de experimentação contemporânea a serviço da compreensão dos indícios sobre a música do passado). Note-se, também, a importância dos conhecimentos sobre a dicção, na síntese dos processos de composição, performance e interpretação característicos da música na pós-modernidade (fundamental para os estudos de aspectos estéticos, sociais, entre outros interesses musicológicos).

Em ambas as perspectivas, o estudo da dicção no canto pode ainda contribuir significativamente para o maior entendimento das relações entre a linguagem musical e a linguagem verbal, discussão que transpassa toda a história da música ocidental e que tem recentes desenvolvimentos em áreas interdisciplinares como a psicologia e a neurociência.

...

Se compreendermos as línguas naturais como códigos vivos de comunicação, abertos a variações sincrônicas (sociais, geográficas) e diacrônicas (cronológicas), a língua portuguesa – que é multinacional e transcontinental – revela-se ao longo da sua história como um extenso objeto de investigação.

Embora correspondam à mesma língua, as variações do português falado atualmente no Brasil e em Portugal apresentam nítidas diferenças ao serem observadas do ponto de vista das diversas áreas de estudos linguísticos, tais como a semântica, a sintaxe, a pragmática, e, sobretudo, as áreas da fonética, fonologia e prosódia. Estas diferenças são claramente identificáveis na pronúncia cantada das variações brasileira e europeia, de tal modo que chegam a se refletir na própria estruturação do componente melódico ou na prosódia musical.

Apesar de serem numerosos os estudos modernos sobre a dicção no canto, os estudos da área musical sobre a pronúncia da língua portuguesa são ainda poucos, e a retomada do interesse pelo tema é relativamente recente. No Brasil, as iniciativas mais frutíferas remontam aos estudos de Mário de Andrade organizados no entorno do *Primeiro Encontro da Língua Nacional Cantada*, realizado em São Paulo, em 1937. Um intervalo de quase 70 anos marca a distância entre aquele célebre evento e o estabelecimento do PB Cantado - Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, resultado do *4º Encontro Brasileiro de Canto*, evento internacional realizado também em São Paulo, em 2005. É justamente o inventário fonético do PB Cantado, conforme publicação de 2007, que se toma como base a comparação realizada a seguir.

Em Portugal, onde há uma extensa produção científica moderna sobre as diversas questões relacionadas à língua portuguesa, com destaque para as pesquisas nas

áreas de linguística e saúde, desponta ainda mais recentemente do que no Brasil o interesse por estudos de maior porte relacionados à pronúncia da língua materna aplicada ao canto. Por iniciativa do Núcleo Caravelas, entidade ligada ao CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / Universidade Nova de Lisboa, realizou-se em 2009 o simpósio *A Pronúncia do Português Europeu Cantado*. Neste evento, uma série de comunicações e algumas performances musicais inspiradas no tema do evento foram apresentadas por cantores, professores de canto, musicólogos, regentes, compositores, linguistas, fonoaudiólogos de Portugal e do Brasil. No entanto, em conformidade com os propósitos do evento, não se mencionou ou estabeleceu nesta ocasião qualquer padrão referencial de pronúncia especialmente orientado à dicção do PE no canto. Uma vez que não se tem conhecimento sobre um estudo musical moderno que trate da pronúncia do PE aplicada ao canto, as comparações realizadas a seguir entre o inventário fonético do PB Cantado e a pronúncia do PE tomam como referência o inventário proposto por Francisco Espada em *Manuel de Fonética - Exercícios e Aplicações* (2007), mesmo que se trate de uma obra estritamente relacionada ao modelo vocal da fala, sem quaisquer pretensões musicais.

Discussão

A utilização de um inventário fonético de determinada língua natural como padrão referencial para a dicção no canto oferece soluções eficientes para o desenvolvimento técnico e expressivo da performance do cantor, seja ele ou não falante nativo daquela língua. Para os falantes naturais da língua em questão esta contribuição pode se estender desde a formação técnica inicial (o parâmetro fonoarticulatório contribui com o equilíbrio da respiração, fonação e ressonância vocal) até os tratamentos mais sutis do gesto musical do cantor, passando pelo melhor controle das possibilidades acústicas e expressivas do componente verbal no fraseado melódico, incluindo-se aí os aspectos relacionados às variações regionais, sociais e temporais da língua. Para os cantores não falantes naturais desta língua, além dos aspectos mencionados, a contribuição do padrão referencial de pronúncia é fundamental para o entendimento dos ajustes fonoarticulatórios relativos entre a língua estrangeira e sua

língua materna, bem como para a uma melhor compreensão sobre aspectos técnicos e expressivos que em geral se desenvolvem plenamente quando o falante está imerso no contexto cultural da língua em questão.

Como um primeiro movimento no sentido de refletir sobre as diferenças entre o PB e o PE e seu impacto na performance vocal e musical do cantor, faz-se necessária uma comparação das variações ao nível fonético, que pode ainda ser seguida de algumas considerações sobre aspectos fonéticos-fonológicos, ou de ordem prosódica, que tenham influência direta sobre os gestos articulatórios da língua cantada.

Sobre o inventário fonético do PB Cantado

Conforme publicado em 2007, o padrão referencial de pronúncia PB Cantado se apresenta no formato de uma tabela que organiza em dois quadros (quadro das vogais e quadro das consoantes) os símbolos fonéticos e ortográficos do PB, acrescidos ainda de informações essenciais e complementares sobre transcrição e pronúncia. Em cada um destes quadros, a apresentação dos símbolos fonéticos e ortográficos segue a ordem alfabética. Ambas as categorias compreendem ainda alguns casos especiais de sequências de símbolos ortográficos que, uma vez combinados, correspondem a formas de pronúncia autônomas (como no caso dos encontros vocálicos, encontros consonantais e nasalizações).

Os símbolos fonéticos propostos foram selecionados a partir do AFI – Alfabeto Fonético Internacional, estabelecido pela Associação Internacional de Fonética (*International Phonetic Association*), que desde o final do século XIX se dedica à proposição, ampliação e constante atualização do resultado da identificação, classificação e registro de traços fonético-fonológicos das línguas naturais. Quanto à escansão silábica e ortografia, na época de sua publicação, o PB Cantado seguiu a proposição da Academia Brasileira de Letras, que ainda não considerava as mudanças previstas para a recente reforma ortográfica do Português, atualmente em vigor.

Independentemente de qualquer projeto ideológico, o padrão tem como principal finalidade o estabelecimento de uma referência para cantores que tem e que não tem o PB como sua língua materna ou segunda língua (em identidade com as razões já

mencionadas acima). Entre as informações essenciais para a transcrição fonética e pronúncia, destacam-se no PB Cantado aquelas que valorizam as características históricas, estruturais, técnicas e estéticas do PB, como reflexo de uma certa norma culta da língua, na maneira como ela é atualmente escrita e falada no Brasil. Por esta razão, controvérsias quanto a algumas propostas que se apresentam como padrão são pertinentes, entre elas, a predominância de determinadas variações regionais/históricas do PB sobre outras, que em casos como o da letra <r> permite ajustes baseados na escolha do intérprete, com base em aspectos de ordem técnica/estética vocal e musical (o <r>, em determinadas posições pode ser pronunciado como [r] ou como [X]).

Outros tipos de ocorrência considerados com cautela foram os encontros vocálicos e a sua caracterização na escansão silábica enquanto ditongos (vogais pronunciadas em uma mesma sílaba) e hiatos (vogais pronunciadas em sílabas diferentes). Também os casos de nasalização, cuja sugestão de pronúncia chama a atenção para uma discutível busca do equilíbrio entre os padrões vocálicos do francês e do italiano, nas ocorrências destas línguas que ocupassem posições fonologicamente relativas aos processos de nasalização do PB (esta proposta remonta à sugestão do professor Murilo de Carvalho, conforme os Anais do Primeiro Encontro da Língua Nacional Cantada, de 1937). Finalmente, de um ponto de vista prosódico, em um nível que ultrapassa a delimitação das palavras, foram destacados alguns casos especiais em que a pronúncia de uma letra final de determinada palavra altera o seu comportamento padrão em virtude da correlação com a letra inicial de uma palavra seguinte.

Problemas do padrão PB Cantado

Uma análise atual e sucinta do inventário fonético representado no padrão referencial de pronúncia do PB Cantado chama a atenção para a sua necessária reformulação, sobretudo quanto aos critérios gerais de organização, incluindo-se o grau de estrutura das transcrições, o tratamento de questões controversas e a consideração de aspectos fonológicos e prosódicos. Poder-se-ia também, de maneira complementar, considerar as relações entre o padrão de pronúncia do PB em relação ao PE e destes em relação aos inventários fonéticos ou padrões de pronúncia de outras línguas.

Primeiramente, chamam a atenção no PB Cantado algumas inconsistências quanto à relação entre o inventário fonético e aspectos gramaticais que poderiam explicar ou contextualizar as razões das resultantes fonéticas adotadas. Ao contrário do PB Cantado, estas relações são muito bem colocadas por Francisco Espada quanto ao inventário fonético do PE, no *Manual de Fonética* também considerado neste trabalho.

