



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Dissertação

Canções Afro-Brasileiras para canto e piano: um estudo interpretativo de obras selecionadas

Amanda Rafaela da Cunha Santos

Orientador(es) | Lílana Margareta Bizineche

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Dissertação

Canções Afro-Brasileiras para canto e piano: um estudo interpretativo de obras selecionadas

Amanda Rafaela da Cunha Santos

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche

Évora 2022



A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Orientador)
Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Arguente)

Índice Geral

Dedicatória	4
Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I: O CANTO EXPRESSIVO.....	10
A análise e interpretação expressiva	13
A Prosódia como mediadora da interpretação	15
Técnicas de Alexander e Klauss Vianna aplicadas ao canto	
CAPÍTULO II - EDUCAÇÃO SOMÁTICA E AS LINHAS DA ABORDAGEM SOMÁTICA DE ALEXANDER E VIANNA	19
Educação Somática - contextualização	19
A Técnica de Alexander	23
A técnica de Klaus Vianna	32
Técnicas de Alexander e Klauss Vianna ao canto	39
CAPÍTULO III - A AFROBASILIDADE E A CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA.....	43
CAPÍTULO IV - APRESENTAÇÃO ESTILÍSTICO-MUSICAL DAS CANÇÕES SELECIONADAS.....	51
Xangô – Villa-Lobos	51
Estrela do Mar – Marlos Nobre.....	57
Abaluaiê – Waldemar Henrique	65
CAPÍTULO V - ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO <i>CORPUS</i> DE CANÇÕES ESCOLHIDAS	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
Bibliografias	90
Anexos	93

Dedicatória

Dedico este trabalho a minha sobrinha amada Giovanna Maria, embora eu acredite que ela mereça muito mais do que essa simples dissertação.

Obrigada por ter sido o meu porto seguro e por me ajudar tanto nos momentos mais difíceis da minha vida, ainda que você, com apenas 8 aninhos, não tivesse consciência disso.

Nos tempos sombrios em que vivemos, você foi e sempre será a minha luz, além de ser o melhor ser humano que eu conheço.

Eu te amo infinitamente...

Agradecimentos

Antes de tudo e de todos, agradeço a Deus, por ser sempre tão generoso comigo, me dando muito mais do que eu preciso para viver. Por não me abandonar nos momentos mais difíceis e me permitir, mesmo quando nem eu mesma acreditava mais, terminar este trabalho.

Aos meus pais amados, Antônio e Ariceu, que são minha base, minha fortaleza, toda a minha gratidão. Gratidão por sempre acreditarem em mim, me dando todo o suporte necessário para seguir os meus sonhos. Eu amo vocês, imensamente.

Sou profundamente grata ao meu querido/amado amigo e primeiro professor de canto, Dr. Lemuel Guerra, cujo sem o qual eu não teria conseguido escrever este trabalho. Obrigada por ter mudado a minha vida, nos termos musicais, sociais e humanos, e, principalmente, por continuar a existir nela!

Eu gostaria de expressar a minha sincera gratidão a minha querida amiga e professora Dr^a Liliana Bizinech, por sempre acreditar em meu potencial e me dar todo o suporte necessário para o meu crescimento como cantora em Portugal e também como ser humano e a todo o corpo de professores da Universidade de Évora, com os quais eu tive a honra de aprender.

Mais um sincero agradecimento ao meu amado amigo Dr. Marcel Ramalho, que sempre esteve disposto a me ajudar, desde o início da minha formação como musicista e, nesse momento, não seria diferente. Gratidão por existires em minha vida!

E por fim, aos meus familiares e amigos (os que são de verdade sabem que estão aqui), em especial a minha tia amada Arimar, por acreditar em mim desde pequena e por me ter apresentado, ainda criança, o mundo mágico da música.

CANÇÕES AFRO-BRASILEIRAS PARA CANTO E PIANO: UM ESTUDO INTERPRETATIVO DE OBRAS SELECIONADAS

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo discutir de modo geral a expressividade na prática do canto, bem como as características e aspectos técnico-interpretativos da canção afrobrasileira de câmara e popular. A perspectiva teórica adotada tem como base as contribuições de Alexander e Vianna, ambas inscritas no campo da abordagem somática do canto. A metodologia adotada consistiu da seleção de um *corpus* de canções afro-brasileiras de câmara e populares, das quais foi feita uma análise musical/textual e destacados elementos técnico-interpretativos.

Palavras-chave: *Interpretação e Expressividade no canto; canto somático; canção afro-brasileira de Câmara;*

AFRICAN BRAZILIAN SONGS FOR VOICE AND PIANO: AN INTERPRETIVE STUDY OF SELECTED SONGS

Abstract

This thesis aims to discuss expressivity in singing, as well as the characteristics and technical-interpretative aspects of African Brazilian art and popular song. The theoretical perspective adopted is based on the contributions by Alexander and Vianna, both inscribed in the field of the somatic approach to singing. The methodology adopted consisted of the selection of a corpus of African Brazilian art and popular songs, from which a musical/textual analysis was performed and technical-interpretative elements were highlighted.

Keywords: *Interpretation and Expressiveness in singing; somatic singing; Chamber African Brazilian song;*

Introdução

A expressividade e os aspectos técnico-interpretativos da literatura vocal são temas de uma área bastante robusta na literatura referida ao ensino e prática do canto lírico e popular. Desde nossa aproximação com a música e o estudo de canto, constante tem sido a preocupação com o canto expressivo e a integração corpo/mente, bem como subjetividade na atividade dos cantores e cantoras.

Nas primeiras aulas de canto e de técnica vocal, na Universidade Federal de Campina Grande (Paraíba, Brasil), nossa experiência de formação aconteceu em um contexto marcado por abordagens da voz enquanto um fenômeno holístico, sendo cultivada uma concepção da produção vocal como o resultado da mobilização física e subjetiva dos cantores, sendo uma preocupação particular nossa a performance expressiva e resultante da integração o máximo totalizante da nossa corporalidade e de nossa subjetividade.

O que depois conhecemos como *abordagem somática* do canto marcou, portanto, nossa iniciação ao mundo do canto, revelando-se um traço distintivo de nossa formação e de nossa carreira de *performer* e de preparadora vocal em grupos de canto coral.

Agora no Mestrado aproveitamos esse traço fundante de nossa experiência na área de estudo e performance vocal para produzir uma dissertação que se inscreva nos esforços realizados pelos que questionam a redução do canto a uma atividade na qual se costuma separar mente, emoção, técnica e corporalidade, apresentando uma reflexão sobre duas linhas significativas na área do ensino e prática do canto somático – as teorias de Alexander e a de Vianna – ao mesmo tempo em que oferecemos uma contribuição para pensar alguns aspectos técnico-interpretativos de canções afro-brasileiras de câmara.

A relevância de nosso trabalho relaciona-se com a intenção de contribuir para uma abordagem não reducionista do ensino e prática do canto em seus diversos gêneros, bem como com nosso desejo de contribuir para a circulação de um repertório de canções afro-brasileiras, o qual muitas vezes limita-se ao âmbito do Brasil.

O objetivo geral do nosso trabalho é, portanto, discutir as duas abordagens de canto somático supracitadas, colocando-as em interface com a reflexão sobre aspectos interpretativos da canção afro-brasileira de câmara.

Os objetivos específicos são quatro: (1) discutir as linhas e eixos gerais das abordagens somáticas do ensino e prática do canto somático - as propostas por Alexander e Vianna; (2) apresentar uma categorização e caracterização da canção de câmara afro-brasileira; (3) propor um conjunto de elementos técnico-interpretativos a serem considerados na performance do estilo de canção supracitado, inspirado nas abordagens de canto somático trazidas no presente trabalho; e (4) contribuir para a divulgação da literatura de matiz afro-brasileira para voz solo.

Em termos de metodologia, seguimos os seguintes procedimentos: (1) seleção de um *corpus* de canções afro-brasileiras; (2) análise estrutural das canções selecionadas, discutindo aspectos melódicos, rítmicos e textuais; (3) apresentação de sugestões técnico-interpretativas para cada uma das canções que compõem o *corpus* da pesquisa.

O *corpus* de canções afro-brasileiras selecionado para o estudo inclui as seguintes: *Estrela do Mar*, do Ciclo *Beira mar*, de Marlos Nobre; *Xangô*, de Villa-Lobos e *Abaluaiê*, de Waldemar Henrique.

O texto de nossa dissertação constitui-se dessa introdução, seguida por cinco capítulos pensados da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresentamos uma reflexão sobre a expressividade no canto e quais caminhos podemos tomar para nos tornarmos mais expressivos ao cantar; no segundo capítulo discutimos acerca da educação somática e as abordagens de Alexander e Vianna sobre o canto somático; no terceiro capítulo discutimos o conceito de afrobrasilidade na canção brasileira de câmara e na canção popular; no quarto capítulo apresentamos uma análise musical/textual das canções selecionadas; no quinto capítulo apresentamos aspectos técnico-interpretativos do *corpus* de canções afro-brasileiras de câmara selecionado. Seguem-se as considerações finais, a lista de referências e os anexos.

CAPÍTULO I - O canto expressivo

Quando focalizamos o canto expressivo não podemos desconsiderar que o corpo está sempre em cena, ainda que essa seja uma visão às vezes pouco disseminada nas performances musicais. De maneira geral, podemos dizer que o entendimento da voz como imbricada na compreensão e mobilização o máximo consciente possível do corpo não parece ser algo tão óbvio para alguns intérpretes. Devido a isso é comum assistirmos a apresentações nas quais o corpo parece estar em uma dimensão completamente diferente da dimensão na qual a voz que está sendo emitida se encontra.

A voz não pode ser concebida de modo supra/extra corporal. Canta-se com o corpo inteiro, com todas suas moléculas, somadas à ativação da subjetividade que tem uma base corpórea, mas vai além, construindo os sentidos do que se canta, a expressividade do intérprete vocal.

O ser humano produz sua voz usando a respiração, a circulação sanguínea, os processos referidos à produção de energia em geral, elementos gerais que convergem para o uso do nosso aparelho fonador. Sobre essa ampla articulação corporal envolvida na produção vocal, vejamos o que comenta Souza (2018)

costuma-se dividir o aparelho fonador em estruturas distintas, responsáveis pelo controle da respiração para a geração da coluna de ar necessária à fonação; transformação dessa coluna de ar em som laríngeo; amplificação deste som e sua transformação em palavra. O estudo da técnica vocal compreenderia, desta forma, o estudo de três processos: respiração, emissão (que compreenderia a ressonância) e articulação. Para este estudo, em geral aulas e ensaios seguem um esquema predeterminado: relaxamento corporal, exercícios respiratórios e vocalizações. (p.5)

Quando consideramos a atividade de cantar, ainda mais de forma expressiva, temos que entender que o corpo, considerado em sua integralidade, não pode ser “esquecido”. A voz humana implica na mobilização holística da corporalidade, sendo as técnicas utilizadas para sua produção maximizada elementos que se agregam às dinâmicas corporais mais amplas, as conscientes e as inconscientes, como argumenta Barros (2012) citado por Souza (2018), nos seguintes termos:

Cantar, no entanto, mais do que a emissão de sons melódicos, envolve em sua ação muito mais do corpo do cantor do que ele mesmo tem consciência. A respiração para o canto não é a mesma para um corpo em repouso ou em

outras atividades. Respirar com o corpo inteiro não é uma metáfora: a respiração é um ciclo contínuo de expansão-retração que envolve músculos em todo o corpo. (p. 5)

No ato de cantar estão implicados processos corpóreos complexos, podendo-se dizer que para a produção vocal e para a expressividade do cantor/cantora, o corpo inteiro é mobilizado, ativando-se sistemas complexos de equilíbrio coordenado entre tensão e relaxamento. Nesse sentido,

(...) pensar um processo de aprendizagem do canto seria, então, pensar em um trabalho a partir e através do corpo. Apesar deste entendimento, em geral a preparação do cantor é exclusivamente voltada para a técnica vocal, entendida como treinamento físico que lida especificamente com a emissão vocal e os órgãos do corpo diretamente ligados a ela. O lugar do corpo por inteiro é restrito ao trabalho que se costuma chamar de postura ou relaxamento nas aulas de canto e preparações vocais, acontecendo, em geral, dissociado de sua relação com a voz. (Souza, 2018, p.5)

A dissociação acima apontada por Souza produz cantores mecânicos, sem expressividade em seu cantar. Na nossa perspectiva, é preciso que o cantor entenda que o seu corpo é o seu instrumento, e que não há como tirá-lo de cena e concebê-lo como algo separado da produção vocal.

(...) quando um cantor afirma que seu corpo é seu instrumento, essa afirmação provavelmente atende a uma lógica concreta, admissível e coerente com o tempo vivido. Contudo, o corpo não é apenas um instrumento objeto. No tempo presente, considerar o corpo somente como meio, objeto, instrumento, atende a um sentido único de corpo e, portanto, ignora outros possíveis significados que ele tenha. O corpo-objetificado, o corpo instrumental pode afinado, limpo, retificado, o que pode fazer com que se deseje alterá-lo sem pensar nas consequências que isso pode gerar à vida como um todo. Corre-se o risco de entrar em uma busca incessante por melhores resultados de desempenho, sem tensão ao caminho para tal e ignorando, também, que resultados as ações tem sobre si. (Esteves, 2017, p. 39)

Esse caminho percorrido no processo de treinamento e práticas performativas precisa ser feito com cuidado e equilíbrio, uma vez que uma busca incessante por melhorias na *performance*, no canto em si, sem uma preocupação adequada com tensões desnecessárias, pode resultar em problemas na voz do cantor e também prejudicar o nível de expressividade que ele pretende alcançar.

Sobretudo é necessário desenvolver uma concepção do canto que integre as partes envolvidas na produção vocal de modo equilibrado, de modo a evitar equívocos tais como o de centralizar a atenção na técnica vocal em detrimento da utilização

holística do corpo a serviço da maximização do desempenho da voz e da expressividade do intérprete.

De fato, é no corpo que a voz acontece, e é ele que precisa ser estudado quando se busca o aprimoramento técnico, mas não apenas observar a língua, a laringe, ou qualquer outra parte que seja. Estudar o corpo é entender suas partes, mas também perceber como elas se conectam e, principalmente, entender que na conexão desses seguimentos surge outra coisa a ser estudada: o todo do corpo. O corpo precisa ser entendido na sua inteireza, não apenas como um emaranhado de partes desconexas. (Esteves, 2017, p. 59)

As técnicas de educação somática podem contribuir para suscitar essa consciência corporal do cantor, uma vez que cada corpo é único e espera essa abordagem integral para funcionar como instrumento potencializador da expressividade do canto.

A abordagem do canto somático resulta em um fazer musical consciente, no qual o corpo faça parte do processo não como um mero coadjuvante, e, sim, como parte imprescindível do canto expressivo e ao mesmo tempo saudável para o cantor.

A análise e a interpretação expressiva

Ainda no que se refere à interpretação no canto, ou em qualquer área artística, percebemos que a cada dia têm sido feitas pesquisas visando uma melhor compreensão do que seria uma *performance* expressiva.

A busca por elementos que (re)signifiquem as nossas *performances* no sentido de maximizar sua expressividade nos traz muitas dúvidas e questionamentos ao mesmo tempo em que se faz necessária. Dentre esses elementos, destacamos o papel da análise das peças a serem interpretadas, que deve ser feita em diversas camadas, de modo a nos proporcionar um entendimento o mais profundo possível acerca delas.

Ao transformar a peça a ser interpretada em um objeto de reflexão, podemos perceber suas características gerais, específicas, estruturais e organizacionais. Podemos fazer uma prospecção dos inúmeros significados que a mesma carrega e levar a sério a tarefa de construir uma versão própria dela.

Samson (1999) diz que “quando analisamos, construímos o objeto da nossa análise, de acordo com certos pressupostos”. Tais pressupostos evidenciam a existência da pluralidade citada acima. O referido autor fala que “aceitar a análise como interpretação pressupõe, é claro, que haverá interpretações alternativas, o que, por sua vez, significa que os fatos analíticos não podem ter existência independente ou objetiva” (p. 54, tradução nossa).