Quanto às soluções dadas a alguns fenômenos fonético-fonológicos – tais como a pronúncia das vogais átonas, os encontros vocálicos internos às palavras, as variações de pronúncia das consoantes vibrantes, laterais e oclusivas dentais, a escansão silábica, os acentos vocabulares, os processos de estruturação/reestruturação vocabulares e frasais (encontros vocálicos, encontros consonantais e comportamentos articulatórios na relação entre consoantes e vogais de fronteira) –, carecem, como já foi dito, de obedecer a critérios mais consistentes e, se possível, embasado por novas pesquisas linguísticas e musicais de caráter qualitativo e quantitativo. Nesse sentido, dentre os componentes do inventário fonético do PB Cantado, uma das soluções que mais carecem de embasamento teórico e experimental no canto é a das nasalizações, uma vez que, além dos desafios que o entendimento sobre a nasalização do PB oferece à organização de um padrão referencial de pronúncia, este aspecto está intimamente ligado às investigações atuais sobre a própria técnica vocal e os modelos de canto com base no PB (bem como no PE). Mesmo as controvérsias mais relacionadas às variações regionais, sociais e históricas do PB também encontrariam melhor tratamento a partir da revisão dos critérios de representação fonética com base em novas pesquisas especificamente orientadas a esta finalidade.

Em alguns casos, sobretudo quanto à acentuação tônica de determinadas palavras, o PB Cantado sugere a consulta a um dicionário, como extensão às informações essenciais e complementares da tabela. Esta mesma sugestão pode ser compreendida em outros casos cujas características prosódicas são peculiares, entre eles: as palavras monossilábicas, as palavras terminadas em consoantes diferentes das que constam na tabela (sobretudo as oriundas de outros idiomas), alguns casos de encontros consonantais entre as margens de sílabas diferentes de uma mesma palavra, sujeitos à ocorrência de epêntese (inclusão de uma vogal entre as consoantes, com a valorização do ritmo silábico). Todos estes casos poderiam ser acolhidos em uma

revisão criteriosa e mais detalhadamente investigada sobre o inventário fonético proposto, tornando até desnecessária a recorrência aos dicionários que, por sua vez, também não se dispõem ainda em edições perfeitamente compatíveis a finalidade de orientação da dicção do PB aplicada ao canto.

Sobre o inventário fonético do PE

O *Manual de Fonética* de Francisco Espada, cujo inventário fonético será comparado a seguir com o padrão PB Cantado cumpre de maneira adequada com a sua proposição de referenciar a pronúncia falada do PE. Com a utilização da simbologia proposta pelo Alfabeto Fonético Internacional, em detrimento do uso de recursos tradicionais aos estudos linguísticos do PE, configura-se como um excelente material para a comparação sucinta entre o seu inventário fonético e aquele proposto pelo PB Cantado.

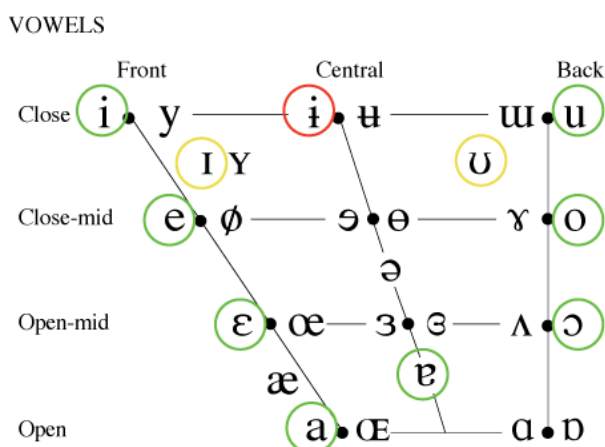
Como já foi dito, chama a atenção neste manual, em comparação com a tabela do PB Cantado, a abordagem linguística/gramatical que permeia toda a exposição de conteúdos, incluindo-se as relações entre as propostas de transcrição fonéticas e os fundamentos de outras ordens gramaticais ou linguísticas. Os exercícios de notação e as referências em áudio fazem deste livro um excelente material de apoio para o estudo da pronúncia aplicada ao canto.

Uma vez que não cabe neste trabalho qualquer crítica específica às soluções propostas neste manual quanto à representação fonética do PE, ou mesmo quanto quaisquer relações desta representação com as características articulatórias do canto na variante europeia do português, apresenta-se a seguir o resultado de uma análise comparativa entre este inventário fonético do PE e o inventário proposto pelo PB Cantado.

Consoantes e vogais do PE em comparação com o PB

Destacam-se abaixo as vogais e consoantes do PB e PE, conforme os inventários fonéticos referenciais, no contexto do Alfabeto Fonético Internacional. Os símbolos

destacados em cor verde representam fonemas de ambas as variações, enquanto os destacamentos em cor amarela e vermelha se referem respectivamente aos símbolos que representam exclusivamente fonemas do PB ou do PE.



CONSONANTS

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap		ɸ		ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Obs.: na tabela do AFI, enquanto a aproximante palatal vozeada [j] (ou semivogal [j]) está representada regularmente na tabela das consoantes pulmônicas (tabela acima), a aproximante labio-velar vozeada [w] (ou semivogal [w]) encontra-se representada na sessão “other symbols”:

Vogais

Símbolo fonético	Ocorrência (divergências em relação ao PB Cantado)
[ɐ]	<ul style="list-style-type: none"> Em todas as posições átonas, inclusive as pretônicas Nas estruturas enclíticas; ex. o <a> na expressão <a tempos> Sempre antes de <m>, <n>, <nh>; ex. <amor>* Na distinção de tempos verbais; ex.: <observámos> e <observamos> Na forma do ditongo decrescente [ɐj], relativa aos casos em que <e> é seguido pelas consoantes palatais <ch>, <j>, <nh> ou <lh>; ex. <beijo> * exceto na 1ª pessoa do plural, em verbos da 1ª conjugação, no pretérito perfeito <p>Exceções:</p> <ul style="list-style-type: none"> Na pronúncia do radical do verbo <ganhar>; ex. <ganho, ganhas> Em casos de contração entre <a> e <a>; ex. <àquele, àquilo> Termos de origem latina, quando haviam dois <a>; ex. <padeiro>, de <paadeiro> Em casos de <a> em posição átona final seguida de <r>; ex. <açúcar> Antes de <l> ou <u> homossilábicos; ex. <algodão>, <aumento> Antes de <cç>, <cc>, <pt>, <ct>; ex. <acção, accionar, acessível, aptidão, actual>
[ɛ]	<ul style="list-style-type: none"> Antes de <n> heterossilábico; ex. <oxigénio> Antes de <pç>, <pc>, <cç>, <cc>, <ct>, <gm>, <x> Em vocábulos eruditos; ex. <retórica, inclusive, ave, salve> Antes de <l> e <r> homossilábicos e pós-tônicos; ex. <incrível, super> Em palavras derivadas de palavras com <e> tônico; ex. <velhice>
[i]	<ul style="list-style-type: none"> Pronúncia do <e> pretônico, exceto quando ocorre [i] Pronúncia do <e>, nos verbos terminados em <ear>
[ɪ]	<ul style="list-style-type: none"> Pronúncia do <e> ou <i> átonos, antes de consoante palatal Pronúncia do <i> átono em palavras em que ocorram outros <i> Pronúncia do <e> em posição átona final Casos de <e> entre consoantes (dentro das palavras ou entre palavras) Em palavras iniciadas por <es> ou <ex> Entre palavras terminadas em <s> e iniciada por <es> ou <ex> Quando <e> átono segue <f>, <v>, <t>, <d>, <p>, , <j>, <g> ou é seguido por <r>, <s> obs.: nos três últimos casos a pronúncia pode também ser suprimida <p>Exceções:</p> <ul style="list-style-type: none"> Em casos de <i> átono em posição inicial; ex. <início> Casos de <i> átono em verbos da 3ª conjugação; ex.: <corrigir> Nas palavras derivadas de outras cujo <i> era tônico; ex.: <circular>
[ɔ]	<ul style="list-style-type: none"> Antes de consoante nasal; ex. <onibus> Nos ditongos crescentes <uo>; ex. <quociente>
[u] [] [ʷ]	<ul style="list-style-type: none"> Em casos de <o> postônico, ao invés de [U], usa-se: [u], [], [ʷ] Em casos de <o> pretônico, usa-se [u] Em caso de <u> pretônico, usa-se [u] ou [ɪ] <p>obs.: [u] corresponde ao fonema [u] desvozeado, [] corresponde à supressão do som fonético, [ʷ] corresponde à supressão com labialização.</p>

Ditongos

Tipos de ditongo	Ocorrência (divergências em relação ao PB Cantado)
Decrescentes	<ul style="list-style-type: none"> • Vogal + [j] ou [w], ao invés do uso de [I] ou [U] • Os casos de <ei> são pronunciados como [ej]
Crescentes	<ul style="list-style-type: none"> • Os casos de <ea> são pronunciados como [ja] • Os casos de <uo> são pronunciados como [wɔ]
Instáveis	<ul style="list-style-type: none"> • Os casos de <ee> são pronunciados como [je] • Os casos de <eo> ou <io> são pronunciados como [ju] • Os casos de <oa> são pronunciados como [wɐ]
Nasais	<ul style="list-style-type: none"> • Os casos de <ãe, ãi, em (final de palavra)> são pronunciados como [ẽĩ], em vez de [ẽI] • Os casos de <ão, am (final de palavra)> são pronunciados como [ẽw̃], em vez de [ẽU] • Os casos de <õe> são pronunciados como [õĩ], em vez de [õI] • Os casos de <ui> são pronunciados como [ũĩ] em vez de [ũI] • Alguns “paradigmas verbais” como <êm>: [ẽĩẽĩ] e <oem>: [ɔjẽĩ]

Consoantes

Símbolo fonético	Ocorrência (divergências em relação ao PB Cantado)
[β]	• Pronúncia do entre vogais (também nas junções vocabulares)
[ð]	• Pronúncia do <d> entre vogais (também nas junções vocabulares)
[ɣ]	• Pronúncia do <g> entre vogais (também nas junções vocabulares)
[ɫ]	<l> em finais de sílaba e palavras
[R]	• Pronúncia do <r> nos mesmos casos de [X] e [r], no PB Cantado
[r]	• Como no PB Cantado, mas também ao final de sílabas e palavras
[ʃ]	<ul style="list-style-type: none"> • Para <s, z> em final de sílaba, seguida de consoante não vozeada obs.: na junção entre palavras usa-se [ʃ] para <s, z, x> ao final da última sílaba seguido de consoante não vozeada na primeira sílaba da palavra seguinte
[ʒ]	<ul style="list-style-type: none"> • Para <s, z> em final de sílaba, seguida de consoante vozeada obs.: na junção entre palavras, usa-se [ʒ] para <s, z, x> ao final da última sílaba seguido de consoante vozeada na primeira sílaba da palavra seguinte

Observe-se que, no *Manual de Fonética* de Francisco Espada, os casos de nasalização são tratados de maneira idêntica à proposta do PB Cantado, salvo determinados casos de ditongos nasais.

Quanto aos ditongos orais decrescentes, dá-se preferência a representação do tipo “vogal + semivogal ou aproximante” (ex. [aj]) do que a representação “vogal + vogal” (ex. [a:i]) do PB Cantado. Os ditongos crescentes denominados como “instáveis” são casos correlatos aos mencionados no PB Cantado e que tem a sua possível realização prosódica como hiatos (ex.: <pra-ia> ou <pra-i-a>).

É especialmente interessante, do ponto de vista da dicção no canto a perspectiva de se atribuir à consoante nasal <m> ou <n> o carácter de nasalização que se estabelece nas vogais que às antecedem, em finais de sílabas internas às palavras. A realização de experimentos pedagógicos e científicos poderia corroborar a eficiência desta perspectiva na aprendizagem e performance do canto.

Também desperta interesse a observação quanto à não estrutura da transcrição fonética, na representação das consoantes nasais relacionadas a <m, n> finais de sílaba, que antecedam [p, b, t, d, k, g], além da possibilidade de se utilizar, nestes casos, a representação transitória de uma nasal velar [ŋ] entre as vogais nasalizadas e as consoantes [k] ou [g] que as sucedem.

Representação fonética do PB e PE, na prática

Apresenta-se, a seguir a transcrição fonética das letras de duas canções seleccionadas, sendo uma delas de origem brasileira e a outra portuguesa. Cada uma das canções foi transcrita conforme os padrões adotados para a representação fonética do PB e o PE.

As letras das canções foram organizadas formalmente de maneira livre, porém referenciadas pelas partituras quanto à ocorrência de símbolos de pontuação gramatical e relações maiúscula/minúscula no início das frases ou versos.

Acalanto da Rosa

Canções de amor, 1ª série, nº 2 (1958)

Claudio Santoro (1919 – 1989) | autor da letra: Vinícius de Moraes (1913 – 1980)*

* há indícios de que nesta série de canções o processo de composição ocorre por vezes a quatro mãos.

Dorme a estrela no céu

PB [ˈdɔr.mi a ɪsˈtre.lɐ nu sɐu]

PE [ˈdɔr.mi ɐ ɨsˈtre.lɐ nu sɐw] ʃˈtre.lɐ

Dorme a rosa em seu jardim

PB [ˈdɔr.mi a ˈxɔ.zɐ ẽ:ɪ sɐu ʒarˈdʒĩ]

PE [ˈdɔr.mi ɐ ˈRɔ.zɐ ẽj sɐw ʒɐrˈdĩ]

Dorme a lua no mar

PB [ˈdɔr.mi a ˈlu.ɐ nu mar]

PE [ˈdɔr.mi ɐ ˈlu.ɐ nu mar]

Dorme o amor dentro de mim

PB [ˈdɔr.mi ɔ aˈmor ˈdẽ.trɔ dʒɪ mĩ]

PE [ˈdɔr.mi ɔ ɐˈmor ˈdẽ.trɔ dɨ mĩ] ði

É preciso pisar leve,

PB [ɛ prɛˈsi.zɔ piˈzar ˈlɛ.vɪ]

PE [ɛ prɨˈsi.zɔ piˈzar ˈlɛ.vɨ] prˈsi.zɔ

ai, é preciso não falar

PB [a:ɪ ɛ prɛˈsi.zɔ nẽu faˈlar]

PE [aj ɛ prɨˈsi.zɔ nẽw fɐˈlar] prɨˈsi.zɔ

Meu amor se adormece

PB [mɛ:u aˈmor sɪ adɔrˈmɛ.sɪ]

PE [mɛw ɐˈmor sɨ ɐdɔrˈmɛ.sɨ]

que suave o seu perfume

PB [kɪ suˈa.vɪ ɔ sɛ:u pɛrˈfu.mi]

PE [kɨ suˈa.vɪ ɔ sɐw pɨrˈfu.mi] prɨˈfu.mi

Dorme em paz, rosa pura

PB [ˈdɔr.mi ẽ:ɪ paz ˈxɔ.zɐ ˈpu.rɐ]

PE [ˈdɔr.mi ẽj paʒ ˈRɔ.zɐ ˈpu.rɐ]

O teu sono não tem fim

PB [ɔ tɛ:u ˈso.nu nẽ:u tẽ:ɪ fĩ]

PE [ɔ tɛw ˈso.nu nẽw tẽj fĩ]

Ai que linda moça

Seis canções portuguesas, nº 2 (1940-1)

Ernesto Halffter (1905-1989) | autor da letra: anónimo

Ai, que linda moça sai d'aquela choça, loira e engraçada.

PB [ˈaɪ kɪ ˈli.ðə ˈmo.sə saɪ daˈkɛ.lə ˈʃɔ.sə ˈloi.rɐ ɪ ẽ.graˈsa.də]

PE [ˈaj kɪ ˈli.ðə ˈmo.sə saɪ daˈkɛ.lə ˈʃɔ.sə ˈloj.rɐ ɪ ẽ.grəˈsa.də] ðəˈkɛ.lə, ẽ.grəˈsa.də

Leva arregaçada a saia encarnada de chita grosseira.

PB [ˈlɛ.və axe.gaˈsa.də a sa.jɐ ẽ.karˈna.də dʒɪ ˈʃi.tɐ groˈseɪ.rɐ]

PE [ˈlɛ.və ɐRe.gəˈsa.də ɐ sa.jɐ ẽ.karˈna.də dɪ ˈʃi.tɐ gruˈsej.rɐ] ẽ.karˈna.də, ði, griˈsej.rɐ, grˈsej.rɐ

E cantarolando vai gentil guiando seu ditoso gado.

PB [ɪ kẽ.ta.roˈlẽ.du vai ʒẽˈtiu giˈẽ.du seɔ dʒiˈto.zu ˈga.du]

PE [ɪ kẽ.ta.ruˈlẽ.ðu vaj ʒẽˈtiɫ giˈẽ.ðu sew diˈto.zu ˈga.ðu] ðiˈto.zu, ˈɣa.ðu

Seu rebanho amado sempre enamorado da canção fagueira.