Para além disso, devemos admitir que não há como haver neutralidade em uma análise, uma vez que essa mobiliza idiosincrasias, trajetórias, estoques de conhecimento diversos e o potencial imaginativo e criativo do intérprete. Ao analisarmos uma canção, de certo modo estamos (re)construindo a mesma, o que estreita a relação entre a análise e a criação.

Concebendo a análise como criação, a reflexão sistemática sobre as peças a serem cantadas ativa o potencial de interpretação diferenciada, capaz de transcender os moldes estéticos de determinada cadeia dominante.

Neste trabalho propomos uma abordagem da canção brasileira de câmara baseada na prática da análise multifacetada de cada obra, de modo a possibilitar a

emergência de interpretações que levem a assinatura dos intérpretes e representem linhas de fuga e transcendência de paradigmas fechados e estabelecidos.

A prática interpretativa aqui sugerida toma por base o potencial da análise multifacetada das peças, que levem em consideração a tarefa de criar conexões com os públicos, ao mesmo tempo cultivando a autonomia estética do intérprete, de modo a torná-lo crescentemente capaz de transcender as formalidades, e construir performances que dialoguem com o tempo-espaço em que eles atuam.

As formas de fazer arte devem considerar as mudanças temporais, culturais, espaciais e relativas aos imaginários em que atuam os intérpretes, de modo a libertá-los das restrições impostas pelo formalismo. Esse pensamento é corroborado por Samson quando ele disserta acerca do que aconteceu com o modernismo em sua relação com o pós-modernismo:

Pós-modernismo é o reconhecimento (que leva à desilusão ou à catarse) de que a noção de uma cultura única, na qual a arte moderna tem sido predicada, não é mais viável. (...) A recente realocação da análise não pode ser separada dessas grandes mudanças culturais. Tenho afirmado que modernismo e formalismo estão atados um ao outro, suas fortunas controladas pelo projeto de autonomia estética. Nós podemos esperar que qualquer substituição do modernismo pelo pós-modernismo demanda uma proporcional substituição do formalismo. (Samson, 2001, p. 53, tradução nossa)

A busca de conexões com o público é sempre necessária, implicando sempre no cultivo de uma sensibilidade pelo intérprete em relação às transformações sociais, históricas e culturais, em relação às quais os sentidos e versões das obras serão então construídas, a partir do desenvolvimento de um pertencimento dos que as executam, bem como dos que as apreciam.

A prosódia como mediadora da interpretação

Ao procurarmos no dicionário a definição de prosódia, podemos encontrar:

- 1- Do **grego**, *prosódia*, acento musical sobre as vogais;
- 2- Do **Latim**, *prosódia*, acento tônico;
- 3- **Na gramática** – Se dedica ao estudo da pronúncia correta das palavras; pronuncia correta, de acordo com a acentuação;
- 4- **Na linguística** – Domínio da fonologia dos traços que afetam um seguimento mais extenso do que o fonema, como a acentuação, a intensidade, a altura e a duração;
- 5 - **Na literatura** – Estudo das particularidades fônicas que afetam a métrica, especialmente a acentuação e a quantidade. (para1)¹

Percebemos que em todas as definições encontramos elementos que nos remetem aos padrões musicais, a saber: a intensidade, a duração e a altura ou tom. Tais padrões são de suma importância para o entendimento dos discursos em geral e particularmente do musical. Em todas as culturas, eles são determinantes da compreensão do que se fala, sendo emblemático o exemplo do Mandarim, Língua na qual uma mesma palavra pode ter significados diferentes simplesmente com a mudança na entonação das vogais que a compõem.

Outro padrão bastante significativo da prosódia é a intensidade, relacionada com a acentuação silábica, através da qual as sílabas podem ser tônicas ou átonas, pronunciadas com maior ou menor intensidade. Em todas as Línguas, a acentuação correta da palavra é de suma importância para o entendimento da mesma, uma vez que o deslocamento da acentuação pode mudar o sentido dela. O intérprete pode fazer um uso consciente desse recurso, determinante da construção de interpretações expressivas das peças.

Em reação à intensidade, podemos pensar em uma prosódia interna à palavra, mas também em relação a palavras articuladas em frases. No que se refere à internalidade, lidamos com as sílabas tônicas e átonas; em relação à prosódia frasal, lidamos com palavras emitidas com menos ou mais volume, dependendo da importância e destaque que se quer conferir no conjunto da frase.

¹ (<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/prosódia>), acessado em 22 de outubro de 2021).

Há palavras que contêm em seu próprio sentido a indicação de volume/intensidade com que devem ser cantadas. Tomemos como exemplo a palavra 'baixo'. Uma vez que em uma canção apareça a frase: "fale baixo", seguramente entoar a palavra "baixo" em um tom mais intimista, além de acentuarmos corretamente a sílaba tônica expressaria o seu sentido. Se fizermos o contrário ou se acentuarmos a última sílaba, a palavra seria entendida como "baixô", o que mudaria completamente o significado da mesma. Assim, podemos entender o quão necessário se faz a acentuação correta das palavras, bem como a construção frasal que destaca e secundariza palavras são recursos expressivos importantes, que devem sempre ser considerados ainda que isso implique em uma mudança rítmica, do texto musical como pensado pelo/pela compositor/compositora².

Os compositores dão importantes contribuições para a construção da performance através das indicações interpretativas escritas nas partituras, mas no caso das canções, mais especificamente aqui, da canção de câmara brasileira, precisamos ter um olhar atento às questões que vão além da técnica em si.

Gelamo (2006) nos diz que "no que se refere mais especificamente à voz cantada, cabe, pois, a nosso ver, buscar conhecimentos sobre a interpretação vocal a partir de conhecimentos linguísticos, além de conhecimentos técnicos," (p.21).

A autora continua dizendo que esse estudo linguístico, se feito de forma aprofundada e embasado na prosódia da linguagem, fará com que a voz seja vista de forma associada à canção e não mais de forma isolada.

A partir de tal estudo {linguístico}, entendemos que a voz cantada poderá ser vista não mais isoladamente, mas sim dentro de um contexto que abrange a interpretação musical e, junto com ela, efeitos de sentido que a organização prosódica da voz é capaz de criar. (Gelamo, 2006, p.21)

Infelizmente, em se tratando da canção brasileira, raramente observamos nos cantores esse tipo de preocupação. Talvez por falta de atentamento às questões da prosódia ou até mesmo por algumas canções serem compostas em regiões muito agudas, onde a tarefa de se cantar de forma clara fica praticamente impossível, devido

² Durante nossa formação, o entendimento da dimensão e importância da compreensão do que seria a prosódia, ou o "detalhe da prosódia", como diria o professor Dr. Lemuel Guerra, foi algo que marcou fortemente nossa personalidade de intérprete e nossa habilidade de análise criativa.

à necessidade de ajustes vocálicos. Podemos tomar como exemplo a Bachiana nº5 de Villa Lobos. A canção foi composta para soprano e em uma região tão aguda, que tudo soa como um (a) nas regiões mais agudas.

Não podemos deixar de considerar que, por vezes, o compositor compõe a canção com os acentos prosódicos deslocados. Cabe aqui ao intérprete estudar a canção e ver o sentido que o compositor quis com tal artifício, não esquecendo a sua tarefa de pesquisador, criador e podendo assim, interpretar a canção a sua maneira, se apropriando dela.

É comum para falantes da Língua Portuguesa, escutarmos cantores cantando em Português, e não conseguirmos compreender o que está sendo cantado, o que está sendo dito. Tratando-se de canções em qualquer Língua e especificamente aqui em Português, Cagliari (1993) citado por Gelamo (2006), afirma que “os aspectos prosódicos da fala não servem para enfeitar a fala. Fazem parte da própria essência da linguagem oral,” (p. 42).

À luz da fonética da língua, Gelamo (2006), nos diz que a prosódia nos dá a possibilidade de dinamizar a nossa voz cantada.

De um ponto de vista fonético, a prosódia abrangeria, na dimensão sonora da linguagem, tanto fatos que Abercrombie (1967) atribui à qualidade vocal (características mais constantes da fala, resultantes de ajustes motores de natureza inata e adquirida), quanto fatos que o mesmo autor remete ao que denomina como “dinâmica da voz” (de caráter mais flutuante, resultantes de ajustes motores de natureza menos estáveis, sob o controle do falante e, portanto, sujeitos à padronização e, automaticamente, passíveis de assumirem valor linguístico. (p. 22)

Aqui, cabe ao intérprete da canção o papel de experimentar, de experienciar e de construir diferentes formas de interpretação do seu cantar, entendendo que por vezes na própria palavra ou frase textual já estão implícitas inúmeras possibilidades interpretativas. Se o intérprete tiver o domínio dos aspectos prosódicos, poderá enriquecerá o seu discurso musical, bem como a sua performance final.

Para que o intérprete tenha o domínio prosódico da canção, é preciso conhecer minimamente o sistema da língua na qual se canta. Até a popularização da *internet*, a ferramenta mais utilizada em muitas escolas-referência de Canto era o *International Phonetic Alphabet* (IPA). Atualmente os diversos aplicativos linguísticos/fonéticos

fornece ferramentas abundantes sobre a prosódia na maioria das Línguas faladas no planeta, disponibilizando transcrições fonéticas e sobretudo exemplos de pronúncia das palavras produzidas por falantes nativos.

Entendemos que, mesmo com os recursos que encontramos na internet, essa não é uma tarefa fácil. Nossa própria experiência como estudante de francês nos trouxe essa inquietação. Existem muitos fonemas na língua francesa que não temos na língua portuguesa, cujos os quais devemos tratar fazendo uso de uma percepção auditiva atenta, visando um trabalho de adequação fonética, com exercícios diários, para que possamos entoar o som das palavras com mais clareza, não só na fala, mas principalmente no canto. Nesse sentido, um trabalho de escuta atenta, de repetição e treinamento dos fonemas da língua na qual cantamos, nesse caso em português, se faz necessário, principalmente se o intérprete não for um falante nativo da língua.

Nespor & Vogel (1986) citados por Gelamo (2006) nos diz que

a organização prosódica da linguagem é determinada hierarquicamente (e não linearmente como o pensavam os estudiosos da Fonologia Gerativa Clássica) em constituintes tais como a sílaba, o pé, a palavra fonológica, o grupo clítico, a frase fonológica, a frase entonacional e o enunciado fonológico. Tais constituintes, segundo as autoras, podem ser o domínio de aplicação de regras fonológicas, tais como o sândi³ e outras, características de uma determinada língua. (p.22)

Gelamo (2006) ainda diz que

(...) além disso, essa organização prosódica obedeceria a regras que lançam mão de informações de outros componentes da gramática, como a morfologia, a sintaxe e a semântica, para a definição de constituintes prosódicos, embora de modo não-isomórfico. Isso porque, para que se possa definir o domínio, é necessário e fundamental algum tipo de pista fonética. (Gelamo, 2006, p.22)

Nesse ponto de vista, como dito anteriormente, o entendimento acerca dos constituintes fonéticos da língua se torna fator chave no processo de construção de um cantar mais expressivo, uma vez que aspectos inerentes à Língua serão analisados e mobilizados de forma a potencializar a expressividade do intérprete.

³ Sândi é o termo usado pelos antigos gramáticos indianos, a partir de Panini, para se referir a processos fonológicos ocasionados pela sequência direta de morfemas na formação/junção de palavra.

CAPÍTULO II – EDUCAÇÃO SOMÁTICA E AS LINHAS DE ABORDAGEM DE ALEXANDER E KLAUS VIANNA

Educação somática – contextualização

De acordo com Strazzacappa (2009), o termo Educação Somática foi usado primeiramente por Thomas Hanna, em 1983, em um artigo publicado na revista *Somatics*. No referido artigo, a Educação Somática foi definida como “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia,” (Hanna, 1983, p. 7, citado por Strazzacappa, 2009, p.48).

Segundo Fortin (1999), citada por Strazzacappa (2009) o termo *Educação Somática* foi ganhando reconhecimento paulatinamente após o simpósio bianual *Science and Somatics for Dance*, da *National Dance Association*, tendo sido difundido mais adiante pela criação do *Regroupement pour l'Éducation Somatique*, do Québec, e do *International Somatic Movement Education and Therapy Association*, nos Estados Unidos. Fortin (1999) acrescenta ainda que a educação somática “engloba uma diversidade de conhecimentos, através da qual os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes,” (Fortin, 1999, citada por Strazzacappa, 2009 p.49).

Desde sua criação, segundo Laurene (2014), o termo foi correlacionado a trabalhos realizados desde o século XX, reunindo diferentes técnicas, métodos, ou práticas, a exemplo do método *Feldenkrais*, a *ginástica holística*, de Lili Erhenfried, a *eutonia*, criada por Gerda Alexander, o *método Mathias Alexander*, o *Movimento Contínuo*, criado por Émilie Conrad, o *Body-Mind Centering*, criado por Bonnie Bainbridge Cohen, dentre outros.

Strazzacappa (2009) destaca alguns pontos de partida em comum às diferentes técnicas de Educação Somática existentes e estudadas:

1. uma lesão séria, uma doença crônica ou uma moléstia; 2. as técnicas de Educação Somática colocaram em questão a medicina normalmente praticada nos países ocidentais; 3. as técnicas de Educação Somática percorreram uma trajetória similar, essencialmente empírica, que ia da prática à teorização; 4. as técnicas de Educação Somática apresentam como pensamento fundador a unificação corpo/espírito do indivíduo. (p.49)

É importante ressaltar que no caso da aprendizagem do canto, o trabalho corporal torna-se parte indissociável da aprendizagem e do desenvolvimento da expressividade, uma vez que não podemos dissociar a voz do corpo. Todavia, nem todas as abordagens atentam-se a detalhes que podem ser determinantes na execução vocal, bem como da saúde e longevidade da voz. Nesse sentido, a educação somática entra aqui como um meio imprescindível para o desenvolvimento expressivo e musical do cantor.

Para Fortin (1999), “[...] os educadores somáticos compartilham de uma visão de organização corporal e de aprendizagem do movimento que leva em conta o papel determinante do sistema sensitivo-motor,” (p.43). Tal sistema nos permite sentir que o nosso corpo tem sua própria forma de se movimentar e de agir; que nosso corpo tem uma memória e está em constante autocriação através do movimento.

Nesse sentido, Bertherat (2010) nos diz que “O corpo nunca esquece nada. Os músculos têm uma memória e nesta memória muscular encontra-se toda a história da pessoa, desde o seu nascimento até hoje” (p. 4). Essa autora nos chama a atenção para o fato de que é preciso primeiramente dirigirmos o nosso olhar para o nosso corpo, nos atentarmos ao que ele realmente precisa:

Sempre nos dizem que é preciso fortificar o corpo, que é preciso suar e transpirar. Assim, para ficar em forma, montamos numa bicicleta, nos penduramos num espaldar, corremos até perdemos o fôlego no *jogging*, empunhamos halteres. Que tristeza! Nossos músculos merecem muito mais do que essa domesticação forçada. O que é preciso fazer é, primeiro abrir os olhos e nos esforçamos para olhar nosso corpo, a fim de compreendermos como ele funciona. (Bertherat, 2010, p. 2)

A falta de uma escuta atenta do nosso corpo pode explicar o porquê de muitas vezes nos encontrarmos com dores físicas, com males que não sabemos ao certo de onde vêm. O cansaço físico e psíquico-emocional pode nos trazer problemas sérios que afetarão diretamente o desenvolvimento corporal e, mais especificamente aqui, o desempenho vocal eficiente e expressivo.

Nessa perspectiva, um olhar atento à saúde do intérprete se faz necessário, devendo ele partir primeiramente do próprio indivíduo, para depois ser também objeto do exercício de professores e outros sujeitos que trabalham com cantores.

[...] as questões de saúde podem ser reveladas não apenas pelo estudo de doenças e seu manejo terapêutico, mas também pelas construções discursivas

de saúde em indivíduos. De fato, o conceito de saúde, enraizado em experiências cotidianas e construído por uma mediação linguística, engloba um conjunto considerável de experiências do ponto de vista individual e social. Se preferirmos aqui o termo *construções da saúde* em vez de representações, opiniões, percepções ou concepções de saúde, é para destacar o fato de que adotamos uma abordagem socioconstrutivista e endossamos a ideia de que os indivíduos constroem, desconstruem, e reconstruem continuamente suas experiências do mundo e de si mesmos. (Howe e Berv 2000, citados por Fortin, 2008, p. 11, tradução nossa)

A educação somática nos ajuda a perceber o nosso corpo e seu funcionamento, auxiliando em seu aprimoramento técnico, prevenindo, tratando possíveis lesões e ampliando e desenvolvendo nossas capacidades expressivas.

Laurence (2014) nos fala da inteligência do movimento e da capacidade que o nosso corpo tem de “sentir, ressentir, regular, equilibrar, decidir e agir”, ajudando-nos a exprimir o que o anima.

A inteligência do movimento habita o nosso corpo todo, e não somente o nosso cérebro. O cérebro é informado e informa, e a inteligência do movimento dialoga com o pensamento. Nós aprendemos a considerar o nosso corpo como uma máquina, a fim de controlá-lo o mais eficazmente possível, a gerá-lo como um lugar de entrada e saída, [...] mais silencioso do que expressivo - sendo a dor muitas vezes a única manifestação autorizada pelo corpo - para finalmente somatizar quando nosso corpo expressa o inexpressável. (Laurence, 2014, p. 104, tradução nossa)

A predominância de um modelo de corpo cujo desempenho é marcado pela direção do sistema nervoso central, pela noção de domínio, de comando e de controle – modelos históricos, tecnológicos e religiosos - foi revista pelos métodos de educação somática, que utilizam uma abordagem sensível do corpo, buscando um equilíbrio entre os sistemas nervosos simpático e o parassimpático e a qualidade de vida. “As técnicas ou práticas somáticas solicitam o corpo do sujeito como corpo - sujeito no coração de sua própria inteligência” (Laurence, 2014, p. 104, tradução nossa).

A autora continua dizendo que há uma diferença entre a noção de *aprendizagem/educação* e a terapia.

Essa diferença se encontra no posicionamento do praticante, e em parte na devolução do seu trabalho para si mesmo enquanto aluno. Nesse sentido, o professor está lá para ensinar ao aluno um auto uso de si, uma relação consigo mesmo. Uma maneira de se viver, uma maneira de ser mais que um aluno, construída partir de suas próprias sensações e que incluirá, de fato, sua própria história. (Laurence, 2014, p.105 – 106, tradução nossa)

Strazzacappa (2009) nos diz que há uma diferença entre os *reformadores do movimento*⁴ e aqueles que trabalhavam com o corpo, como por exemplo, bailarinos, coreógrafos e diretores teatrais, isso porque aqueles visavam

O intuito do desenvolvimento de suas técnicas de dança era estético-criativo. Os coreógrafos não estavam necessariamente preocupados com o corpo, nem com a individualidade de cada dançarino. Ao contrário, o dançarino dever-se-ia colocar à disposição do coreógrafo, anulando, se preciso (e possível) fosse, suas características pessoais. (p.49)

Enquanto que as técnicas criadas pelos reformadores do movimento não apresentavam, *a priori*, fins estéticos, sabe-se que a codificação de muitas técnicas corporais efetivada por artistas tinha como objetivo a adequação do movimento dos intérpretes à sua concepção pessoal de movimento. Ao praticar a técnica desenvolvida pelo coreógrafo, os dançarinos tornam-se mais aptos para executar com maior perfeição as ideias de movimento por ele concebidas. (Strazzacappa, 2009, p.49)

Nessa perspectiva, a educação somática veio como grande aliada do processo de criação cênica, não só de dançarinos, mas também do cantor e de outros profissionais que trabalham em cena.

O autoconhecimento corporal nos permite trabalhar de uma forma mais segura e eficaz, uma vez que evitaremos tensões desnecessárias que interferem diretamente em nossas performances musicais, dialogando com o externo e o interno, com o dito e o não dito, nos permitindo sentir, ativando assim a nossa consciência.

⁴ A expressão *Reformador do movimento (reformateur du mouvement)* foi usada pela autora, no artigo *Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos*, como ela mesma disse: “diante da falta de uma outra que melhor traduza (pensadores do movimento?! Teóricos do movimento?!”).

A TÉCNICA DE ALEXANDER

Nascido em 20 de janeiro de 1869, na Alexandria, Frederick Mathias Alexander dedicou sua vida ao estudo do corpo e a influência que as ações de seu corpo, mesmo as diárias, tinham em sua performance. “Criador da Técnica de Alexander, foi um dos precursores do que hoje chamamos ‘Técnicas de Educação Somática’” (Padovani, 2017, p.13).

Alexander começou a perceber que ao final de suas apresentações a sua voz já não era mais a mesma de quando ele havia começado. Nesse sentido, ele começou a observar de que maneiras os movimentos corporais feitos por ele durante a sua apresentação incidiam sobre sua performance vocal.

Em 1889, Alexander chega a obter sucesso como ator em Melbourne, na Tasmânia, com muitas críticas favoráveis a seu trabalho. No entanto, o autor começa a apresentar os primeiros problemas vocais, ao recitar poemas. Ao procurar o médico, a indicação foi cirúrgica, no entanto ele optou por não fazer a cirurgia, seguindo o tratamento alternativo indicado, bem como a orientação de manter o silêncio entre as apresentações. Todavia a rouquidão sempre voltava e ainda pior. Perturbado com a situação na qual se encontrava, ele abandona os palcos e começa uma pesquisa incessante, com a ajuda de espelhos, para descobrir o que acontecia com ele no momento em que ele estava usando a voz no palco e usando, e o que ocasionava a rouquidão.

Segundo Padovani (2017) sua pesquisa baseava-se em um pressuposto: se ao começar uma performance sua voz tinha um bom funcionamento, mas ao final ela se mostrava com problemas, seria razoável concluir que a causa se encontrava no que ele estava fazendo enquanto atuava. Ele passou dez anos para concluir sua pesquisa, e os resultados dela foram publicados em livros posteriormente.

Fundamentos da técnica de Alexander

A técnica de Alexander se enquadra nas técnicas conhecidas como técnicas de educação somática, que entendem o corpo com sendo parte intrínseca da consciência, bem como um corpo vivo e uno. Nela o nosso corpo jamais é visto como algo mecânico ou estático e inativo. Pelo contrário, ele é em si mesmo “um elemento da consciência humana” (Padovani, 2017, p.14).

Nessa perspectiva devemos considerar as experiências vividas pelo corpo, influências culturais e tudo o que o envolveu e o envolve em seu processo de construção de identidade. As técnicas de educação somática podem contribuir para nos fazer entender que

seria impossível explorar todas as possibilidades do seu corpo apenas através da informação. Aqui podemos ver a importância de se experimentar, experienciar as múltiplas sensações oriundas de nosso corpo. Sensações essas que podem nos fazer descobrir novos caminhos para uma performance musical, neste caso, vocal mais consciente, livre de amarras e da mecanicidade que, infelizmente, ainda podemos perceber na maioria das apresentações musicais, considerando a subjetividade de cada indivíduo, considerando que a experiência deve ser vivenciada, transformada, sem padrões e com resultados múltiplos, a depender de cada indivíduo, buscar um saber a partir do que se vive. (Sousa, 2018, p.8)

Padovani (2017) nos diz que “(...)estão impressos no corpo valores socioculturais, políticos, espirituais, influências do meio ambiente, emoções e pensamentos” (p.14). Para produzir sua técnica, Alexander passou a observar essas questões, bem como a forma como ele usava o próprio corpo, não só em suas apresentações, como também no dia a dia. A partir de suas observações iniciais, surgiu a concepção do “o uso de si mesmo”, segundo a qual o autor percebia como suas ações cotidianas interferiam diretamente em suas performances.

o uso que fazemos de nós mesmos é tão importante quanto os conceitos de hereditariedade e influência do meio ambiente. Se a hereditariedade é “considerada o fator que determina nosso potencial” e o meio ambiente o “fator que determina o grau de realização” desse potencial, o uso é um elemento que completa esse quadro. O potencial e a realização do potencial podem ser otimizados ou mesmo desestimulados pela maneira como nosso corpo se comporta, pois, “estamos o tempo todo usando a nós mesmos, bem ou mal, consciente ou inconscientemente”. (Gelb, 2000, p.31-32, citado por Padovani, 2017, p.15)

O filósofo Thomas Hanna (1917), citado por Padovani (2017), criou a técnica *Hanna Somatic Education*, redirecionando assim a expressão do ‘somático’. Esse autor entende que “somático é o estudo dos fenômenos de integração corpo-mente sob a perspectiva da experiência pessoal, em um processo de autopercepção psicofísica que leva à transformação da qualidade da consciência” (p.15).

As primeiras observações de Alexander foram expostas em seu livro intitulado “O uso de si mesmo”, do qual citamos o trecho abaixo, bastante indicativo das experiências vividas e descritas por ele:

Em pé diante do espelho, observei-me atentamente durante o ato de falar normalmente. Repeti esse ato muitas vezes, mas nada vi pelo espelho na minha maneira de fazê-lo que parecesse errado ou antinatural. Passei então a observar-me com atenção no espelho enquanto declamava e imediatamente notei várias coisas que não havia notado quando simplesmente falava. Vi que, tão logo começava a declamar, eu tendia a inclinar a cabeça para trás, comprimir a laringe e inspirar através da boca de tal modo que produzia um som ofegante. (Alexander, 2010, p.17)

Através de tais observações o autor começou a entender como ele usava o seu corpo e as implicações que esse “uso de si mesmo” implicaria na sua performance.

Alexander (2010) nos fala da importância de fazermos qualquer atividade com racionalidade, e não apenas sensorialmente como é recorrente para a maioria dos indivíduos. Ao refletirmos sobre nossas ações em termos de corporalidade evitamos o ilusório lugar de conforto que nos é natural e cotidiano, enganando-nos em nossas sensações, devido ao seu caráter de costume e de rotina.

Sobre esse ponto, Alexander diz que

é uma ilusão achar que podemos mover o nosso corpo exatamente como queremos. Os movimentos e atos habituais são como “vivências sensoriais conhecidas”, enquanto movimentos e atos não habituais são “experiências sensoriais desconhecidas”, o que pode tornar enganosa a percepção do corpo no espaço. Cada ato humano é uma reação a estímulos recebidos pelos campos sensoriais, e, para a maioria das pessoas, essa reação é instintiva, realizada sob a força do hábito, sem nenhuma direção racional. Há inúmeras situações em que a consciência do corpo ligada a sensações enganosas e instintivas está fora do nosso controle por mais que achemos o contrário. (Alexander, 2010, p.47, citado por Padovani, 2017, p.17)

A partir das observações feitas por Alexander, a posição da cabeça, bem como da coluna e de todo o corpo em si pode ser entendida como um elemento central da sua técnica. O autor percebeu que o problema não estava em sua voz em si, mas em todo o seu corpo. Em relação a isso, Alexander observou que

a percepção de que a cabeça, quando direcionada para cima e para frente, permitia um alongamento do pescoço otimizando o equilíbrio da cabeça sobre a coluna. Esses fatores, em correlação com o alargamento dorsal e o alongamento do tronco, permitiam o relaxamento da laringe. Todo o corpo, inclusive seus dedos dos pés, que ficavam contraídos e curvados para baixo na tentativa de segurar o chão, tem influência no excesso de tensão da laringe e, indiretamente, sobre o desempenho vocal. Esse foi o início das descobertas que me levaram ao termo ‘controle primordial’. A cabeça, o pescoço e o tronco precisam estar em correlação, pois a cabeça direcionada para frente e para

cima, deixando o pescoço livre, favorece o alongamento de toda a coluna, que, junto com o alargamento dorsal, promove um equilíbrio que determina a organização do restante do corpo. Dessa forma, as articulações se descomprimem e os membros inferiores e superiores ficam livres para o movimento. Isso tudo influencia a respiração, pois um corpo livre de tensões favorece o fluxo aéreo. (Alexander, 2010, p. 21-24, citado por Padovani, 2017, p.17-18)

Vejamos na figura abaixo uma ilustração dessa constatação feita por Alexander:

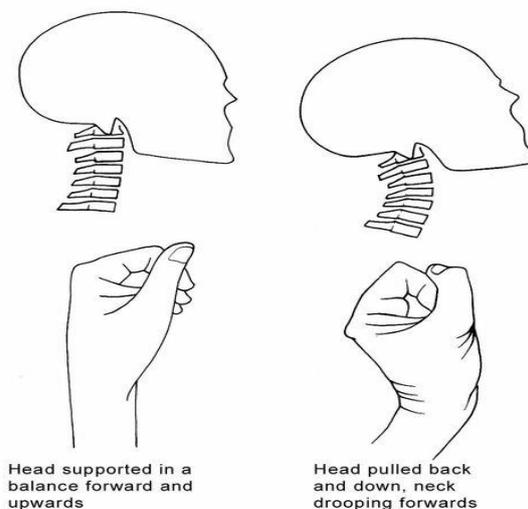


Figura n.1 – No lado esquerdo vemos a cabeça apoiada sobre a coluna, balanceada, direcionada para frente e para cima. Na figura do lado direito vemos a cabeça puxada para trás e para baixo e o pescoço caindo para frente.

Fonte: <https://br.pinterest.com/diegokantor/tecnica-alexander/?lp=true>

Processos compensatórios de tensões acontecem o tempo todo em nossas atividades cotidianas, daí a importância de se usar o corpo de forma consciente, mesmo em atividades que acreditamos não serem tão importantes ou causadoras de problemas psíquico-físicos.

Princípios da técnica Alexander

O primeiro princípio da técnica Alexander é o princípio do *uso e funcionamento*, que se refere à forma como usamos o nosso próprio corpo.

Alexander (1992), citado por Campos (2007), dá à palavra *uso* um amplo significado no que concerne à sua técnica. O autor a associa a outras palavras, gerando assim expressões como “uso e desempenho; uso habitual; uso e funcionamento; mau uso; uso de si mesmo; entre outras”. Assim, Alexander utilizou a palavra *uso* em um sentido mais amplo, não para designar o uso específico de órgão, por exemplo, mas de forma mais abrangente, “aplicando-a ao funcionamento do organismo como um todo, indivisível”. (p. 60). Nesse sentido, todos os nossos órgãos estão interligados e todo movimento que fazemos acionam mecanismos distintos, os quais, juntos, resultam no uso do órgão específico.

Segundo Campos (2017), Alexander diz que

a expressão “uso e funcionamento” em relação ao organismo humano não se refere somente à atividade mecânica, mas, a “todas as manifestações de atividade humanas implicadas no que designamos concepção ou compreensão, consentimento ou recusa, pensamento, raciocínio *etc.*” (...). Alexander acrescenta que “a manifestação de tais atividades não pode ser dissociada do uso dos mecanismos e do funcionamento associado do organismo”. (Alexander, 1992, citado por Campos, 2007, p. 60)

Sendo assim, Alexander faz uso do termo “*self psicofísico*”, exprimindo assim a “*inseparabilidade*’ do organismo como um todo”, considerando assim o homem, bem como “todas as suas atividades, como psicofísicas”, o que se liga a uma ideia de completude humana, no que concerne aos aspectos físicos, mentais e emocionais (Campos, 2007, p.60).

O segundo princípio é o da *inibição*, muito usado e também conhecido como *não fazer*. Isso implica em não se fazer o que normalmente seria feito, para fazê-lo de forma consciente. Vejamos a seguir como Alexander comenta esse princípio:

O conceito de *inibição* explica melhor o que {é} (...) o termo *não fazer*. (...) [A] *inibição* designa a capacidade de não reagir em resposta a um estímulo. Significa parar, abortar a reação imediata e pensar antes da ação; assim é possível agir de forma não habitual. Inibir uma reação imediata e inconsciente é fundamental para o caminho que leva a ações conscientes. Em suas investigações, ele buscava inibir o ímpeto de falar, carregado de hábitos, embutidos, para permitir que um novo padrão, com as influências que já havia descoberto sobre controle primordial e direção, se instalasse. (Alexander, 2010 citado por Padovani, 2017 p. 20)

Sendo assim, a *inibição* entra como um procedimento primordial da técnica de Alexander, devendo-a antecipar qualquer gesto ou atitude e continuar a ser primária diante de novas experiências obtidas. Ela funciona como uma ordem

negativa, com o objetivo de prevenir atos executados de forma incorreta e inconsciente. Desta forma, negamos atos prejudiciais e damos espaço a um funcionamento natural, que despertará naturalmente. É importante destacar que

Alexander chama a atenção para que não se confunda a ideia de “não fazer” com uma atitude passiva. No seu entender, inibição é uma atitude ativa que projetamos em resposta a um determinado estímulo. Nós nos “recusamos a dar consentimento a certa atividade, e assim impedimos a nós mesmos de enviar essas mensagens que normalmente provocariam a reação habitual que resultaria no “fazer” o que nós já não mais desejamos “fazer” (Alexander, 1941, p. 604 citado por Campos 2007, p. 63).