PB [seɯ xeˈbẽ.nu aˈma.du ˈsẽ.pɾɪ e.na.moˈra.du da kẽˈsẽu faˈgeɪ.rɐ]

PE [seɯ Riˈbẽ.nu ɐˈma.ðu ˈsẽ.pɾɪ i.na.muˈra.ðu də kẽˈsẽw feˈɣej.rɐ] i.na.miˈra.ðu, i.na.mˈra.ðu

Tudo são tristezas, tristezas e dor

PB [ˈtu.du sɐu trisˈte.zɐs trisˈte.zɐs ɪ dor]

PE [ˈtu.ðu sɐw triˈʃte.zɐʃ triˈʃte.zɐʃ ɪ dor] triˈʃte.zɐ.ziˈðor

Tudo são tristezas para o meu amor

[ˈtu.du sɐu trisˈte.zɐs ˈpa.rɐ u meu aˈmor]

[ˈtu.ðu sɐw triˈʃte.zɐʃ ˈpɐ.rɐ u mew ɐˈmor]

Considerações finais

Se o PB Cantado propõe o estabelecimento de um padrão de pronúncia reconhecidamente brasileiro para o canto erudito – livre da influência expressiva das variações históricas e regionais da língua falada, bem como da influência de pronúncias estrangeiras –, ao aplicarmos no canto as transcrições fonéticas das duas canções selecionadas verificamos que a simples informação da performance sobre aspectos fonético-fonológicos típicos de cada uma das variantes da língua portuguesa permite o reconhecimento da variação de aspectos como a inteligibilidade semântica e a eficiência prosódica de cada padrão articulatório no seu contexto dialetal, bem como as influências musicais que se revelam na experimentação prática de cada um dos modelos de pronúncia.

É certo que ambos os padrões de transcrição carecem de mais consistência e detalhamento quanto às variações de pronúncia e informações de ordem linguística, sobretudo em relação à prosódia verbal e sua influência sobre a estruturação e expressão musical.

A primeira vista, comparando-se as transcrições fonéticas das canções selecionadas, com base nos padrões de transcrição adotados para o PE e o PB, pode-se considerar que o padrão do PE oferece uma interface mais imediata e fiel entre o elemento gráfico e a sua realização fônica. Uma vez que o grau de estrutura nos dois modelos referenciais de transcrição é relativamente aproximada, seriam possíveis justificativas para este resultado os reflexos de soluções como o tratamento das vogais àtonas pretônicas, a variação de comportamentos fonéticos de consoantes oclusivas que se convertem em fricativas a sua influência sobre a reestruturação de palavras, bem como o caráter mais acentual do ritmo prosódico do PE em comparação com o PB.

Quanto ao PB Cantado, apesar de contribuir para a compreensão do sistema de representação fonética do PB a partir de uma certa pragmática da língua cantada, necessita de importantes reformulações para que possa atender com eficiência a propósitos musicais mais específicos, tais como o ensino e aprendizagem do canto, o desenvolvimento da expressão vocal na performance musical e os estudos musicológicos de caráter técnico, estético e/ou histórico.

Bibliografia

Actas do Simpósio “A pronúncia do português europeu cantado”. Lisboa: CESEM-FCSH, Universidade Nova de Lisboa. www.caravelas.com.pt/actas. Acesso em 16 nov. 2010.

Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada, julho de 1937. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

BISOL, Leda (org.) et al. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*, 4^a ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

CASTRO, Ivo. *Introdução à História do Português*, 2^a ed. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. “A Fala e o Canto no Brasil: Dois Modelos de Emissão Vocal”. In: *Revista ARTEunesp*, São Paulo, vol.10, p. 87-97, 1994.

ESPADA, Francisco. *Manual de Fonética - exercícios e aplicações*. Lisboa: Lidel, 2006.

HERR, Martha; KAYAMA, Adriana G., MATTOS, Wladimir F. C. de. “Norms for Lyric Diction of Brazilian Portuguese”. In: *Journal of Singing*, vol. 65, nº. 2, p. 195-211, nov.- dec. 2008.

KAYAMA, Adriana et al. “PB Cantado - normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”. In: *Opus*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 2, 2007.

LOURENÇO, João Miguel V. N. “Formantes operativos das vogais nasais da língua portuguesa no canto lírico”. In: *Actas do Simpósio A Pronúncia do Português Europeu Cantado*. Lisboa: Núcleo Caravelas, 2009. Disponível em: <<http://www.caravelas.com.pt/actas%20tex%20completo.pdf>>. Acesso em 15 nov. 2010.

SILVA, Thaïs Cristofaro. *Fonética e fonologia do português - roteiro de estudos e guia e exercícios*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

The International Phonetic Alphabet. International Phonetic Association, 2005. Disponível em: < <http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/fullchart.html>>. Acesso em 18 nov. 2010.

Notas Biográficas

Adriana Giarola Kayama: Doutora em Canto pela University of Washington, EUA. Professora Assistente na UNICAMP atuando nas áreas de canto, dicção, música de câmara, técnica vocal e fisiologia da voz. Foi presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) de 2003 a 2007.

Alberto José Vieira Pacheco: Doutor e Mestre em Música pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas, Brasil). É autor de dois livros: *O Canto Antigo Italiano*, editora Annablume (2006) e *Catrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, editora Annablume, (2009). Atualmente realiza seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal), investigando *O Repertório de obras dramático-musicais ocasionais em Portugal e no Brasil entre 1707 e 1834*. Nesta mesma instituição é um dos membros fundadores do Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, de cujo Newsletter é editor.

Alexandra van Leeuwen: Doutoranda em música (Práticas interpretativas/Canto), com financiamento da FAPESP, no Departamento de Música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Edmundo Hora e co-orientação da Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama. Realizou estágio em Portugal, financiado pela CAPES, sob orientação do Prof. Dr. David Cranmer. Também na Unicamp, como bolsista da FAPESP e com orientação do Prof. Dr. Edmundo Hora, concluiu, em 2009, o Mestrado em música (Musicologia Histórica). Graduou-se Bacharel em Regência (2005). Teve participação em festivais e masterclasses, dentre os quais: Oficina de Música de Curitiba-PR (2002 e 2004), Festival de Música Colonial e Música Antiga de Juiz de Fora-MG (2005 e 2006). Apresentou trabalhos na *I Semana de Música Antiga* (UFMG-2007), *XIX Congresso da Anppom* (Curitiba-2009) e *2º Encontro de Pesquisadores em Poética Musical* (USP-2010). Seus estudos remetem à participação feminina na música luso-brasileira entre os séculos XVIII e XIX.

Alexandre Gonçalves (pianista) é bacharel e mestre em Música – Práticas Interpretativas/Piano pela UDESC. Dessa instituição é professor colaborador desde agosto de 2010, ministrando disciplinas de Piano e matérias teóricas para os cursos de Bacharelado e Licenciatura em música. Desenvolveu, em sua dissertação de mestrado, uma abordagem analítico-interpretativa sobre “As 3 sonatas para piano de José Penalva”. Atua também como camerista junto à soprano Grasieli Cristina dos Santos difundindo a música erudita brasileira.

Ana Maria Liberal: Licenciada em Engenharia Civil, diplomada com o Curso Superior de Piano e Doutorada em História da Música pela Universidade de Santiago de Compostela. É investigadora associada do CITAR da Universidade Católica Portuguesa. Efetuou a revisão musical das partituras *Gradual* de Eurico Tomás de Lima (2006) e *Para os pequenos violoncelistas* (2004) editadas pela Universidade do Minho. É autora do livro *Club Portuense. Catálogo do espólio musical* (Edição do Club Portuense, 2007) e do artigo “António Reparaz, un musico español en Oporto”, publicado na revista *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, vol. 19 (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010). É, ainda, co-autora das obras *A Musica de Junqueiro* (Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2009) e dos três volumes de *Casas da Música no Porto* (Porto: Fundação Casa da Música, 2009-2011). Assina a rubrica “Estórias do Porto Musical” na revista *O Tripeiro*.

André Rangel obteve o Bacharelado em piano em 1978, com Medalha de Ouro na Escola de Música da UFRJ e, em 1981, formou-se pelo New England Conservatory of Music, em Boston, com o título de Mestre, como bolsista da Fulbright.

Como bolsista da agência CAPES, diplomou-se em 1987 com o título de Doutor em Artes Musicais com ênfase em Performance Pianística e Música Latino-Americana pela Universidade Católica da América, onde também pertenceu ao corpo docente de 1988 a 1994.

No Brasil estudou com Myrian Dauelsberg, Gilberto Tinetti, Arnaldo Estrela e Antonio Barbosa.

Destacou-se em recitais no Kennedy Center, Organização dos Estados Americanos e no Departamento de Estado do governo americano, em Washington.

Atuou com várias orquestras brasileiras e no exterior.

É detentor de inúmeros primeiros prêmios nacionais e em concursos internacionais como o Sul Americano, no Recife, e Rádio da Baviera, em Munique.