O terceiro princípio é o do *Controle Primordial*, que vai além de um controle postural.

Segundo Campos (2007), Alexander usou o termo controle primordial para denominar o princípio que governa o funcionamento de todos os mecanismos. Para ele, esse controle transforma em simples o complexo funcionamento do organismo humano. “Este controle primordial é composto pelos processos que controlam o uso da cabeça e pescoço em relação ao corpo, e nos permite usar a nós mesmos da maneira correta”. (ALEXANDER, 1992, p. 71 citado por Campos, 2007, p. 63)

Campos (2007) nos atenta ainda para o fato de que não devemos confundir controle primordial com postura, pois ele “se relaciona com um tipo específico de alongamento do corpo que, segundo Alexander, depende de se “manter a cabeça dirigida para frente e para cima. Tal princípio é difícil de definir e até mesmo Alexander não precisava uma definição, e o chamava como um “certo relacionamento” cabeça-pescoço-tronco”. (p. 63)

Padovani (2017) acrescenta ainda que

a cabeça direcionada para frente e para cima, deixando o pescoço livre, favorece o alongamento de toda a coluna, que, junto com o alargamento dorsal, promove um equilíbrio que determina a organização do restante do corpo. Dessa forma, as articulações se descomprimem e os membros inferiores e superiores ficam livres para o movimento. Isso tudo influencia a respiração, pois um corpo livre de tensões favorece o fluxo aéreo. (Padovani 2017, p.18)

O quarto princípio é o da *Direção Consciente*.

Alexander (1992) citado por Campos (2017), diz que a palavra *direção* se refere ao “processo de projeção de mensagens do cérebro para os mecanismos e de condução da energia necessária ao uso desses mecanismos”(p.65). Como foi dito

anteriormente, Alexander enxerga o “alargamento dorsal como um complemento ao primeiro controle, {qual seja, o controle primordial}, referindo-se às observações que o levaram à criação do termo *direção*”, (Alexander citado por Campos, p. 65).

Os professores da técnica Alexander, Jonhson e Cacciatore (2016, p. 15-18), citados por Padovani (2017, p. 18), no que se refere à direção nos trazem o exemplo do movimento de sentar-se e levantar-se de uma cadeira. Os autores falam que

quando orientado pelos professores de técnica Alexander, enfatiza-se o uso dos músculos extensores do tronco, quadril e pernas. Essa musculatura é responsável pela resposta antigravitacional e é utilizada em todas as fases do ato de levantar e sentar na cadeira. A consciência do uso do corpo nas atividades diárias é fundamental, pois processos de compensação ocorrem o tempo todo.

Gelb (1987, p. 86-91), citado por Campos (2017, p.65), corrobora com esse princípio, dizendo que quando projetamos uma determinada direção, devemos manifestá-la de uma forma não habitual. Para tanto, projetamos de forma consciente, “um padrão psicofísico” que visa permitir liberdade ao pescoço, com a cabeça direcionada para frente e para cima, alongando e ampliando assim as costas. Tal mecanismo, resumidamente traduzido pelo autor como “*pensar para cima*” objetiva “prevenir as tensões e reações habituais e ativar o mecanismo antigravitacional do corpo”. (p.65)

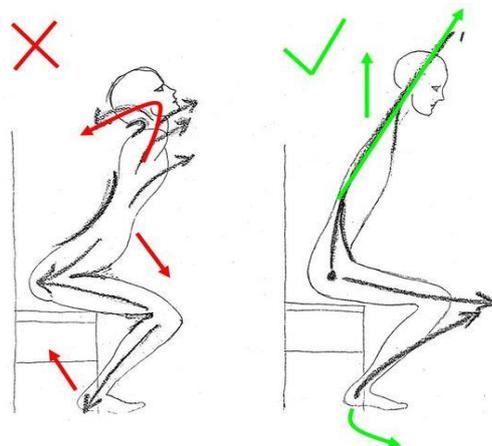


Figura 2 – Exemplo de como se levantar de forma incorreta e de forma correta.

Fonte: <https://br.pinterest.com/diegokantor/tecnica-alexander/?lp=true>

Vemos na figura acima que, ao fazermos o movimento de acordo com o desenho da direita, temos um corpo que executa o movimento de forma consciente, estando, conseqüentemente, livre de tensões desnecessárias. A chave da contribuição da técnica de Alexander é justamente o controle consciente do corpo.

A Técnica de Alexander é um “aprendizado de como dirigir e controlar conscientemente o uso que [os indivíduos] fazem de si mesmos em suas atividades cotidianas”; o “processo de aquisição da direção consciente do uso do organismo humano” e ainda; o “conhecimento do modo como dirigir conscientemente o uso dos nossos mecanismos psicofísicos” (Alexander, 1992, citado por Campos, 2017, p. 67).

Assim é importante dizer que não adianta puxar, esticar ou forçar os movimentos. Para que ele seja feito de forma adequada é preciso haver uma conscientização por parte de quem o executa, de forma que haja um despertar da consciência para o movimento, sem demasiado esforço muscular. Dessa forma, o aluno que se submete a uma aula da técnica Alexander não é manipulado, mas sim guiado, direcionado gentilmente para um estado de leveza e equilíbrio. É aqui que entra um dos princípios já citados, o do não fazer. Nesse momento o aluno não faz, mas se deixa ser direcionado, permitindo assim que a mudança aconteça gradualmente.

No quinto princípio, qual seja, o princípio de *apreciação sensorial*, vemos a questão do “*uso do si mesmo*”. Alexander percebeu que a forma como usamos o nosso corpo cotidianamente é fator determinante do seu funcionamento. Assim sendo, o autor define apreciação sensorial como “o conhecimento da modalidade de uso de nós mesmos que nos chega através dos mecanismos sensoriais” (ALEXANDER, 2010, p.18).

Para Alexander (2010), enquanto desenvolvemos nossas atividades só podemos sair do condicionamento à luz da razão e não por meio de sensações, uma vez que elas são enganosas, devido ao fato de estarem ligadas a hábitos antigos. Assim o autor concluiu que ao confiarmos em nossas sensações cinestésicas, corremos o risco de sermos iludidos pelas mesmas.

(...) Vítima de uma ilusão praticamente universal, a ilusão de que, uma vez que somos capazes de fazer o que “queremos fazer” em atos habituais e

que implicam vivências sensoriais conhecidas, seremos igualmente bem sucedidos ao fazermos o que “queremos fazer” em atos contrários aos nossos hábitos e que, portanto, implicam experiências sensoriais desconhecidas. (Alexander, 2010, p.22)

Dessa forma, para Alexander (2010) não podemos movimentar o corpo da forma que habitualmente desejamos. Isso é ilusão, justamente pelo que foi dito acima. Dessa forma, o autor propõe que busquemos um registro sensorial que seja confiável para que então possamos ter uma autoconsciência das atividades que desenvolvemos, eliminando assim a maioria das dificuldades que encontramos no processo.

Finalmente chegamos ao sexto e último princípio da técnica Alexander, os *meios pelos quais*.

Alexander (1992) citado por Campos (2017) nos diz que a expressão “meios pelos quais” foi utilizada para “representar os meios racionais para a conquista de um objetivo”. Sua técnica tem como fundamento ‘o princípio de pensar e de raciocinar primeiro e então colocar em prática os ‘meios pelos quais’ faremos qualquer coisa particular que quisermos fazer” (p. 69).

Como dito anteriormente, Alexander (2010) observou que seus hábitos eram fortes ao ponto de ser praticamente impossível utilizar o seu corpo de outra forma. Durante suas experimentações e tentativas de reeducação corporal, o autor percebeu que a forma como ele fazia uso dos mecanismos corporais necessários para falar era mais importante do que sua fala propriamente dita. Partindo dessa constatação, ele começou a refletir acerca do caminho que ele deveria percorrer para atingir a emissão sonora. Dessa forma, o autor chegou à conclusão de que o caminho a percorrer para alcançar determinado objetivo é mais importante que o próprio objetivo.

Em suma, a técnica de Alexander é fundamentada no *carácter psicofísico humano* e no *uso de si mesmo*, partindo dos *meios pelos quais* são ativados o ‘não fazer’, o ‘pensar em atividade’, para evitar as ilusões da percepção sinestésica enganosa e instintiva. Além de ter como os principais conceitos *o controle primordial*, *a direção consciente* e *a inibição*. (Padovani, 2017, p.21)

A TÉCNICA DE KLAUSS VIANNA

Em 12 de Agosto de 1928, em Belo Horizonte - Minas Gerias, nasceu Klaus Vianna. Na mesma cidade iniciou os seus estudos na dança. O autor sempre foi fascinado pelo movimento do corpo, o encaixe do esqueleto, fato que ele sempre observava em sua convivência familiar. O autor dizia que “não tinha corpo, mas vivia o corpo dos outros” (Miller, 2005, p.38). Tal fato fazia de si um constante observador.

Ele começou os seus estudos na década de 1940, os quais foram despertados a partir de questionamentos que o autor se fazia acerca de como experienciar a dança de modo maximizado. O autor percebeu que tinha uma perna maior que a outra, o que dificultava a execução de seus movimentos na dança. Nessa perspectiva, ele observava, a cada dia, os sentimentos e reações corporais distintas relacionadas à sua experiência desse traço e sua corporalidade, observando o que determinado tipo de sentimento ocasionava em seus movimentos corporais. O que ele ia experienciando foi objeto de categorização e ele levava o que aprendia consigo mesmo para suas aulas de dança.

Vianna buscava, com suas pesquisas, uma espécie de linguagem brasileira da dança, buscando-a na literatura nacional, como em obras de Mario de Andrade, Cyro dos Anjos e Henriqueta Lisboa, com uma linha de estudo sempre inovadora (Miller, 2005).

Diferentemente da técnica Alexander que vem sendo aplicada tanto no ensino de canto e instrumentos diversos bem como em diferentes áreas do conhecimento, a técnica de Vianna começou a ser usada no ensino do canto mais recentemente (Osorio, 2019).

Apesar de ter sido desenvolvida no Brasil ao longo de 40 anos de pesquisa, o próprio autor não a via como uma técnica em si, uma vez que ele acreditava que o processo criativo não precisava de algo sistematizado para ser feito. Vianna acreditava que esse processo de sistematização da técnica para o ensino deveria ser feito pelas gerações futuras, o que terminou sendo feito Rainer Vianna e Neide Neves (Miller, 2005).

Fundamentos da técnica Klauss Vianna

A técnica de Klaus Vianna se enquadra, assim como a técnica Alexander, nas técnicas conhecidas como técnicas de educação somática.

Miller (2005) nos diz que os princípios da técnica se alicerçam em três tópicos: “processos lúdico, processo dos vetores e processo coreográfico ou processo didático que é opcional” (p. 60). Aqui nos atentaremos aos dois primeiros tópicos.

A autora elucida que no primeiro processo, qual seja, o lúdico, o nosso corpo é ‘despertado’ e ‘desbloqueado’, o que ocasiona uma mudança no modelo de movimento, para que assim, na segunda etapa, se possa levar a um “aprofundamento do processo de vetores, quando são trabalhadas direções ósseas, resultando em um processo criativo; a última etapa a ser trabalhada”. (p.60)

Segundo Miller (2005) no processo lúdico acontece o despertar, como dito anteriormente. Nesse tópico vemos as noções de presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo-global.

Um dos principais fundamentos das técnicas de educação somática é a autopercepção. O próprio Vianna dizia destinar suas descobertas para o trabalho também com pessoas comuns e não apenas com bailarinos, atores *etc.* Ele almejava despertar nas pessoas a sua existência enquanto um corpo, um corpo que deveríamos perceber cotidianamente. O autor buscava então “dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seus corpos” (Vianna, citado por Miller, 2005, p. 35).

Klauss Vianna objetiva em sua técnica o despertar nas pessoas do seu próprio dançar, porque cada um tem um corpo único e particular. E esse despertar não se limita apenas aos profissionais da dança, mas a todos que desejam trabalhar com o seu corpo. Nesse sentido, mesmo nossas atividades cotidianas, como andar, se agachar, se sentar, deitar e levantar nos dão a oportunidade de percebermos a desenvoltura e ainda as dificuldades quando “passamos de um movimento pra outro”.

Miller (2005) nos diz que é importante que o aluno reconheça o próprio corpo, para que ele possa sair gradualmente de “uma ausência corporal para a presença corporal” (p.62). No desenvolvimento das atividades dirigidas, aos poucos vamos tomando conhecimento acerca das diferentes articulações que utilizamos para efetuar os movimentos, para mudarmos de posição, pois, segundo Vianna (2005), nossas

articulações funcionam como alavancas que conduzem nossos movimentos (p.75).

Ao trabalhar parcialmente as articulações, toma-se possível recuperar a totalidade do corpo, através da experiência do movimento parcial e do movimento total, com a compreensão das possibilidades de movimento das articulações: flexão, extensão, adução, abdução, rotação interna e rotação externa, que permitem o desbloqueio das tensões musculares que podem limitar o movimento. (Miller, 2005, p. 64)

Chegamos aqui a um dos princípios centrais da técnica de Klauss Vianna que é o que se chama de 'ganho espacial', ou 'ganho de espaço'. O autor nos diz que o relaxamento corporal, resultaria em espaços entre as articulações orgânicas, uma vez que com o uso da técnica nos livramos de tensões.

Teoricamente, essa estrutura óssea deve estar sempre aberta, e, para isso, costumamos empregar vários exercícios de alongamento muscular e de conservação dos espaços internos. Por exemplo: se preservarmos maior espaço para os pulmões, a respiração ganha mais amplitude e há melhor oxigenação de todo o organismo, um verdadeiro incremento de energia vital. Isso pode proporcionar prazer, relaxamento e alívio da tensão muscular. (Vianna, 2005, p. 107)

Miller (2017), diz que “exploramos a independência das articulações por meio da percepção de peso das partes que se relacionam com elas, e não por meio da força e da tensão da musculatura, o que pode resultar na retração da articulação” (p.57).

No que concerne a essa percepção de peso, no senso da física mesmo, da descoberta da ação da gravidade em nosso corpo, Vianna (2005) nos diz que

Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo. Só dessa forma surge a oposição, a resistência que vai abrindo espaço entre os ossos, seguindo sua direção nas articulações. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior. (p.93- 94)

Assim, Miller (2005) nos diz que “o chão começa a ter uma função. Eu observo os apoios e desperto as partes que tocam e as que não tocam o chão, diferenciando as qualidades de apoio. [...] Com o trabalho de transferências de apoio, possibilita-se a composição do caminho do movimento.”, (p.65).

Desta forma, é partindo do estudo e da discriminação de apoio 'passivo-ativo' que atingimos a noção de 'resistência'. “Entramos em contato com a musculatura

agonista (que realiza o movimento) e antagonista (que realiza o movimento contrário), criando, desta forma, uma força de resistência”(p.65) .

Após a primeira etapa, nos vemos ocupando um corpo diferente, que percebe o chão, o peso, a gravidade, bem como o que o sustenta, para então determinar as “linhas de oposição do corpo” (Miller, 2005, p. 66). A autora acrescenta ainda que

é através das oposições que podemos dimensionar o corpo em sua tridimensão, considerando-se os três planos anatômicos, nos quais realizam-se os movimentos: plano transversal, que divide o corpo em parte inferior e superior; o sagital, que divide o corpo em dois lados, direito e esquerdo; e o plano frontal, que divide o corpo em parte anterior (frente) e posterior (atrás). [...] Além dessa oposição vertical, cima x baixo, em relação à gravidade, há também a oposição frente x trás entre a musculatura anterior e posterior e os dois lados esquerdo e direito, estabelecendo a lateralidade. (Miller, 2005, p.66)

Após isso, chegamos ao tópico *eixo-global*. Após passar por todos os tópicos anteriores, conseguimos enfim encontrar um equilíbrio central, que depende do “alinhamento da estrutura óssea e tônus muscular adequado”. (Miller, 2005, p. 86)

No segundo tópico da técnica de Klauss Vianna, temos o ‘processo dos vetores’, que mostra a função que os ossos têm no processo de sustentabilidade do nosso corpo, bem como dos nossos movimentos.

Vianna (1992) citado por Miller (2005) nos diz que “o trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos no corpo” (p.89). Os oito vetores são: metatarsos; calcâneos; púbis; sacro; escápulas; cotovelos; metacarpo e a sétima servical. O estudo dos vetores é iniciado “pelos pés e finaliza-se no crânio, sendo que todos estão inter-relacionados, reverberando no corpo todo” (p.89).

Resumidamente podemos dizer que os oito vetores foram selecionados em conformidade com o estudo que relaciona a gravidade e o nosso corpo. Ao usarmos as direções corretas dos vetores, teremos um corpo saudavelmente organizado para o desenvolvimento performático.

Um dos principais princípios da técnica de Klauss Vianna é a ‘escuta do corpo’. Somente após o trabalho de consciência corporal, temos condição de entender, de ouvir o nosso corpo e de nos movimentarmos de forma saudável.

Visando tudo o que foi dito anteriormente, entendemos a importância dos espaços que são criados no momento em que executamos cada movimento. Segundo Vianna (2005),

a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam a emoção, as projeções. [...] é também estar presente a cada momento, assim como não deixar escapar a intenção de um movimento enquanto ele se realiza, nem antecipar mentalmente seu fim. (p. 92)

Nesse ponto, vemos mais uma vez a importância do estar presente, como dito anteriormente. Vemos também que o movimento é advindo de um conflito que é gerado por duas forças opostas. Sendo assim, a percepção consciente dos gestos e dos movimentos cotidianos, bem como com o questionamento acerca dos mesmos, nos possibilita fazermos gestos mais delineados e elaborados.

Miller (2005) nos diz que o direcionamento de sua técnica para além das fronteiras da dança, qual seja, para as atividades diárias, foi pensado por Vianna como uma forma de prevenir estresses e tensões desnecessárias, mesmo para as pessoas que não trabalham com a dança especificamente. “Já o artista cênico que vivencia esta técnica, cria uma "nova" relação com o corpo, descobrindo os princípios do movimento. O cuidado e o respeito com o corpo são uma premissa neste trabalho, e serve como subtexto para a descoberta ou (re)descoberta do corpo próprio (p.24).

Ainda segundo Miller (2005), o trabalho desenvolvido na técnica de Vianna não se limita ao virtuosismo, mas sim ao se refletir, pensar acerca do próprio corpo, sentir-se em sintonia com o que se sente enquanto se movimenta, estando atento, vigiando os movimentos, para que dessa forma o executante possa ser um “espectador do próprio corpo”, não só nas aulas, mas também na vida cotidiana. Dessa forma, a técnica de Vianna abre espaço para a criação, para a observação, para perceber o que se passa com o próprio corpo, construindo assim um corpo próprio, que é, naturalmente, distinto dos corpos dos outros.

Vianna (2005) nos desperta ainda para o fato de que o corpo com o qual desenvolvemos atividades cotidianas é o mesmo corpo com o qual iremos performar. Quanto a isso o autor diz que

(...) uma coisa é levantar a perna à custa de uma enorme tensão, o que, em lugar de exprimir uma ação ou sensação, revela apenas o esforço empregado para erguê-la cada vez mais alto em mera exibição de flexibilidade e perícia técnica. Outra coisa é fazer desse movimento a expressão exata daquilo que se busca atingir, seja um sentimento, uma emoção ou até mesmo um gesto abstrato. (Vianna, 2005, p.125)

Assim, o que se busca na técnica é dar possibilidade para que emergja um corpo criativo e expressivo, que transmita essa criação e expressão em suas performances.

Vianna foi um dos principais precursores da educação somática no Brasil – embora ela viesse sendo bastante estudada por outros autores desde os séculos XIX e XX – e sua técnica se destaca aqui por ser uma

pesquisa anatômica/estrutural, partindo da pesquisa didática/estética de um professor/coreógrafo, deixando passagem para um processo criativo mais permeável ainda. Sua especificidade é a de fazer o caminho inverso ao de outras técnicas somáticas, que partiram da pesquisa terapêutica e ampliaram, posteriormente, para a pesquisa estética. (Miller, 2005, p. 31)

Ainda segundo Miller (2005), sua técnica teve um papel importante e significativo no que concerne ao uso da improvisação no Brasil, “inclusive em cena, e foi um dos pioneiros do processo do que chamamos hoje de intérpretes criadores, em que o bailarino não se restringe a decorar e reproduzir passos dos coreógrafos, mas em criar em processo colaborativo, com espaço à expressividade de cada um,” (p. 44).

Nessa perspectiva, Vianna (2005) nos diz que essencialmente o seu trabalho corporal propõe que busquemos uma sintonia e harmoniza com o nosso corpo, para que assim possamos desenvolver uma dança particular, própria de cada indivíduo e que, justamente devido a essa individualidade ela será repleta de expressividade e movimento.

Para ser intérprete de minhas emoções tenho necessariamente de me despojar de uma imagem que de alguma forma me foi imposta para adotar a postura que corresponde à minha trajetória pessoal e à minha existência cotidiana. (...) Um corpo inteligente é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações. (p. 125 – 126)

Sendo assim, entendemos que o fato de não nos atacharmos a uma fórmula preconcebida nos permite termos maior liberdade interpretativa e de improvisação na performance.

Miller (2005) nos diz que a Técnica de Klauss Vianna “pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades para, a partir desta consciência corporal, a dança acontecer,” (p.59). Dessa forma, a dança deixaria de ser puramente mecânica e passaria a ser executada de forma mais consciente. Assim

sua técnica propõe “uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive,” (p.59).

Vianna (2005) nos fala da impossibilidade de se ocultar o que sentimos e o que trazemos do cotidiano para a sala de aula, apontando mais uma vez a importância da consciência. Assim o autor nos diz que

Em vez de reprimir esses sentimentos é possível trabalhá-los, dimensionando-os de forma mais equilibrada. É fundamental trabalhar com essa consciência. A repetição dos movimentos em uma sala de aula leva - ou deveria levar - à observação de nossas dificuldades. Nossas articulações funcionam como alavancas que conduzem nossos movimentos. (...) se faço um movimento e coloco a tensão em um ponto que não é o ideal, meu corpo faz uma compensação de forças. Somente a consciência do gesto me fará levar essa tensão para o ponto certo. (75-76)

Outro ponto interessante levantado por Vianna (2005) é o fato de que a técnica deve ir muito além da estética propriamente dita, ela “precisa ter um sentido utilitário, claro e objetivo. De que me adianta saber fazer movimentos belos e complexos se isso não me amadurece nem me faz crescer?”, (75). Para alcançarmos tal crescimento, o autor entra na questão da desestruturação do corpo. Ele afirma que sem uma desestruturação não podemos criar nada de novo, e conseqüentemente crescermos em nossa arte. Mas o que seria esse desestruturar?

Desestruturar significa, por exemplo, pegar um executivo ou uma grã-fina, desses que buscam as academias de dança e, colocando-os descalços na sala de aula, fazer que deem cambalhotas. Esse é o caminho para a desestruturação física, que dá espaço para que o corpo acorde e surja o novo. No fundo, é uma mudança de ritmo: se vou todos os dias pelo mesmo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. Mas se penetro numa rua desconhecida, começo a perceber as janelas, os buracos no chão, despertando para as pessoas que passam, os odores, os sons. Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for. (Vianna, 2005, p.77)

A utilização da técnica de Vianna, formulada mais especificamente para a dança, tem sido pensada em termos de transposição pedagógica para o ensino do canto expressivo. O autor relaciona expressividade com respiração e afirma que deficiências nesta última estão diretamente ligada aos problemas na primeira.

Nessa perspectiva, acreditamos que, com a abertura de espaço para o próprio corpo, o cantor terá uma conseqüente melhora em sua respiração, na medida em que a liberação de tensões interfere positivamente na sua execução técnica, uma vez que o diafragma fica mais livre para descer e subir, assim como a laringe no

momento em que a mesma executa os movimentos necessários para os ajustes indispensáveis à execução da voz cantada.

Técnicas de Alexander e Klauss Vianna aplicadas ao canto

Escolhemos trabalhar aqui com as técnicas Alexander e Klauss Vianna partindo do princípio de que elas têm similaridades particulares – particulares, porque todas as técnicas de educação somáticas têm similaridades, como já foi citado antes – no sentido de que Alexander começou a sua pesquisa devido a problemas vocais. Além disso, o criador da técnica era performer, atuava fazendo uso da sua voz e, ao se ver doente, enxergou a necessidade de entender o que acontecia com o seu corpo físico no momento de suas apresentações que o deixava doente.

Quanto à técnica de Klauss Vianna, além do fato de ela ter uma particularidade em relação às outras técnicas de educação somática, incluindo a técnica Alexander, devido ao fato de ela ter feito “o caminho inverso ao de outras técnicas somáticas, que partiram da pesquisa terapêutica e ampliaram, posteriormente, para a pesquisa estética” (Miller, 2005, p. 31), pudemos experimentar um pouco da sua técnica em um curso de teatro que fizemos ao longo de nossa trajetória. Tal curso nos trouxe muitos questionamentos acerca da ‘ausência’ do corpo no aprendizado do canto, bem como no desenvolvimento de performances vocais, principalmente no que concerne à música de câmara, que é o objeto de trabalho de nossa pesquisa.

Dentre os muitos questionamentos, a nossa voz cantada contemplaria as nossas experiências corporais e sensoriais? Estaríamos apenas performando de forma mecânica, com base apenas em técnicas específicas para a voz, sem nos atentarmos para a importância do nosso corpo físico e psíquico no processo?

Ao nos depararmos com uma resposta negativa a essas questões, acreditamos que devemos em todas as áreas artísticas que fazem uso da voz, mas, principalmente no canto, nos banharmos do som, da emoção e da sensação que temos ao emití-lo, bem como dos movimentos e espaços que são gerados ao longo do processo. Sendo assim, sem uma associação corporal, ou seja, um uso corporal consciente, essa tarefa se torna quase impossível, uma vez que o corpo está

integralmente ligado à voz na performance.

Como vimos anteriormente, as técnicas de Alexander e de Klauss Vianna fomentam um trabalho de reeducação no campo neuro-muscular, o que promove um trabalho claro e dinâmico que nos afirma a indissociabilidade entre a mente, o corpo e voz. Ambas objetivam principalmente uma reeducação psicomotora, partindo do princípio de que o nosso corpo e a nossa mente devem trabalhar em conformidade, juntos, no desempenho de atividades cotidianas e, principalmente aqui, no desempenho de uma atividade performática. Através dessa conscientização, podemos então detectar problemas, reduzindo assim tensões desnecessárias, o que nos possibilita usarmos o corpo de forma harmônica e saudável.

Vianna (2005) nos diz que para que um bailarino ou um ator (nós acrescentamos aqui um cantor) se expresse bem, é preciso mais do que técnica, é preciso o que ele chamou de 'ritmo universal'.

Bloquear ou não saber lidar com a respiração, com a expansão e o recolhimento que conduzem o ritmo interno só contribui para criar couraças no corpo. Pessoas de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação. A partir do momento em que bloqueamos ou dificultamos nossa respiração interna, começamos a matar nossa sensibilidade, a intuição, todo o corpo. [...] Quando o som penetra em nossos ouvidos - falo do som harmônico, musical, do som ideal para uma sala de aula - surge uma reação interna: esse som tem uma vibração e, ao captá-lo, nosso corpo gera movimento. É um princípio ingovernável que podemos aprender a domesticar. (Vianna, 2008, p.71)

Alexander (1992), citado por Campos (2007) acrescenta que em suas pesquisas, partindo da prevenção do mau uso corpóreo

[...] “observou-se grande melhora nas condições da laringe e das cordas vocais”. Além do mais, esse processo havia “produzido um efeito notável sobre o funcionamento de [seus] mecanismos vocais e respiratórios”; isso o levou “a perceber pela primeira vez a íntima ligação existente entre uso e funcionamento” (p. 59).

Vemos então a importância que as descobertas de Alexander e Klauss Vianna tem para os profissionais que trabalham com a voz, uma vez que, para nós, a necessidade de se aprender a como usar e a escutar o corpo se faz emergente. Somente assim poderemos nos expressar de forma livre, nos tornarmos, verdadeiramente, intérpretes das nossas próprias emoções.

Nessa ótica, podemos relacionar o princípio do uso do si mesmo de Alexander, da apreciação sensorial que é “o conhecimento da modalidade de uso

de nós mesmos que nos chega através dos mecanismos sensoriais” (Alexander, 2010, p.18), com o princípio da escuta do corpo, de Klauss Vianna, que aponta para a necessidade de olharmos para dentro, percebendo o que acontece com o nosso corpo, antes que o movimento se exteriorize. Partindo de tais princípios, passamos a usar o nosso corpo respeitando os seus limites, reconhecendo a importância do processo e tendo consciência do que queremos atingir.

No que diz respeito à questão das forças que aplicamos para nos movimentarmos, para falarmos ou desenvolvermos qualquer atividade, Vianna (2008) nos desperta para a necessidade

[...] reconhecer o local do corpo onde surge a oposição à força que vem do solo: geralmente situa-se em pontos em que nossa tensão é mais frequente. Ombros, língua, mão, boca, coluna cervical, diafragma. É nesse ponto de tensão que colocamos nosso equilíbrio - quase nunca nos pés. Para-raios de energia acumulada, os pés facilitam a distribuição dessa energia pelas diversas partes do corpo, quando bem utilizados. Porém, andamos em cima dos ombros, corremos com a língua: a força está sempre concentrada nas partes erradas. (94)

Nesse sentido, ao tensionarmos esses pontos citados por Vianna, teremos consequências desastrosas na nossa voz, conseqüentemente no nosso cantar. Como já foi dito anteriormente, é praticamente impossível ser expressivo quando estamos carregados de tensões desnecessárias.

Embora com terminologias diferentes, tanto Alexander quanto Klauss Vianna falam acerca da importância do eixo central. Ambas as técnicas promovem uma melhoria significativa no tônus muscular, expandem a coluna, melhoram a postura, uma vez que proporcionam um equilíbrio muscular e esquelético, o que resulta em um controle das tensões excessivas que exercemos de forma inconsciente em nosso corpo.

Acreditamos assim que, ao aplicarmos os fundamentos de ambas as técnicas no processo de construção da nossa performance vocal, com consciência dos movimentos, dos gestos, com o conhecimento acerca do nosso corpo, bem como do seu uso, poderemos construir uma performance vocal mais expressiva. Dessa forma, podemos lançar mão de uma performance na qual o corpo parece estar ausente, para assim partirmos para uma performance na qual o corpo trabalhe em conformidade com a voz, de forma criativa e expressiva.

Essas técnicas visam uma reeducação corpórea, bem como da coordenação, partindo de princípios físicos e psicológicos. Ao usarmos esses conceitos no canto podemos ter uma emissão vocal mais controlada e saudável, evitando assim problemas vocais futuros, devido ao equilíbrio postural, bem como ao controle das tensões que interferem diretamente no som do cantor.

CAPÍTULO III – A CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA E A AFROBRASILIDADE

Com as inúmeras mudanças que a década de 1920 trouxe e a necessidade de (re)significação da cultura brasileira como um todo a partir da Semana de Arte Moderna, o nacionalismo musical e o movimento modernista fizeram-se presentes na nova forma de se fazer arte no Brasil. “(...) A cultura brasileira foi repensada em sua particularidade e em suas relações com outras culturas” (Travassos, 2000, p. 2).

Na música isso se refletiu na preocupação com que os compositores da época, como Villa-Lobos, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, considerado o pai do nacionalismo brasileiro entre outros, tiveram de repensar a sua forma de fazer música. Passou a ser reconhecida a necessidade de se pensar em uma música brasileira diferente, nova, que representasse elementos definidos como referidos à brasilidade em toda sua complexidade.

Nesta direção, muitos foram os temas abordados pelos diferentes compositores, como Waldemar Henrique, Carlos Gomes, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, José Siqueira, Jayme Ovalle, dentre outros, não somente no tocante à composição, mas, também, no concerne à interpretação. No presente trabalho abordamos de modo central as canções afro-brasileiras de câmara para voz solo e instrumentos.