Desde 1994, quando retornou ao Brasil, após treze anos de atividades nos Estados Unidos, é professor de piano e música de câmara no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Ângelo José Fernandes: Regente coral, cantor e pianista correpetidor, é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Tornou-se Doutor (2009) e Mestre (2004) em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Especialista em Regência Coral (2001) e Bacharel em Música com habilitação em piano (1994) pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Como pesquisador, foi bolsista de Pós-Doutorado do CNPq e tem se dedicado intensamente ao estudo sobre o uso da técnica vocal na prática coral dos diversos períodos históricos e estilos de música composta para coro e sua aplicação na performance coral atual, sendo membro dos grupos de pesquisa “Regência – arte e técnica” do Instituto de Artes da UNICAMP e “Expressão Vocal na Performance Musical” do Instituto de Artes da UNESP. É regente e diretor artístico de dois expressivos grupos corais brasileiros: o Madrigal Musicanto de Itajubá e o Coro Contemporâneo de Campinas, com os quais vem desenvolvendo um amplo trabalho de divulgação da música coral em todo o território brasileiro e internacional.

Brenda Raquel da Silva Azevedo: Aluna do curso técnico de música do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), onde desenvolvem pesquisa sob a orientação da professora Marina Machado Gonçalves.

Caroline Caregnato: Professora de canto coral da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), mestranda em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), e licenciada em música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), desenvolve pesquisas na área de educação musical e cognição. Atua ainda como cantora.

Cristina Fernandes: Natural da Guarda, Cristina Fernandes concluiu o curso complementar de Piano no Conservatório da Covilhã e é licenciada e mestre em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. A sua dissertação foi publicada em 2005 nas edições Colibri sob o título *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Em 2010 concluiu o doutoramento em Música e Musicologia na Universidade de Évora com a tese *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. É investigadora integrada do INET-MD (FCSH-UNL), onde desenvolve um programa de Pós-Doutoramento *Música na Capela Real e Patriarcal (1716-1834): modelos, repertórios e práticas performativas*, financiado pela FCT; colaboradora da UnIMeM da Univ. de Évora e do Caravelas – Núcleo de Estudos de História da Música Luso-Brasileira. Lecionou em vários estabelecimentos de ensino, entre os quais a Escola das Artes da Universidade Católica (Porto) e o Instituto Piaget (Almada). É crítica de música do jornal PÚBLICO desde 1996 e autora de numerosos textos no âmbito da musicologia história e da divulgação musical.

David Cranmer é Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. É doutorado da Universidade de Londres, sendo atualmente investigador responsável pelo projeto “Marcos Portugal: a obra e sua disseminação”, pela equipa portuguesa do projeto “A Música vocal luso-brasileira nos séculos XVIII e XIX”, em parceria com a Unicamp, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. De 1997 a 2001 foi Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Mafra. É organista da Igreja Anglicana de Saint George desde 1982, tendo atuado igualmente em recitais de órgão em Portugal,

França e Inglaterra. As suas publicações incluem os livros *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (com Manuel Carlos de Brito, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990), *Musical Openings* (com Clement Laroy, Harlow, Longman, 1992), *Cantate Domino: introdução à música sacra* (Lisboa, Paulus Editora, 2007) e *David Perez: Variazioni per mandolino* (edição fac-similada, com ensaio introdutório e notas críticas, Lisboa, Colibri-CESEM, 2011).

Dário Borim Jr. é professor e diretor do Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth. Pesquisa e ministra cursos sobre as relações entre literatura e música. Entre outras obras, é autor de *Perplexidades* (EdUFF 2004), um estudo sobre as manifestações sociopolíticas do discurso cultural brasileiro, e *Crônicas* (Lazuli 2011), uma abordagem histórica e hermenêutica desse gênero jornalístico-literário de aguçada expressão e profundo impacto sobre a cultura brasileira. Borim também é radialista. Há dez anos consecutivos produz e apresenta o programa semanal de música lusófona, *Brazilliance*. É também escritor, e sua tradução para o inglês da biografia *Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado*, de Helena Jobim, será lançada pela Hal Leonard, de Nova Iorque, em outubro 2011.

Edite Rocha, organista, licenciou-se em Ensino de Música na Universidade de Aveiro, prosseguiu os seus estudos nos Conservatoire de Musique de Perpignan e Claude Debussy (XVIe) em Paris, Schola Cantorum Basiliensis (Diplom für Alte Musik), concluiu em 2010 o seu doutoramento em Música na Universidade de Aveiro sobre a obra de Manuel Rodrigues Coelho, *Problemas de Interpretação*, com o apoio da FCT. Atualmente realiza um pós-doutoramento no INET-md/UA com o apoio da FCT e lecciona órgão na Universidade de Aveiro.

Edmundo Hora: Doutor em Música pela Unicamp, graduou-se como "Solista de Cravo" pela Escola Superior de Artes de Amsterdã e pós graduou-se na *Hogeschool Stichting Amsterdam - Sweelinck Conservatorium*, orientado respectivamente por J. Ogg e A. Uittenbosch. Professor de Cravo e Música Barroca no Departamento de Música do

Instituto de Artes da Unicamp desde 1993. Atua ainda no Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado em Cravo na mesma Universidade. Trabalhos apresentados: *VI Festival Internacional de Música Sacra de Quito* – Equador 2007, *III-VI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais SINCAM* e *Encontros de Música Antiga de Recife/Olinda* – agosto de 2007, 2008, 2009 e 2010. Idealizador e realizador do *PERFORMA CLAVIS 2010* - Internacional, com apoio da FAPESP.

Eleonora Cavalcante Albano é livre docente em Fonética e Fonologia no Departamento de Linguística da Unicamp, fundadora do Laboratório de Fonética e Psicolinguística (Lafape – IEL – Unicamp) e coordenadora do Grupo de Estudos em Dinâmica da Fala (Dinafon)

Eliana Asano Ramos: Doutoranda em Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), orientação Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes, área Práticas Interpretativas. Título: *A escrita pianística nas canções de Ernst Mahle*. Bolsista de Doutorado FAPESP.

Mestrado em Música, UNICAMP (2011). Título: *As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst Mahle: propostas interpretativas*. Bolsista de Mestrado FAPESP.

Bacharelado em Música, UNICAMP (2000). Pesquisa Iniciação Científica apresentada no *VII Congresso Interno UNICAMP* (Campinas, SP, 1998). Título: *Análise e organização das peças para piano solo de Ernst Mahle em ordem progressiva de desenvolvimento exigido do pianista*. Bolsista SAE/UNICAMP.

Comunicações orais: *XX Congresso da ANPPOM* – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Florianópolis, SC, 2000), *I Performa Clavis International* (São Paulo/SP, 2010), *I SIMPOM – Simpósio Nacional de Pós-Graduandos em Música* (Rio de Janeiro/RJ, 2000), *I Simpósio Nacional de Musicologia* (Pirenópolis/GO, 2011), *VII SIMCAM – Simpósio Internacional de Artes e Cognição Musical* (Brasília/DF, 2011) e *VOX:IA Encontro sobre a expressividade vocal na performance musical* (São

Paulo/SP, 2011). Comunicação oral aprovada: *XXI Congresso da ANPPOM* (Uberlândia/MG, agosto de 2011).

Áreas de interesse: piano e canção de câmara brasileira.

Elisa Lessa concluiu o seu Doutoramento em Ciências Musicais, área de Ciências Musicais Históricas, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1998. É Professora Associada do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Directora do Departamento de Música desde 2009 e Directora da Licenciatura em Música da Universidade do Minho desde 2007. Elisa Lessa é autora de diversos estudos sobre Música Portuguesa dos séculos XVIII a XX, bem como de artigos científicos publicados em revistas especializadas portuguesas e estrangeiras. Tem editadas obras de música portuguesa do século XVIII e de Música Portuguesa para a infância dos séculos XIX e XX. Elisa Lessa organiza e coordena encontros científicos na área da Musicologia e da Pedagogia musical em Portugal e integra comissões científicas de congressos internacionais na área da Musicologia. Orientou 35 teses de mestrado e duas teses de doutoramento já concluídas. Tem em curso a orientação de duas teses de doutoramento.

Ernesto Hartmann é Bacharel em piano pela UFRJ, Licenciado em Música pela UCAM/RJ, Mestre em Música pela UFRJ e Doutor em Música pela UNIRIO. É professor e chefe do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Eurides de Souza Santos possui Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (1991), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1996) e doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2001). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música e sociedade, cultura popular, música de tradição oral e performance. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Estética Musical e Performance – NEPEM – vinculado ao

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, onde desenvolve estudos sobre Música de Tradição Oral com foco atual na Brincadeira dos Cocos. Orienta trabalhos de dissertação desde 2009. Nestes últimos anos publicou os seguintes trabalhos: SANTOS, E. S. “O tempo de Mestre Jove: memórias do coco de Forte Velho”. In: V *ENABET*, 2011, Belém. SANTOS, E. S.; FONTOURA, Marcos Aragão. “A Banda da Polícia Militar do Rio Grande do Norte no desfile de sete de setembro de 2010: discutindo Música, Ritual e Sociedade”. In: *PERFORMA*, 2011, Aveiro. SANTOS, E. S. “A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantadora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera”. In: *XX Congresso da ANPPOM*, 2010, Florianópolis.