Se olharmos um pouco para trás em nossa história, veremos que a produção de canções de câmara brasileira com essa temática é escassa. Nesse sentido, Alberto Nepomuceno desempenhou um papel importantíssimo no desenvolvimento dessa música que representasse os elementos da afrobrasilidade. Sobre esse ponto, Souza (2010) nos diz que

o legado de Nepomuceno prestou-se perfeitamente a integrar esse projeto. A liderança que exerceu no pensamento musical de sua geração facilitou aos historiadores enquadrar sua atuação no papel de precursor do modernismo, especialmente quanto ao uso de traços característicos do folclore em sua música (sobretudo empréstimos de melodias, ritmos africanos e configurações modais), e, por outro, de fundador de um gênero caro ao modernismo, a canção de câmara em português. (p. 34)

Ainda segundo Souza é importante lembrar que devido ao “conjunto de sua produção vocal camerística, [devemos] retificar a voz corrente de nossa historiografia, colocando na devida proporção o frequentemente alegado papel de Nepomuceno

como fundador da canção de câmara brasileira”, isso porque caberia a ele o mérito de ter “consolidado o canto em Português” (Souza, 2010, p. 34-35).

Outro compositor que teve um importante papel para a consolidação da canção de câmara brasileira foi Villa-Lobos. Ele foi fundamental para a divulgação e aceitação das canções e músicas que abrangessem o tema afro, além de influenciar uma gama de compositores, não só de música erudita, mas também de música popular.

(...) Villa Lobos realizou um enorme esforço de busca e catalogação de material sonoro pelo Brasil, (...) tornando-se uma referência fundamental na música nacional. Luiz Paulo Horta diz que o Villa-Lobos tinha um faro excepcional para tudo que é brasileiro. E, quando diz isso, fala do que ele buscava, dessa mistura de brasileiros, europeus, africanos que nos deixou com toda essa riqueza cultural. Ele procurava as canções anônimas; fez as bachianas tendo como referência músicas anônimas nordestinas. E é assim que ele foi se tornando fonte (...). Introduzia elementos sofisticadíssimos depois de deglutir, de fazer essa antropofagia. Ele transformava essas referências em uma coisa nova, que deu toda a base para a música contemporânea que a gente ouviu nas décadas de 1960 e 1970. (Adnet, 2012, s.p.)

Villa-Lobos levou os temas afro-brasileiros para as salas de concerto, fazendo com que essa temática fosse vista com novos olhares, não só pelos compositores que se inspiraram nele, como também pelo público.

Ainda que a produção de canção de câmara no Brasil tenha sido significativa, como dito anteriormente, tal produção carece de ser conhecida pelo grande público, sendo também o caso de seus intérpretes contemporâneos.

As pesquisadoras Castro, Borghoff e Pádua, da Universidade de Minas Gerais se dedicaram a um trabalho que tem como objetivo resgatar a música de câmara brasileira, colocando esse acervo de canções ao alcance dos intérpretes e ouvintes. As autoras dizem que

este acervo de obras outrora divulgadas, ao qual se juntam outras inúmeras obras esquecidas em acervos públicos ou privados, permanece desconhecido da grande maioria dos intérpretes e do público de hoje. Pode-se ainda afirmar que o estudo da canção de câmara configura item obrigatório nas ementas de disciplinas dos cursos de Canto do Brasil e do mundo. O *Lied* alemão e a *mélodie française*, por exemplo, têm sido divulgados internacionalmente a partir de centros acadêmicos, tornando-se objeto de gravações, recitais, artigos e dissertações e gerando reconhecimento cultural e receita para seus países de origem. Entretanto, a canção de câmara brasileira é normalmente relegada a um segundo plano nos cursos de Canto de seu próprio país, a despeito da vastidão do repertório e da notória necessidade de resgate. (Castro, Borghoff, Pádua, 2003, p. 74-75)

Para além da dificuldade encontrada pelos intérpretes em relação às partituras das canções de câmara brasileira, as autoras destacam ainda a falta de literatura e pesquisa na área que subsidiem a performance de obras para voz nacionais, sendo os intérpretes, mais do que tudo, hoje, pesquisadores. Elas acrescentam ainda que “além das dificuldades de acesso à partitura e à literatura, são poucas as gravações comerciais de canções de câmara brasileiras, e as já existentes são difíceis de serem localizadas e adquiridas, mesmo em lojas especializadas dos grandes centros do país” (Castro; Borghoff & Pádua, 2003, p. 76).

Embora tenham se passado 19 anos dessa afirmação, tal literatura continua escassa diante da imensidão e da importância da música vocal brasileira. Essa escassez se agrava ainda mais quando falamos em literatura de canção de câmara afro-brasileira.

Ainda que tenha passado mais de 130 anos da abolição da escravidão no Brasil⁵, e que a cultura afro esteja, ainda que aos poucos, se fazendo presente em nossa sociedade, o tema afro continua a ser emergente e necessitado de pesquisas no campo da música, as quais sirvam para diminuir, ainda que de forma parcial, o preconceito racial e a intolerância religiosa que cerca o povo afro todos os dias e em todos os lugares do Brasil e, por que não dizer, do mundo.

Quando falamos em afrobrasilidade, logo nos vem à mente a questão das identidades culturais, ou seja, o que nos faz indivíduos próprios e territorializados, em seu poder de nos caracterizar e nos fazer seres com características particulares.

Embora seja um tema que mereça cuidado, atenção e uma discussão profunda por parte dos que refletem sobre relações étnicas, constroem políticas públicas para a multiculturalidade, a afrobrasilidade continua a ser negligenciada em várias esferas da sociedade brasileira e, infelizmente, na música isso não tem sido diferente.

Neste trabalho partimos do pressuposto de que a interpretação de obras musicais não pode levar em consideração apenas as questões musicais em si, mas também toda uma gama de elementos culturais e históricos que estão implicados em sua gestação, interpretação e mesmo em sua recepção. Tais elementos podem ser “esquecidos”, por inúmeras razões, a exemplo da desqualificação de tradições, e da negação do direito que os indivíduos devem ter garantido de expressarem elementos ligados à sua ancestralidade e origens.

⁵ A abolição da escravidão no Brasil se deu no dia 13 de Maio de 1888.

Esse direito foi e continua a ser furtado das camadas mais pobres da sociedade, que é, em sua grande maioria, representada pelos negros e descendentes de escravos africanos que vivem no Brasil. Sobre esse tema, Evaristo (2009) nos diz que

coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil. (p. 18)

Essa resistência à invisibilização tem se organizado através de conflitos e consensos. Os conflitos, no sentido de que, para manter presente a cultura afro foi e continua a ser preciso a ativação de ações afirmativas firmes por parte dos que lutam por manter viva as tradições que a representam, que a definem e constituem. Na medida em que o vínculo social mais geral, na contemporaneidade, vai ganhando espaço e o reconhecimento de que a multiculturalidade pode representar uma fonte inestimável de enriquecimentos das diversas culturas colocadas em contato, a necessidade de discutir e produzir subsídios para a circulação e disseminação das manifestações definidas como afro-brasileiras.

Uma das fontes socioculturais que historicamente têm gerado tensões em relação à afrobrasilidade é a religião. Ainda há, por parte da maioria dos brasileiros, um preconceito no tocante às manifestações religiosas de ascendência africana, ainda que mesmo nas religiões tidas como não africanas tenha se observado o fenômeno do sincretismo e nas tradições daquelas possam ser detectados traços claramente herdados do encontro entre o catolicismo trazido pelos portugueses e as matrizes religiosas africanas. Esse pensamento é corroborado por Evaristo (2018) nos seguintes termos:

No campo religioso, as heranças africanas se acham presentes, tanto na fé celebrativa de uma teogonia e de uma cosmogonia negro-africanas, quanto no Candomblé e também nas formas religiosas travestidas de um sincretismo como na Umbanda, em que as divindades africanas, aparentemente encobertas pelas imagens cristãs, se atualizam como memórias não apagadas de uma fé ancestral. E mesmo no Catolicismo, percebe-se que mitos cristãos como Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, Santo Antônio de Categeró, Escrava Anastácia, dentre outros, foram apropriados pelos africanos escravizados e seus descendentes, tornando-se cúmplices e protetores do povo negro. Nota-se, ainda, que apesar desses mitos encarnarem uma santidade católica, os rituais celebrativos a eles dedicados são marcados por posturas africanas de explicitação da fé. Canta-se, dança-se, cuida-se da

indumentária, participa-se da festa, pois tudo se converte em modos de se interagir com o divino. (p. 19)

Ainda que não seja explícito, ou que as camadas mais altas da sociedade brasileira tenham, ao longo de toda a história, tentado apagar os traços da cultura afro-brasileira, eles resistem no tempo e no espaço como algo que está intrinsecamente ligado ao povo brasileiro de origens luso-afro-ameríndias.

Evaristo (2009) nos diz ainda que além da questão da religiosidade e suas diferentes formas de manifestações e rituais,

histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens do folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporados à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo. (p. 19)

A afrobrasilidade enfrenta dificuldade para ser reconhecida e valorizada, como afirma Ortiz (2006), citado por Costa (2016), nos seguintes termos:

Hoje existe uma ideologia de miscigenação democrática, e que isso é um produto recente na história brasileira, já que até a abolição da escravatura, o negro não existia enquanto cidadão, nem tampouco existia no plano literário. Em Guarani, por exemplo, um romance de 1857 do escritor brasileiro José de Alencar, os fundamentos da brasilidade são tratados de forma restritiva, pois a obra se ocupa da fusão do índio com o branco, deixando de lado o negro (que naquele momento era identificado e associado apenas à força de trabalho). (p.3)

A marginalização do negro nas produções literárias e culturais ao longo de toda a história, resultou em uma carência enorme no que concerne a materiais que tratem especificamente da cultura afro-brasileira.

(...) os estudos sobre o negro iniciaram-se com Nina Rodrigues (na última década do século XIX), porém sob inspiração de teorias raciológicas. Em Casa Grande e Senzala (1933), porém, Gilberto Freyre traz um caráter positivo ao mestiço (ao invés do caráter negativo que antes era pregado), e então o brasileiro passa a ser definido como a combinação de traços de elementos africanos, indígenas e portugueses. Este era o mito das três raças, que se tornou senso comum no Brasil, celebrado em relações do cotidiano, ou em grandes eventos como carnaval e o futebol, fazendo entender que o que era mestiço era símbolo do nacional. (Ortiz, 2006, citado por Costa, 2016, p.36)

O mito da democracia racial entre as três raças, apontado por Gilberto Freyre, contribuiu para com que o negro passasse a ocupar um lugar na sociedade crescentemente importante, embora ainda insuficiente, passando a existir, se assim

podemos dizer, de forma positiva, na medida em que essa mistura das três raças é vista como constitutiva da identidade brasileira.

Costa nos convida a pensarmos em diferenciar cultura e etnia, e não em raça especificamente

podemos ir das definições de diferenciação racial, e trazer o conceito de diferenciação étnica e cultural, ou seja, três etnias ou três culturas (com todas as suas multiplicidades e diversas subdivisões) que se fundiram e formaram a cultura brasileira, sem precisar nos ater aos conceitos de raça. (Costa, 2006, p. 5)

A autora corrobora sua ideia partindo do que Ortiz pensa:

a passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço (...), [e assim] “os movimentos negros atuais operam [buscando] formas concretas de expressões culturais para interpretá-las e reinterpretá-las dentro de uma perspectiva mais ampla. (Ortiz, 2006, p. 41 - 141 citado por Costa, 2006, p. 5)

Nessa ótica, ainda segundo Costa (2006), sendo a cultura afro-brasileira reconhecida pela sociedade brasileira, no que concerne às possibilidades de análise dos elementos contidos nesse tipo de música, podemos pensá-la também como parte formadora de tal cultura. Esse pensamento é corroborado por Squeff (2004), citado por Lopes (2010), quando ele nos diz que

o conhecimento erudito, através das ciências e o saber produzido e controlado pelas instituições da sociedade, tais como universidades e academias, desenvolveu um universo de legitimação próprio, que se distanciou hierarquicamente da cultura popular. Cabe ressaltar que é a elite cultural, com seu saber erudito, que desenvolve a concepção de cultura popular e sua significação, assegurando sua legitimidade. Podemos presumir que o conceito de cultura sempre esteve associado às relações entre os estratos sociais, estabelecendo o antagonismo entre suas dimensões erudita e popular. (p. 34)

Lopes (2010) nos diz que não há como tratarmos das questões inerentes à afro-brasilidade nas canções eruditas brasileiras, sem considerarmos o processo de formação da cultura brasileira.

Ao abordarmos a afro-brasilidade da canção erudita brasileira, nos referimos à história da sociedade brasileira, à motilidade de suas relações internas e, sobretudo, focalizamos o processo de assimilação e representação dos códigos populares nos códigos eruditos. Dessa forma, devemos compreender essa música não como algo reificado, mas como processo vivo de recriação cultural, no qual ela não é gratuita, nem subsiste sozinha, mas torna-se compreensível a partir de relações culturais dinâmicas e significativas. (p.34)

Assim, a afro-brasilidade na música nada mais é do que uma manifestação dessa pluralidade cultural brasileira.

Concordamos que a afro-brasilidade na música erudita e na canção de câmara brasileiras não deve ser pensada como a simples retratação do exotismo negro através da utilização de estereótipos e de um léxico determinado, tendo em vista que o estabelecimento de uma estética musical que eleja unicamente tais estereótipos vem a contribuir efetivamente para a representação unilateral e fetichista daquele patrimônio cultural afro-brasileiro. Portanto é importante entendermos a afro-brasilidade na música como a manifestação da diversidade cultural, onde história, alteridade e identidade étnica são elementos essenciais e intrínsecos daquele produto artístico. Esta consideração nos permite um melhor entendimento acerca das obras intituladas afro-brasileiras, título esse que somente pode ser legitimado (ou não) por aqueles cujo patrimônio cultural se apresenta traduzido e ressignificado antropofagicamente em tais obras. (Lopes, 2010, p.35)

O autor acrescenta que, durante todo o período colonial até a metade do século XVIII, “a música brasileira refletiu o amálgama das etnias branca, indígena e negra, sob a forte dominação européia”.

Neves (1981), citado por Lopes (2010), nos diz que, ainda que inevitavelmente os negros tenham aceitado determinados elementos característicos da cultura européia, que substituíam os seus, eles continuaram a influenciar e transformar, não só a cultura dita superior na época, como também a sua música. Lopes completa dizendo que

se de um lado temos diferentes formas de adaptação dos costumes e das crenças negras (dentre as quais citamos o sincretismo religioso), de outro lado ocorreu a assimilação de vários costumes negros por parte da cultura dominante, tais como sua gestualidade e sua musicalidade. (Lopes, 2010, p.36)

Ne entanto, Neves (1981), citado por Lopes (2010), nos diz que durante a fase colonial, a música erudita se preocupava apenas em reproduzir os moldes musicais europeus, deixando de lado os elementos que caracterizavam a cultura brasileira.

Nessa fase, a música brasileira revestia-se de caráter utilitário religioso ou de diversão e esse fato fez com que a música religiosa, procurando manter a tradição européia, e a música profana, acusando a primazia de elementos de origem negra e indígena, fossem estabelecendo uma marcante separação entre a arte popular e a arte erudita. A música erudita desta época não apresentava quase nenhuma preocupação em manter e desenvolver as características nacionais certamente encontráveis na música popular. (p. 37)

Sendo assim, essa assimilação também ocorreu por parte dos compositores de música câmara brasileira. Ao analisarmos as canções de câmara ditas afro-brasileiras,

podemos ver elementos característicos da canção afro, a exemplo dos ritmos, das abordagens religiosas, que são regadas de significados, bem como os lexicais.

Costa (2006) diz que uma ferramenta importante na análise dos elementos que caracterizam uma música afro-brasileira pode ser as tópicas que “são figuras retóricas dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum dentro de um contexto cultural, a partir de convenções,” (p. 5). O autor continua dizendo que com a teoria das tópicas se torna possível correlacionar significado e estrutura em uma obra.

a teoria das tópicas propõe trazer uma correlação entre estrutura e significado, ou seja, rediscutir o significado da obra a partir de sua relação com a estrutura musical. Isto ainda leva em consideração aspectos da interpretação pessoal dos compositores no uso de elementos estilísticos e identitários, sendo que as tópicas podem ser móveis e dinâmicas, sofrendo ações decorrentes de processos de hibridação cultural. Assim sendo, as tópicas constituem elementos comuns a uma cultura, mas também são elementos móveis, no sentido de sofrer as influências dos traços composicionais e idiomáticos de cada compositor. (Costa, 2006, p. 6)

Santos (2019), em seu artigo ‘cantigas para orixá: quatro ciclos para canto e pianos de José Siqueira’, nos diz que o compositor expressava em suas composições características inerentes a cultura afro-brasileira, mais especificamente às manifestações religiosas, tanto no que concerne à melodia, quanto ao ritmo. Segundo o autor “as frases melódicas [...] guardam uma regularidade e desenho que remetem às frases clássicas de quatro compassos, apontando para uma emulação, por parte do compositor de canção de concerto, dos gestos musicais observados durante os cultos. P. (23)

Quanto ao ritmo utilizado pelo compositor nos ciclos, Lima (1979) citado por Santos (2019) diz:

Nas constâncias rítmicas, [...] presentes principalmente na parte pianística, a preocupação com uma fidelidade à polirritmia africana e à síncope típica nos batuques, bem como às acentuações deslocadas em relação ao pulso, remetem muito mais diretamente ao ambiente musical hipnótico dos cultos religiosos africano-brasileiros. (p. 24)

Diante da pluralidade constituinte do povo brasileiro, é natural que os elementos formantes da cultura em geral e da cultura musical afrodescendente se façam presentes nas composições de música de câmara brasileira que abordem essa temática.

CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO ESTILÍSTICO-MUSICAL DAS CANÇÕES SELECIONADAS

Neste capítulo fazemos uma apresentação estilístico-musical das canções selecionadas. Para além das questões técnicas musicais, serão observadas com um olhar atento questões relativas aos textos e seus significados, para criarmos um caminho analítico que represente e dê sentido à performance de forma a contemplar as características inerentes às canções afro-brasileiras de câmara.

Nesta tarefa, recebemos o apoio de Fernando Águia, que é professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe – Brasil, e é Bábálàse⁶ do Candomblé, para nos ajudar nas questões relativas à fonética, tradução e aspectos rituais das canções, o que nos ajudou a desenvolver uma metodologia para a análise das obras aqui focalizadas.

Quando pensamos em canções afro-brasileiras, é imprescindível fazer uma ligação com a religiosidade que está nelas presente, trazendo consigo expressões e uma linguagem própria, que a caracteriza e faz com que as pessoas que a praticam se reconheçam em sua coletividade. Sobre esse ponto, Lopes (2010) nos diz que

Na religiosidade das sociedades afrodescendentes, a palavra pode ser considerada como um mecanismo de comunicação e expressão primordial, que possibilita o estabelecimento da unidade e identidade social ou coletiva. Podemos compreender que essa linguagem comum apresenta-se intimamente ligada à preservação da tradição e à memória do indivíduo, ao conjunto de ideias e valores de cada sociedade dentro de sua situação temporal e geográfica específica, estabelecendo relações legitimadas por todos. (p. 71)

Passemos agora à apresentação das canções afro-brasileiras de câmara que compõem nosso *corpus* para a análise:

Xangô - Villa-Lobos - Análise textual

Xangô! Ôlê gondilê Ô lálá!

Gon gon gon gondilá!

Xangô! Ôlê gondilê Ô lêlê)

⁶ Pai de santo.

Gon gon gon gon gondilé! Lê!

O título da canção nos traz uma palavra bastante conhecida no Brasil. Até mesmo quem não pratica o Candomblé já escutou em algum momento da sua vida a palavra xangô, “uma palavra de origem *Yoruba*, língua de origem “nigero-congolesa” em que seu prefixo “Xa” quer dizer “senhor” e seu sufixo “angô” (AG + NO = “fogo oculto”) e “Gô”, o equivalente a “raio” ou “alma”. Sendo assim, “Xangô” traduz-se como “senhor do fogo oculto”.⁷

Xangô é uma entidade bastante aclamada e venerada nas religiões afro-brasileiras. O mesmo é conhecido como o “Deus da justiça, dos trovões e do fogo”. Como carrega consigo o senso de justiça, ele é defensor dos oprimidos, dos tidos como fracos e também castiga aqueles que não são justos e agem com falsidade e mentira.

Como dito anteriormente, uma das grandes dificuldades quando começamos a buscar uma tradução e sentido às canções com o tema afro-brasileiro é justamente o fato de que elas passam por transformações, por uma espécie de mistura entre os dialetos de matrizes africanas e o Português. O Águia nos diz que, por exemplo, se buscamos o significado de alguma palavra em um desses dialetos, certamente enfrentaremos dificuldades, a exemplo da dificuldade encontrada na Canção *Xangô*, de Villa-Lobos. Nesse sentido o professor nos diz

Busquei o significado das palavras em vários dicionários em Yoruba, sem êxito. Parece-me ter havido transliteração do Yoruba para o português. Seria Gondilé - Onilé, do Yoruba = Dono da terra/ dono da casa, e Onilá = Dono marcado? Em cantigas de samba de rodas odilê/odilá teria um equivalente sentido de: Oh de casa / oh de fora (Águia, 2021, grifo nosso).

Essa afirmação é corroborada por Costa (2016), que cita Salles (2013), pontuando que

A cultura brasileira está cheia de hibridismo, resultante do ato simbólico de “devoração” de culturas estrangeiras como meio de assimilação. Na música de Villa-Lobos, [por exemplo], isso foi a estratégia utilizada para desenvolver o seu próprio senso de estilo e linguagem (Salles, 2013, p. 7)[...] Esse hibridismo, na música brasileira, ocorre em vários níveis e através de várias confluências, sendo uma delas a fusão da cultura africana com a cultura brasileira, trazendo o que chamamos de cultura afro-brasileira. (p. 2-3)

⁷ Acessado em Xangô - Conceito, Definição e O que é Xangô (meusdicionarios.com.br)

Ainda no tocante à dificuldade encontrada para uma tradução precisa das letras das canções de origem afrodescendente, Águia (2021) nos diz que

O yoruba e o kibundu arcaico sofreram várias transformações fonéticas, transliterais e transcrpcionais. Uma vez que eram línguas ágrafas, sofreram várias mudanças de sons e de sentidos em suas dinâmicas. Há ainda a possibilidade de os autores ao ouvirem a fonética das expressões, por desconhecimento linguístico acabarem escrevendo conforme ouviam e entendiam. (Águia, 2021, grifo nosso)

Essa hipótese é corroborada por Santos e Maia (2019), que dizem:

Há evidências de que o texto utilizado nas canções seja uma transcrição realizada por um ouvinte não falante de Yoruba, e mesmo não familiarizado com o idioma em sua utilização nos cultos, sendo talvez mesmo o próprio compositor, já que o confronto dos textos das canções com os textos utilizados nos centros de culto, informados por babalorixás e outros fiéis da religião dos orixás, explicita corruptelas e distorções de palavras que ocorreram provavelmente no momento do registro por parte do escrevente. (p.24)

Nessa perspectiva, com base nas informações coletadas podemos pensar na tradução da canção da seguinte forma:

Xangô! (Senhor do fogo oculto)

Ôlê gondilê (dono da terra/dono da casa) Ô lálá!

Gon gon gon gondilá! (dono marcado? Oh, de fora)

Xangô! (senhor do fogo oculto)

Ôlê gondilê (dono da terra/ oh, de casa) Ô lêlê!

Gon gon gon gon gondilé! (dono da terra/ oh de casa)

Lê!

Análise Musical

A canção tem 19 compassos, aparecendo com a armadura de clave de Sib maior, o que nos faz pensar que a tonalidade pudesse ser ou Sib Maior ou sol menor. No entanto, nos compassos 1 e 2, o autor coloca acordes de sol sem definição da terça (Figura 3). Assim, acreditamos que não seja uma canção tonal, porque em

momento algum aparece a dominante, qual seja, o acorde de ré maior. Aliás, em nenhum momento da canção aparece o acorde de ré, o que reforça nosso entendimento dessa canção como não tonal, como uma música modal, no modo Sol eólico. No que se refere aos aspectos rítmicos e melódicos da canção, Tarasti (1995) citado por Costa (2016) afirma que

em Xangô, Villa-Lobos trabalha com a “melodia em valores de tempo longos como uma espécie de contrabalanço polirrítmico ao motivo quadrangular do acompanhamento em que o piano é tratado percussivamente” (TARASTI, 1995, p. 225, tradução desta autora). Essa combinação, segundo o autor, seria um tipo de arquétipo da qualidade de afro-brasileiro. (p.59)

Figura 3. Acorde de Sol sem a terça, na Introdução e melodia em valores de tempo longo, contrastando com o ritmo do piano

Villa-Lobos começa a peça com o piano tocando o acorde de sol no baixo, com um ostinato na mão esquerda e acordes estáticos na mão direita, com prolongação do som, promovendo assim um contraste entre melodia e ritmo. Nos acordes estáticos ele não coloca a terça, impossibilitando assim de sabermos se é sol menor ou sol maior, no entanto, seguindo a armadura da clave, imaginaremos que esteja em sol menor.

Apenas no terceiro compasso, ele coloca o sib3, nos dando a possibilidade de confirmar a tonalidade de sol menor (Figura 4, círculo vermelho). No quarto compasso ele nos traz um acorde de fá, o qual também não conseguimos definir como sendo maior ou menor, por não ter a terça, no entanto, ainda seguindo a armadura de clave acreditamos como sendo fá maior (Figura 4, círculo azul).

No quinto compasso, observamos a presença de uma nota estranha, qual seja, o réb3, que enxergamos apenas como uma bordadura, embora crie uma certa tensão (Figura 4, círculo verde). A melodia continua em contraste com o acompanhamento e

sempre forte e explorando a região mais aguda da canção. Em seguida ele volta para o sol menor, seguido de mib e dó menor, mantendo o ostinato marcado na mão esquerda com o acorde de sol menor, assim como ele fez no começo da canção, quanto a melodia ela atinge uma região mediana (Figura 5).

Figure 4 shows the harmonic movement in measures 3-5. The piano accompaniment features a consistent eighth-note ostinato in the left hand. The right hand plays chords that change from Sol menor (circled in red) to Mi bemol maior (circled in blue) and then to Dó menor (circled in green). The vocal line includes lyrics: "lê gon - di - lê" and "ô lá - lá!". Dynamics range from *sf* to *ff*.

Figura 4. Movimento harmônico em Xangô, compassos 3-5

Figure 5 shows the harmonic movement in measures 6-8. The piano accompaniment continues with the eighth-note ostinato. The right hand plays sustained chords labeled in red: Sol menor, Mi bemol maior, and Dó menor. The vocal line includes lyrics: "gon gon - gon gon" and "di - lá!". Dynamics include *mf* and *sf*.

Figura 5. Movimento harmônico em Xangô, compassos 6-8

Finalmente, no compasso 9 ele usa enarmonia, quando no acorde de dó menor ele coloca um $dób3$, que podemos enarmonizar como um $si2$, soando como um acorde de Dó menor com sétima maior, o que tenderia a voltar para o fá. No entanto, ele volta para o sol menor, continuando o ostinato na mão esquerda e acordes sustentados na mão direita (Figura 6). Então ele fica nesse ciclo, sempre voltando para o sol menor, caracterizando a modalidade da canção que caminha, mas sempre volta para a tônica do modo supracitado.

Musical score for 'Xangô' (Figura 6), measures 9-10. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The vocal line (top staff) has lyrics "Xan - gô | ô | lé gon - di - lé". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex rhythmic pattern in the left hand with dynamic markings like *sf*, *p*, and *sf*. The right hand has a glissando and a melodic line with dynamics *mf* and *sf*. Chords "Dó menor" and "Sol menor" are indicated in red.

Figura 6. Movimento harmônico em Xangô, compassos 9-10

No fim, ele continua com o ostinato, mudando no compasso 16 quando, ao invés de colocar o acorde de dó menor, ele coloca um acorde de Fá com quarta, suspenso, retornando ao início da música, até finalizar com o sol menor, concluindo a canção (Figura 7).

Musical score for 'Xangô' (Figura 7), measures 15-19. The score continues from the previous page. The vocal line (top staff) has lyrics "- gon, gon - di - lé | Lél". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the same rhythmic pattern. The right hand features a glissando and a melodic line with dynamics *f* and *ff*. The score ends with a double bar line.

Figura 7. Movimentação para voltar ao início da canção, ou para o fim -compassos 15-19

Observamos que a melodia segue basicamente o mesmo padrão ao longo da canção. A indicação que o compositor dá é a de que o ritmo seja animado, e podemos observar na mão esquerda do piano as marcações que ele pede, nos fazendo sentir, com a textura rítmica da canção, todo o poder de Xangô (senhor do fogo oculto) e o que ele representa: a justiça, os trovões e o fogo.

Estrela do mar

Do Ciclo *Beira-Mar*, de Marlos Nobre, analisaremos a canção *Estrela do mar*, em suas dimensões textuais e musicais. Esse texto é tradicional nos rituais das religiões afrodescendentes e foi musicado por outros compositores, a exemplo de Jayme Ovalle. Vamos ao texto utilizado na peça por Marlos Nobre:

*Oh, lemanjá quem vem me beijar
Abaluaê quem vem me arrastar*

*Eu vou co'a réde pescar,
E vou muito peixe trazer
Das verdes estradas do mar,*

*Quero ser feliz,
Quero me afogar*

*Nas ondas da praia vou ver,
Vou ver a estrela do mar
E no chão desse mar esquecer,
O que eu não posso pegar*

*Ó lá ôô vem ver meu penar,
Ó Bajarê quem me faz sonhar
Sereia fuja do mar,
e venha na praia viver,
Em cima da areia brincar*

*Quero me perder, vem, oh, lemanjá
A noite que ela não vem é só de tristeza pra mim
E eu ando pr'outro lugar,
Deixando esse mar tão ruim. Ah!*

Análise textual

Ao analisarmos o texto da canção, vemos que o mesmo está dividido em seis estrofes. O autor teve o cuidado de escrever a melodia em concordância com as sílabas tônicas das palavras, o que facilita significativamente a interpretação, uma vez que, estando as palavras em conformidade com a acentuação métrica da canção, podemos ver um caminho para a interpretação da mesma. Para além das sílabas tônicas, vemos também que durante toda a canção há uma preocupação com a prosódia da frase, que traz uma ideia de balanço natural das ondas do mar, que vai crescendo até o momento em que a onda se quebra, e o eu lírico se perde e se afoga nas ondas.

O compositor teve a inspiração dos cantos originários dos negros da Bahia para a construção do texto utilizado na canção, fazendo adaptações referidas a uma linguagem mais coloquial, contemporânea e, como quase todas as canções afro-brasileiras, com uma presença marcante da religiosidade e do mito nelas aludidos.

Lopes (2010) diz que

Os poemas são essencialmente metafóricos, transportando para a materialidade humana a imaterialidade da dimensão mítica, própria das divindades afro-brasileiras. Essa humanização do mito atribui à divindade atitudes e desejos próprios dos seres humanos, mas mantém a consciência de sua inacessibilidade, o que é reforçado pelo canto ritual presente no segundo poema [do ciclo *Beira-mar*]. (p. 83)

Essa religiosidade é fortemente percebida em toda a canção, principalmente no tocante às referências a Iemanjá, a rainha do mar, como “rêde, pescar, peixe, mar, praia e ondas do mar”.

Na primeira estrofe temos uma menção a Iemanjá, “[*Yemôja*] – *oriya*, feminino que reina sob o mar e os rios”; e a Abaluaê, que na canção está escrita sem o *i* antes do *ê* no final da palavra, que seria uma outra variação da escrita, de *Abaluaiê*, que significa ‘senhor’ ou ‘rei da terra’. Essa forma de escrita também encontraremos mais à frente, na canção *Abaluaiê*, de Waldemar Henrique. Como veremos mais a frente, essa variação na escrita das canções com temas afro-brasileiros pode ser advinda de muitos fatores, a exemplo do fato de os autores das canções não terem um conhecimento aprofundado acerca das Línguas nas quais as canções são escritas e por fazerem anotações equivocadas justamente por não terem o domínio das referidas Línguas.