Giorgio Monari, pesquisador e músico, leciona História da música na Sapienza Università de Roma e na Pontificia Universitas Gregoriana, além de reger o Coro Diego Carpitella e Musica Sapienza Coro em Roma. É diretor artístico do Projeto Aquarela, desenvolvido pelo Centro Cultural Brasil-Itália em Roma. Pesquisou e publicou estudos nos âmbitos da estética da interpretação musical, da história dos conceitos musicais e da história da música – os trovadores, a música quinhentista, a música em Roma no século XIX, as relações entre música da Europa e do Brasil. Coordenou a publicação de *Canto ‘popolare’ e canto corale* (Feniarco, 2008); colaborou na enciclopédia *Il Medioevo* sob coordenação de Umberto Eco (2009) e na *Storia dei concetti musicali* sob coordenação de Gianmario Borio (2009). Autor de estudos sobre a música do Brasil (*Immaginario sonoro del Tropicalismo*, 2007; *Interpretar as peças folclóricas para voz de Heitor Villa-Lobos*, 2009), é organizador de simpósios, festivais e concertos sobre música brasileira em Roma (“Heitor Villa-Lobos e l’Europa”, 2009; “Aquarela: canzoni tra Italia e Brasile”, 2010-2011).

Givanildo Amâncio da Silva: Diretor e membro fundador da Associação Brasileira de Canto Coral, Atuou como Consultor da UNESCO-BR para área de educação musical a partir do *Folk Song*. Professor Licenciado em Música-UFPE e Mestrando Ciências Musicais UNL.

Guida Borghoff, pianista carioca, concluiu mestrado e doutora em música de câmara e na canção alemã com os professores Fany Solter, Helmut Barth e Hartmut Höll na Alemanha. É professora adjunta de piano e música de câmara na Escola de Música da UFMG, onde desenvolve atividades de pesquisa e divulgação da música brasileira no grupo Resgate da Canção Brasileira. Sua discografia de canções inclui as Serestas para canto e piano de Villa-Lobos com Céline Imbert, Canções de Liszt (2008) com Reginaldo Pinheiro e a íntegra de canções de A. Nepomuceno, L. Fernandez, F. Braga, além de canções de C. Guarnieri e Helza Camêu.

Guilhermina Lopes é bacharel em Música (cravo) pela Universidade Estadual de Campinas. Participou de diversos festivais e *masterclasses* nas áreas de cravo e regência coral. Apresentou-se na II e III Semana do Cravo – UFRJ e no VIII Festival de Música Sacra de Campinas como instrumentista e, como regente, em várias edições do Festival Música nas Montanhas – Poços de Caldas. Atualmente, cursa o Mestrado em Musicologia Histórica na UNICAMP, sob a orientação da profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira.

Grasieli Cristina dos Santos (soprano) é graduada em Letras pela Universidade Regional de Blumenau/SC (2010) com Láurea Acadêmica, e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música na linha de pesquisa Musicologia Histórica da Universidade Federal do Paraná, sob a orientação do professor e compositor Dr. Maurício Dottori. Atua também como professora de canto e ministrante de cursos e oficinas de canto e higiene vocal. Integra o coro Polyphonia Khoros (Florianópolis – SC-Brasil). Foi aluna da soprano Neyde Thomas (PR) e atualmente está sob a orientação de Kalinka Damiani (SC). Desenvolve estudo crítico-interpretativo acerca das canções para *voz e piano* do compositor José Penalva, com ênfase nas relações texto/musica.

Gustavo Angelo Dias: Professor do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), mestrando em Música pela Universidade Federal do

Paraná (UFPR), e bacharel em cravo pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é pesquisador da área de musicologia histórica, e atua como cravista.

Jeanne Rocha graduada em Canto e mestranda em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia sob orientação do Prof. Dr. Flávio Carvalho. Atua há 13 anos como docente nas áreas Canto, Técnica Vocal e Dicção no Ensino Médio do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Cappareli. Dedicar-se à pesquisa e ensino da Canção Erudita Brasileira e Português Brasileiro Cantado e também à Fonética para cantores com ênfase no sistema *International Phonetic Alphabet* (IPA).

Juliana Starling: Bacharel em Canto, pela Universidade Estadual de Campinas-Unicamp/BR e mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”–Unesp/BR. Recebeu orientação vocal das professoras: Hermínia Russo; Elvira B. Crimi (Academia de Santa Cecília/Itália); Rita Patané e Maria Luisa Cioni, em Milão/Itália. Destaca-se em sua carreira participação em recitais e concertos, e em óperas como *Psychè*, de J. B. Lully; *La Bohème* e *Turandot*, de G. Puccini; *Otello*, de G. Verdi; *Adriana Lecouvreur*, de F. Cilea; e *O barbeiro de Sevilha*, de G. Rossini. Tem se apresentado em espaços como: Sala São Paulo; Theatro Municipal de São Paulo; Centro Cultural São Paulo; Teatro Alfa Real, Teatro Copa Airlines; Palácio das Artes; Teatro Colón de Buenos Aires; Kurhaus Wiesbaden; Bad Schwalbach e Limburg (Alemanha). É integrante do Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo. Desde 2007 integra o corpo de solistas convidados da companhia alemã “Opera Classica Europa” se apresentando regularmente nos festivais promovidos por esta em diversas cidades da Europa.

Jonas Klug da Silveira, natural de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Licenciado em Filosofia, Bacharel em Música (Canto) e Mestre em Ciências (Educação) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Ao longo de sua formação acadêmica, realizou cursos de aperfeiçoamento vocal com diversos profissionais do Brasil e do Exterior. Artisticamente, atuou como solista (barítono) em concertos, missas e óperas

junto às Orquestras Sinfônicas de Porto Alegre, Caxias do Sul e da Pontifícia Universidade Católica do R. Gde. Do Sul (PUCRS). É professor assistente do Centro de Artes da UFPel, lecionando Técnica Vocal e Canto no Curso de Música (Licenciatura), havendo atuado também na área de História e Estética da Música.

Lenine Alves dos Santos: Doutorando no Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da Profa. Dra. Martha Herr, Lenine Santos estreou em ópera na temporada de 1993 do Teatro Municipal de São Paulo, como Arlechino em *I Pagliacci*, de Leoncavallo, e desde então tem cantado, além do repertório operístico tradicional, personagens em óperas contemporâneas, como em *A Redenção Pelo Sonho*, de Tim Rescala (1999 e 2009), *22, Antes e Depois*, de Tim Rescala, Arrigo Barnabé e Guto Lacaz (2002), e *Sarapalha*, de Harry Cowl (2010).

Tem no repertório oratórios, missas e cantatas de Bach, Bruckner, Mozart, Haydn, Charpentier, Ariel Ramirez, Almeida Prado e Carlos Alberto Pinto da Fonseca.

Seu doutorado em Música, pela UNESP, tem projeto de pesquisa voltado para a análise, divulgação e interpretação da música de câmara brasileira, um repertório em que vêm realizando estreias de importantes compositores e que têm registrado com frequência, como nos CDs *XX Compositores Brasileiros* (1998), *Minhas Pobres Canções* (2006), *Canção* (2007), *Caipira* (2005) e *Mais Caipira* (2010).

Luana Maria Cézar Cabral: Aluna do curso técnico de música do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), onde desenvolvem pesquisa sob a orientação da professora Marina Machado Gonçalves.

Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos: Mestranda em Música na área de Práticas Interpretativas em Canto Erudito na UNICAMP sob a orientação da Professora Doutora Adriana Giarola Kayama.

Luciana Monteiro de Castro: A mineira Luciana Monteiro de Castro, *mezzo-soprano*, formou-se em Canto no Conservatório Nacional de Lisboa, na classe de Elsa Saque, e na Universidade Federal de Minas Gerais, onde atualmente leciona. Concluiu Mestrado e Doutorado com ênfase no estudo da canção brasileira de câmara. Integra o grupo de Resgate da Canção Brasileira, tendo gravado a íntegra das canções de Alberto Nepomuceno e editado as canções de Helza Camêu. Tem atuado como cantora solista em diversas ocasiões no Brasil e estrangeiro, sobretudo na obra vocal sinfônica e na divulgação da canção brasileira.

Luciano Zanatta (1973) é graduado em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs). Na mesma instituição obteve os títulos de Mestre e Doutor em Música: Composição sob a orientação de Celso Loureiro Chaves. Lecionou nos cursos de Graduação em Música do Instituto Porto Alegre (IPA) e da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é professor do curso de música da UFRGS, atuando nas áreas de Música e Tecnologia, Composição e Música Popular. Coordena o Núcleo de Estudos da Canção da UFRGS, que integra professores e acadêmicos dos Departamentos de Música e de Letras da universidade.

Luisa Destri, 26, brasileira, é jornalista formada pela Faculdade Cásper Libero (São Paulo, 2006) e mestre em teoria e história literária pela Universidade Estadual de Campinas com a dissertação *De tua sábia ausência - a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa* (2010). Coautora de *Por que ler Hilda Hilst* (São Paulo: Globo, 2010), publicou o artigo “A língua pulsante de Lori Lamby” em *Protocolos críticos* (São Paulo: Iluminuras, 2008) e lançará, ainda em 2011, a antologia *Hilda de Bolso* (no prelo, Globo).

Luiz Guilherme D. Goldberg: Pianista gaúcho, natural da cidade do Rio Grande (RS/Brasil). Desenvolve intensa pesquisa sobre Alberto Nepomuceno, compositor ao qual se dedicou tanto em seu Mestrado em Música - Práticas Interpretativas (*As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição para performance*, 2000) quanto no

Doutorado em Música – Musicologia (2008), cursados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cuja tese *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil* recebeu Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Teses 2008, recentemente publicada pela Editora Movimento (RS/Brasil).

Deste compositor ainda publicou várias obras inéditas, como a *Sonata para piano e Valse-Impromptu*, os *Quartetos de Cordas nos. 1 e 3*, *Un Soneto del Dante*, para canto, violino e piano, *Valsas Humorísticas* op.22, para piano e orquestra (única obra para piano e orquestra de Nepomuceno), e *Le Miracle de la Semence* para barítono e orquestra, entre outras.

Como pianista, também se dedica à divulgação de compositores gaúchos, principalmente, destacando-se obras de Clodomiro Caspary, Flávio Oliveira, Frederico Richter, Hubertus Hofmann, Esther Scliar, Armando Albuquerque.

Desde 1992 desenvolve atividades didáticas e de pesquisa no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos Reis: Iniciou em 2011 o Doutorado em Piano na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, sob orientação do Professor Dr. Mauricy Matos Martin. No mesmo ano obteve o 1º lugar no concurso para professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Em novembro de 2010 obteve o título de Mestre em Música com a dissertação intitulada *Winterreise: o processo de construção de uma performance a dois*, pela Universidade Federal do Paraná - UFPR, sob orientação da Professora Drª Zélia Chueke. Graduiu-se no ano de 2002 em Bacharelado em Instrumento - PIANO - pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, sob orientação da professora e pianista Olga Kiun (Rússia). Entre os anos de 2002 e 2004 foi Professor de Piano Complementar na UFPR nos cursos de Educação Musical e Produção Sonora.

Malú Mestrinho (mezzo-soprano) é cantora lírica, atuando tanto em óperas, como em música de câmara. É mestre em Performance Musical, pela Universidade Federal de Goiás, licenciada em música e bacharel em Canto, pela Universidade de Brasília. Foi

professora de canto na Escola de Música de Brasília, onde coordenou o projeto Antologia da Canção Brasileira, trabalhando a música erudita brasileira para canto. Foi professora de canto nas cinco últimas edições do *Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília*. Assumiu como docente do Curso de Música da UFMS, em setembro de 2009.

Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla é Mestre em Musicologia Brasileira pela UNIRIO (2010), sob a orientação da Prof^a Dr^a Lúcia Barrenechea e atua como professora na Escola de Música do CETEP – Marechal Hermes- Faetec- Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes: Docente em Piano e Música de Câmara no Instituto de Artes da UNICAMP.

Doutorado em Artes - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2001).

Mestrado em Artes - Departamento de Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1995).

Bacharelado e Licenciatura em Letras: Língua e Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1971). Bacharelado e Licenciatura em Música - Instrumento, pela Escola Superior de Música Santa Marcelina (1976).

Publicações: *O Livro de Pattápio Silva (1880-1907): Obra completa para piano e flauta* (português e inglês). São Paulo: Irmãos Vitale, 2001. *O Melhor de Pixinguinha: Melodias e Cifras - Atualização* (português e inglês). São Paulo: Irmãos Vitale, 1999. Artigos em jornais: “Muda o carro, permanecem os bois...” - (ref. Festival de Música de Campos do Jordão). Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 jul. 1983.

CDs: “Nazareth” - Selo Solstice- França- selo YB-Brasil-piano solo. “In Concert” - Paulinas COMEP-Brasil-Flauta e piano “El Canto de Guirahú” - Paulinas COMEP-Brasil-Flauta e piano “Images of Brazil” -Odissey Discs-USA- Flauta e piano.

Áreas de interesse: piano e música de câmara brasileira.

Maria Yuka de Almeida Prado graduou-se em Canto Lírico pela Faculdade de Música Kunitachi, em Tóquio. Especificamente como camerista tem apresentado canções brasileiras e japonesas, assim como as primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos nos mais importantes teatros do Brasil. Concluiu tanto o mestrado como o doutorado na Universidade de São Paulo, e ambos foram apresentados em forma de recital-conferência no *PERFORMA '07*, na *Conferência Internacional na Universidade de Aveiro*, Portugal, em 2007 com o trabalho “A voz do crepúsculo da canção Akatonbo de Kosaku Yamada e Bachianas Brasileiras no. 5 de Heitor Villa-Lobos e na *Conferência Performer's Voice na National University of Singapore* em 2009 com o trabalho “My voice and my inner voice”. Em agosto de 2011 apresentará um trabalho no *International Symposium of Performance Science da University of Toronto*, no Canadá. Desde 2005, é professora de canto junto ao Departamento de Música da FFCLRP da USP.

Marilda Costa, cantora lírica (soprano) e professora de canto. Brasileira, graduada em Canto pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, atualmente realiza o Mestrado em Música (Canto) na Universidade de Aveiro, Portugal. Obteve o 2º lugar no *I Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão*, Brasil. É recitalista e solista em concertos sinfônico coral e óperas, onde se destacam: *Missa de Requiem pro Defunctis*, François-Joseph Gossec; *Requiem em Ré menor*, José Maurício Nunes Garcia, *Vesperae Solennes de Confessore*, W. A. Mozart; *A Floresta do Amazonas*, H. Villa Lobos, *Requiem*, Fryderyk Chopin; *As Lamentações de Jeremias*, Pablo Sotuyo; *Stabat Mater*, G. B. Pergolesi, *Requiem*, W. A. Mozart, *Le Roi David*, A. Honegger; *XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea*; *IX Sinfonia*, L. van Beethoven, *Pierrot Lunaire*, A. Schoenberg, *A Flauta Mágica*, de W. A. Mozart e *A Noiva Vendida* de F. Smetana. Como coralista participou do Coro de Câmara da Bahia e do Cantus Primus - Grupo Vocal de Câmara. Foi membro fundador, solista e coralista da Companhia de Canto da Bahia-CCB. Participou como solista nos CDs “Cartas Musicais” de Manuel Truillino Bastos, “Música Eletroacústica na Bahia” Wellington Gomes e “Romances Tradicionais na Galícia e na Bahia” Maria del Rosario Albán.

Marina Machado Gonçalves é bacharel em piano e mestre em performance musical pela Universidade Federal de Goiás, doutoranda em música pela Universidade Estadual de Campinas. É professora e pesquisadora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). É pianista camerista, atuando com cantores e instrumentistas. É pesquisadora de música brasileira, especialmente nas canções de Camargo Guarnieri e na obra de Estêrcio Marquez Cunha, que desenvolve amplo trabalho de edição da obra manuscrita. Já publicou em diversos congressos nacionais e estrangeiros, como o *Performance Matters* e o *I ENIM*, ocorridos na cidade do Porto em 2005 e 2011.

Mário Marques Trilha, cravista, licenciado em música na Universidade de Rio de Janeiro (UNIRIO), prosseguiu os seus estudos nos Conservatoire de Rueil-Malmaison e Claude Debussy (Paris), Escola Superior de Música de Karlsruhe (mestrado em cravo), Schola Cantorum Basiliensis (mestrado em teoria da música antiga) e concluiu em 2011 o seu doutoramento em Música na Universidade de Aveiro sobre a Teoria e Prática do Baixo-Contínuo em Portugal, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Martha Herr, soprano Americana, mestre pela State University Of New York At Buffalo e doutora em Música pela Michigan State University com o título de “Doctor of Musical Arts in Voice Performance”.

Professora Livre Docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) é detentora de inúmeros prêmios internacionais e nacionais como: Prêmio “Cantora do Ano” da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA); Carlos Gomes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Tem participado de concertos, óperas e gravações no Brasil, Estados Unidos e Europa, como solista e como integrante de vários conjuntos de música brasileira e música contemporânea, como o Rio Cello Ensemble, Mestres Cantores de São Paulo e Grupo Novo Horizonte de São Paulo. É professora de Canto do Instituto de Artes da

Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atuou como regente do Coral do Estado de São Paulo e do Coral da Cultura Inglesa, de São Paulo.

Sua intensa atividade como intérprete de música do século XX está evidenciada em “premières” de mais de 100 obras, incluindo 5 óperas.

Suas gravações incluem um CD de canções de Virgil Thomson, Europera V de John Cage, várias gravações de música brasileira e em diversas redes de rádio e televisão no Brasil e na Europa. Em 1997 o Rio Cello Ensemble lançou um CD com sua participação como solista da “Bachiana Brasileira nº 5” de Heitor Villa-Lobos.

Martha Tupinambá De Ulhôa é professora titular do Instituto Villa Lobos e do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Tem Diploma em Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro, 1972), Mestrado em Belas Artes (University of Florida, 1978) e Ph.D em Musicologia (Cornell University, 1991). Pós-doutorado no Instituto de Música Popular da Universidade de Liverpool (1997-98). Pesquisadora do CNPq. Entre seus interesses de pesquisa o estudo da música popular nos seus aspectos estéticos, históricos e metodológicos. No momento se dedica a escrever um livro sobre o lundu, como tema de estágio senior no King’s College – London, com bolsa da CAPES.

Melanie Ohm, mezzo-soprano, specializes in North American and Brazilian Art Song repertoires, and has performed throughout the U.S. and Canada, in Brazil and Europe over the course of her career. As a voting member in Associação Brasileira de Canto, she participated in the development of Brazilian-Portuguese diction standards for singing at the 4^o *Encontro Brasileiro de Canto: Português Brasileiro Cantado* in São Paulo, Brazil in 2005. She received coaching in diction and interpretation from Brazilian singers Lenice Prioli and Adélia Issa, and Brazilian pianists Rúbia Santos and Caio Pagano. Melanie Ohm received her doctorate in vocal performance from Arizona State University in 2009, with her final research entitled *Brazilian-Portuguese Lyric Diction for the American Singer*. Melanie Ohm performs with pianist Rúbia Santos as Duo Brazilianna, with a focus on Brazilian repertoire and publishes as an independent

scholar, recently providing translations for Santos’ forthcoming anthology of songs, *Selected Art Songs* by Edmundo Villani-Côrtes, Books 1 and 2, from Ponteio Publishing, New York, 2011.

Mirna Azevedo Costa é Bacharel em Piano pela UFMG, Especialista em Pedagogia do Piano pelo CBM-CEU (Rio de Janeiro) e mestranda em Artes pela UFES. Atualmente é professora substituta do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES.

Paulo Celso Moura: Doutorando em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, desenvolve intensa atividade como regente coral e professor. É professor licenciado da Faculdade Santa Marcelina (Canto Coral), professor e regente convidado junto ao Coral Juvenil da OSESP e professor da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (Cultura Brasileira, Produção Musical). Lá coordena também o Núcleo de Ação Cultural desenvolvendo projetos em parceria com outras instituições (SESC, CENPEC e Ministério da Cultura).

Priscila Cubero é aluna graduanda em Bacharelado em Canto no Departamento de Música da FFCLRP da USP e estuda atualmente com a Profa. Dra. Maria Yuka de Almeida Prado. É bolsista pesquisadora do Programa “Ensinar com pesquisa” e investiga canções brasileiras com a temática indígena.

Rayssa Almeida Martins: Aluna do curso técnico de música do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), onde desenvolvem pesquisa sob a orientação da professora Marina Machado Gonçalves.

Ricardo Ballestero: Professor na Universidade de São Paulo, dedica-se à arte, ao ensino e à pesquisa da colaboração ao piano. Atuou como professor na Universidade do Colorado-Boulder e realizou recitais, palestras e cursos sobre repertório vocal de câmara nos EUA na Itália, na Alemanha, na Espanha e no Brasil. Discípulo de Dalton Baldwin

e Martin Katz, completou o seu Doutorado em Colaboração Pianística e Música de Câmara na Universidade de Michigan. Teve a oportunidade de acompanhar aulas de figuras como Shirley Verrett, George Shirley e Rudolf Piernay e master-classes de Grace Bumbry, Kiri Te Kanawa e János Starker. Foi integrante do Studio da Houston Grand Opera.

Sheila Minatti: Natural de São Paulo, iniciou estudos musicais em violino com Yoshitame Fukuda e seus estudos de canto aos treze anos com Cristina Allemann. Como solista atuou no oratório *Messiah* (Haendel), *Paixão Segundo São Mateus*, *Oratório de Páscoa*, *Cantata BWV nº 4* (Bach), *Stabat Mater* (Pergolesi), *Missa Pastoril* (José Mauricio Nunes Garcia), *Missa para noite de Natal 1821* (André da Silva Gomes), *Missa em G* (Schubert). No meio operístico interpretou Annina em *La Traviata*, Mercedes em *Carmen*, Zerlina em *Don Giovanni*, Despina em *Così fan Tutte*, Papagena em *A Flauta Mágica* e Brautjungfern em *Der Freischütz*. Fez a estreia brasileira da Zarzuela *El Niño Judío*, de Pablo Luna no papel da protagonista Concha. Desde 2009 desenvolve repertório com Isabel Maresca. É aluna do curso de pós-graduação FIV – Formação integrada em voz, sob coordenação da Profa. Dra Mara Behlau. Bacharel em canto pela UNESP e aluna do mestrado em performance na mesma instituição, sob a orientação da Profa. Dra Martha Herr, com o projeto *A dicção no repertório vocal brasileiro erudito – Um estudo sobre a nasalidade*.

Semitha Heloisa Matos Cevallos: Mestranda do Departamento de Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR – Brasil).

Sonia Ray é contrabaixista, pesquisadora e professora Associada da Universidade Federal de Goiás na Escola de Música e Artes Cênicas onde leciona contrabaixo, música de câmara, metodologia de pesquisa e música contemporânea. Sonia é doutora em Pedagogia e Performance do Contrabaixo pela University of Iowa (EUA, 1998) e recentemente concluiu estágio de Pós-Doutoramento na University of North Texas (EUA, 2008). Em sua atividade como instrumentista no Brasil e exterior privilegia

autores brasileiros e repertório contemporâneo tendo feito estreias nacionais de internacionais. Coordena dois Grupos de Pesquisa cadastrados no Diretório do CNPq e o GEPEM - Grupo de Estudos em Performance Musical da UFG. É presidente da ANPPOM (gestão 2009-2011).

Thaís Lima Nicodemo é doutoranda pelo Departamento de Música, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, no Brasil. Sua pesquisa, que se iniciou em 2010, tem como enfoque principal a produção do compositor brasileiro Ivan Lins, entre os anos de 1970 e 1990. Thaís é Mestre em Música pela mesma instituição, onde desenvolveu a dissertação *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*, defendida em 2009. Além de pesquisadora, possui bacharelado em Piano Popular, pela Faculdade Santa Marcelina.

Yimi Walter Premazzi Silveira Junior ingressou no Curso de Licenciatura em Música em 2004, transferindo-se em 2005 passou para o Curso de Música Bacharelado em Canto. Desde 2006 participa do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel, sob coordenação da Profª. Dra. Isabel Porto Nogueira, onde desenvolve atividades nos projetos “A Música na Revista Ilustração Pelotense”, “Centro de Documentação Musical da UFPel”, “Memorial da Música de Pelotas”, “A crítica Musical na Cidade de Pelotas”. Atualmente trabalha também sob a orientação da Profª. Drª Francisca Ferreira Michelin no Grupo Interdisciplinar de Pesquisas em Memória, Identidade Social e Cultura Material, bem como na implementação do “Arquivo Fotográfico Histórico da UFPel”. Bolsista de pesquisa pelo CNPQ desde agosto de 2006, pelos projetos “A Música na Revista Ilustração Pelotense” (2006-2007), “Música Vocal de Concerto 1918-1974” (2007-2008), “Música de Papel: um estudo sobre a vida musical na cidade de Pelotas através das publicações periódicas no período 1918-1923” (2009) e atualmente “Instituições Musicais no Rio Grande do Sul no período 1915-1925: um estudo sobre o projeto de interiorização da cultura artística de Guilherme Fontainha e José Corsi”.

Walter Garcia da Silveira Junior é professor da área temática de Música do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa a canção popular de mercado e a canção popular tradicional brasileira. É doutor em Literatura Brasileira pela USP. Foi professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) de 2000 a 2010. Publicou o livro *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999) e vários artigos no Brasil e no exterior, tais como: “Sobre uma cena de ‘Fim de semana no Parque’, do Racionais MC’s” (*Estudos Avançados*, vol. XXV, nº 71. São Paulo, IEA/USP, jan/abr 2011, pp. 221-235); “A construção de ‘Águas de março’” (*Revista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, vol. XI. Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009/2010, pp. 39-61); e “Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao *jingle*” (in: PENJON, J. & PASTA Jr., J. A. (org.), *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 243-253). Foi curador da Biblioteca Municipal de São Paulo com temática em Música em 2006, e curador da Exposição Bossa 50 (Parque Ibirapuera, São Paulo) em 2008. Violonista e compositor, trabalhou no teatro com a Companhia do Latão e a Companhia do Feijão. Produziu o disco *Canções de cena*, para o Latão, em 2004. A sua participação no Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música” recebeu apoio financeiro da FAPESP, no quadro do auxílio ao projeto de pesquisa “Formas da canção popular no Brasil: a festa de Manuelzão e o concerto de João Gilberto (cordialidade, melancolia e modernização)”.