Oh, lemanjá quem vem me beijar

Abaluaê quem vem me arrastar

Verger, citado por Lopes (2010) discute acerca do significado, bem como da escrita da palavra *abaluaê*:

Abaluaê [*Sapata, ÿôpônna*] - *oriÿa* responsável pela varíola e pelas doenças contagiosas. Segundo Pierre Verger, seria mais exato chamá-lo divindade da terra, sendo a varíola a punição infligida por ele aos malfeitores e àqueles que o desrespeitam. O temor a esta divindade faz com que o seu nome (*Sapata*) não seja pronunciado. Entre os nagô-yorùbá, esse *oriÿa* tem o nome de *ÿôpônna* e, pela causa citada, ele é mais indicado por *Ôbaluaiye* (rei da terra). (p. 84)

Podemos observar que, na estrofe, Marlos Nobre “brinca” com essas divindades: lemanjá seduz com o beijo, convidando o narrador a adentrar no mar, enquanto que Abaluaiê, o senhor da terra, o arrasta para a terra, local onde fora abandonado e acolhido por lemanjá, devido ao seu instinto maternal, para manter-se na praia, ou, se podemos assim dizer, mantendo-o com os pés no chão, seguro, uma vez que Abaluaiê, também é conhecido o “senhor da cura”.

Na segunda estrofe, o narrador decide buscar no mar o seu sustento, e segue na certeza de que de lá o trará, referenciando os pescadores que moram na praia e conhecem bem os mitos que o rodeiam, bem como suas tortuosas ondams que são, na composição, tratadas como “verdes estradas”.

Eu vou co’a rêde pescar,

E vou muito peixe trazer

Das verdes estradas do mar,

Já na terceira e quarta estrofe, entram as questões relativas às emoções, mais explicitamente, onde o narrador procura se afogar em felicidade, esquecendo, com ajuda do mar e da praia, tudo o que não está ao seu alcance.

Quero ser feliz,

Quero me afogar

*Nas ondas da praia vou ver,
 Vou ver a estrela do mar
 E no chão desse mar esquecer,
 O que eu não posso pegar*

Na metade da quinta estrofe, o narrador convida 'lá ôtô', a grande mãe, a participar como aquela amiga que acolhe, que acalma, que apoia o seu amigo em seus momentos difíceis.

*Ó lá ôtô vem ver meu penar,
 Ó Bajarê quem me faz sonhar*

No segundo verso dessa segunda parte da quinta estrofe aparece a palavra Bajarê, que "se apresenta em um orin de Iyemonjá como Bojarê do Yoruba: bo = esconder + jàre = ter o direito de... (ter o direito de se esconder) . Na dança litúrgica a divindade do yoruba do mar, na hora desse orin, simula um banho ritual, protegida pelas saias que a escondem" (Águia, 2021, grifo nosso). Nesse sentido estaria o *eu lírico* buscando se proteger nas saias sob as quais poderia se esconder?

Na segunda metade, o narrador o convida a sair do mar, para viver e brincar com ele:

*Sereia fuja do mar,
 e venha na praia viver,
 Em cima da areia brincar*

Na última estrofe, o narrador usa seu último artifício, implorando pela vinda de Iemanjá, mas se perde na certeza ou frustração de que a sua amada não vem. Tal fato o faz partir, ir para outro lugar, qual seja, um lugar de conforto, deixando o mar lágrimas, de angústia nos qual ele se encontra, que antes era bom para si, mas que agora se transformou em algo ruim, uma vez que ele não conseguiu apagar os seus sofrimentos.

*Quero me perder, vem, oh, Iemanjá
 A noite que ela não vem é só de tristeza pra mim*

*E eu ando pr'outro lugar,
Deixando esse mar tão ruim.
Ah!*

Análise musical

Como dito anteriormente, a canção *Estrela do Mar* Faz parte de um Ciclo de três canções composto por Marlos Nobre, em 1966. Esse ciclo foi escrito originalmente para piano e voz média e, posteriormente ganhou outras versões, quais sejam: piano e soprano ou tenor; guitarra e voz; octeto de violoncelos; e até mesmo uma versão orquestral.

Aqui usaremos a versão original para piano e voz média, cuja partitura nos foi enviada pelo próprio compositor.

Constituída por 89 compassos, a canção *Estrela do Mar* se estrutura da forma A-B-C.

Na nossa interpretação, a canção está na tonalidade de ré dórico, embora não encontramos na canção uma indicação precisa de tonalidade por meio da sua armadura de clave. No entanto, encontramos ao longo da canção as notas sib³ - sib² e dó^{#2} - dó^{#4} (Figuras 8, 9 e 10), permitindo-nos considerá-la na tonalidade de ré menor. Inclusive na versão para voz e violão, à qual também tivemos acesso, o compositor sugere que a sexta corda do violão seja afinada em D, corroborando ainda mais a nossa interpretação.

The image shows a musical score for the song "Estrela do Mar". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time, marked "Più mosso (♩ = 80)". The vocal line starts at measure 22 with the lyrics "tradas do mar" and continues with "Que - - ro ser fe-liz" and "Que - ro me afo gar". The piano accompaniment features chords with notes circled in red, indicating the presence of Bb and D#.

Figura 8. Aparições de Sib e Dó# em "Estrela do Mar".

31 Animado (♩ = 116)
mp misterioso, solúno
 Nas on-das da prai-a vou ver

31 súbita *p*

Figura 9. Aparições de Sib e Dó# em “Estrela do Mar”.

38 (com raiva)
f *sf*
 mar esque-cer o que eu não pos-so pe-gar

38 *mf* *f* *sf* *m.d.* *mf* *dim.*

Figura 10. Aparições de Sib e Dó# em “Estrela do Mar”

A estrutura harmônica é simétrica em relação a sua forma (A – B – C), no entanto há uma ambivalência que decorre da existência de elementos tanto tonais, quanto modais, sempre tendo no centro a nota ré. Se foi proposital ou não por parte do autor, não podemos afirmar. Todavia essa ambivalência representa bem a musicalidade e as manifestações da cultura afro-brasileira, que é, por si só, carregada de diversidade cultural e linguística, além de remeter também às manifestações populares do nordeste brasileiro, elementos bastante usados por Marlos Nobre em suas composições.

Observamos também que o acompanhamento do piano foi pensado de forma adequada em relação à poesia e ao andamento da canção, que, por ser esparso (em contraponto à uma textura densa), dá ênfase à melodia, o que facilita o entendimento do texto da canção (Figuras 11, 12 e 13). O mesmo se encontra na extensão de re2 a

re4, que é usada no início da canção e está durante todo o resto da mesma, em conformidade com a região média e grave, junto à melodia vocal.

Figura 11. Acompanhamento esparso do piano em “Estrela do Mar”.

Figura 12. Acompanhamento esparso do piano em “Estrela do Mar”

Figura 13. Acompanhamento esparso do piano em “Estrela do Mar”

A melodia vocal da canção varia entre o lá3 e o ré5, que é extensão apropriada para vozes graves e médias. A nota mais grave só será cantada em dois momentos

da canção, quando o *eu lírico* canta as frases “Oh, lemanjá” e “Ô, lá ô tô” que entendemos aqui como uma espécie de súplica, e por essa razão é entoada na nota mais grave da canção (Figuras 14 e 15).

The image contains two musical excerpts. The left excerpt, labeled 'Figura 14', shows a vocal line in treble clef with the lyrics 'Oh leman - já' and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is 'Lento (♩ = 72)' and the dynamics are 'mp' and 'p'. The right excerpt, labeled 'Figura 15', shows a vocal line in treble clef with the lyrics 'Ô lá ô - tô' and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is 'Lento (♩ = 72)' and the dynamics are 'p'.

Figura 14 (esquerda) e 15 (direita). Nota mais grave em “Estrela do Mar”.

Nessa mesma perspectiva de ênfase, mas agora em relação a dramatização, a nota ré5 também aparecerá duas vezes, mas aqui dando um efeito dramático enfatizado pelo próprio texto da canção, uma vez que o *eu lírico* suplica pela vinda, ou ajuda de lemanjá na busca da felicidade (Figura 16).

The image shows a musical score for 'Estrela do Mar'. The top part is the vocal line in treble clef, marked 'Più mosso (♩ = 90)' and 'f'. The lyrics are 'Que - - ro ser fe-liz' and 'Que - ro me a fo gar'. The bottom part is the piano accompaniment in bass clef, marked 'f' and 'più f'. The score includes dynamic markings like 'f', 'più f', and 'sf', and articulation like accents and slurs.

Figura 16. Nota mais aguda na linha vocal em “Estrela do Mar”

A pluralidade do acompanhamento, do andamento, bem como alguns acordes estáticos e por vezes uma melodia que dobra a voz, nos permite concluir que a

interpretação da canção, em relação a sua sonoridade, deve se basear na linha vocal, bem como no poema da canção.

Abaluaiê – Waldemar Henrique

A terceira canção a ser analisada é *Abaluaiê*, de Waldemar Henrique, que, assim como a primeira canção, será analisada em termos textuais e musical.

Análise textual

Perdão, Abaluaiê, perdão!

Perdão, ah! Orixalá, perdão!

Perdão, ah! Meu Deus do céu, perdão!

Abaluaiê, perdão!

Ó rei do mundo, perdão – Abaluaiê!

Ele veio do mar – Abaluaiê!

Ele é forte, ele veio – Abaluaiê!

Salvar.

A tô tô lu – Abaluaiê!

Cambonê sala na muxila gôlô ê!

Cambône sala na muxila gôlô ê!

Bença, meu pai!

A letra da canção *Abaluaiê* é carregada de religiosidade, encontrando-se um narrador que pede perdão durante toda a peça. A palavra “perdão” é colocada inúmeras vezes como forma de afirmação e reafirmação do pedido, para que então, assim, o narrador possa assim ser perdoado e salvo. *Abaluaiê*

(...) é conhecido como o senhor da varíola e das moléstias infectocontagiosas que, contraditoriamente, é também considerado como o senhor da cura. Segundo o Colaborador 1, o orixá veste-se nas cores preto, branco e vermelho; é coberto de palha e carrega uma insígnia, chamada *xaxará* (uma indumentária de piaçava ornada de palha da Costa e búzios). É filho de *Nanan Buruku*, conhecida como a “mãe primitiva” entre o povo *Fon* (um dos principais grupos étnicos e linguísticos da África Ocidental), senhora da chuva, da lama e do

barro - matéria prima que modelou os seres humanos. (Cossard, 2006 p. 18 citado por Maia & Câmara, 2017, p. 5)

Ainda segundo Maia e Câmara (2017), Abaluaiê “nasceu coberto de chagas”, fato que fez com que os seus pais o abandonassem na praia. Lá, tomada por sua natureza maternal, Iemanjá o adotou e o criou como seu próprio filho. “Iemanjá é um orixá feminino dos *Egbas* da nação *Yoruba*, que se localizava na região entre Ifé e Ibadan. Seu nome deriva de *Yèyè omo ejá* que significa: “Mãe cujos filhos são peixes”; ela é também conhecida no Brasil como a rainha das águas salgadas”. As autoras completam ainda que, mais tarde, já mais velho, Abaluaiê passa a se chamar “Omolu”, que no catolicismo seria São Roque ou São Lázaro. As pessoas que são seguidoras ou tidas como filhos de “Omolu”, “costumam manifestar os estereótipos pertinentes a este orixá apresentando traços de personalidade silenciosa, sombria e mau humorada” (p.5).

Por se tratar de uma canção cuja letra faz referência a línguas de matrizes africanas, é comum haver uma mistura de linguística nos poemas usados nesse tipo de canção. Segundo Maia e Câmara, no texto da canção *Abaluaiê*

foi possível detectar pelo menos quatro línguas diferentes: duas do grupo de línguas do oeste africano (*Yoruba* e *Fon*, incluídas na família *kwa*), uma do grupo banto (*quimbundo*) e o português. Esta é uma dificuldade comum nas canções extraídas dos universos das tradições orais africanas no Brasil, tornando a tradução literal e sumária impossível de ser realizada. (Maia & Câmara, 2017, p. 6)

Nesse sentido, entendendo a necessidade de se conhecer bem o texto, bem como os significados que ele carrega consigo. Cantar esse tipo de canção pode ser ainda mais complicado, uma vez que nem sempre podemos traduzir fielmente as canções. Devemos, portanto, encontrar caminhos para enfrentar as dificuldades referidas às línguas, como também devido ao fato de muitas vezes a escrita da mesma ter passado por processos de modificações comuns, como os que acontecem com o que é passado oralmente de geração para geração.

Maia e Câmara (2017) nos dizem que “é válido destacar que a tradução desses textos nunca pode ser literal, justamente por conta da quantidade de variantes decorrentes dos diferentes idiomas que chegaram ao Brasil e que constituem os rituais afro-brasileiros,” (p.8).

As autoras acrescentam ainda que

Na canção ocorre ainda a modificação do Português brasileiro, pelo contato com as línguas africanas, como apontado pela etnolinguísta Yeda Pessôa de Castro (2005, p. 117), a exemplo da palavra *veiu* (que no português padrão seria ‘velho’), bem como na palavra *bença* (a bênção). (Maia & Câmara, 2017, p. 8)

Partindo de entrevistas com colaboradores, as supracitadas autoras chegaram a uma versão final da canção, com a tradução apresentada abaixo (figura 12):

Texto recolhido por Waldemar Henrique	Proposta de tradução a partir das entrevistas com os colaboradores
Perdão, Abaluaiê, perdão!	Perdão, Abaluaiê (Senhor da Terra), perdão!
Perdão, ah! Orixalá, perdão!	Perdão, ah! Oxalá (orixá da paz), perdão!
Perdão, ah! Meus Deus do céu, perdão!	Perdão, ah! Meu Deus do céu, perdão!
Ó Rei do Mundo, perdão – Abaluaiê!	Ó Rei do Mundo, perdão - Abaluaiê (Senhor da Terra)!
Êle veio do mar – Abaluaiê!	Ele veio do mar - Abaluaiê (Senhor da Terra)!
Êle é forte, êle veiu – Abaluaiê!	Ele é forte, ele veio - Abaluaiê (Senhor da Terra)!
Salvar.	Salvar.
Atôtô lu – Abaluaiê!	Silêncio para receber Abaluaiê (o Senhor da Terra)!
Cambone sala na	Que o tocador de tambor invoque com suas mãos
muxila gôlô ê!	Ao seu poder de cura (a mochila com ervas) pedimos licença,
Bença meu pai!	Pedimos a bênção, meu pai!

Figura 17

Ao analisarmos a versão final da letra, percebemos que a mesma nos passa uma ideia de ritual de cura, no qual há a demonstração de respeito a Abaluaiê, quando se é pedido o silêncio em sua chegada, para recebê-lo. Podemos perceber ainda a importância dada ao tocador do tambor, que tem a função de invocar a chegada do ‘Rei da terra’, do ‘senhor da cura’, que, com sua mochila de ervas, irá abençoar os que participam do ritual.

Análise Musical

Composta em 1948, a canção traz um ponto de ritual, sobre motivo muito conhecido em Ilhéus, na Bahia (Henrique, 1948)⁸.

A canção é constituída por 39 compassos, e se estrutura da seguinte forma: A – B – B – *Coda*. A parte A vai até o compasso 18, a B começa no 19 e vai até o

⁸ Informação contida na partitura

compasso 28, onde há uma repetição indicada pelo sinal de ritornelo e, finalmente temos a *Coda*, que indica o fim da canção no compasso 39.

A canção está na tonalidade de Mi bemol menor, como indicado nos dois compassos iniciais da melodia.

Figura 18. Indicação do modo dórico na introdução, c 1-2.

Waldemar Henrique pede logo no início da partitura para que o ritmo no piano seja marcado: a mão direita apresenta um ostinato em deslocamento o qual nos dá uma sensação de repouso, indicando o modo dórico (Figura 18). A afirmação da tonalidade acontece nos compassos 15 e 16, quando no piano aparece o bequadro, e trazendo a nota ré3 natural, a sensível da tonalidade de Mi bemol (Figura 19).

Figura 19. Estabelecimento da tonalidade de Mi Bemol Menor, c 14-17.

Não há ao longo da peça muita variação rítmica no acompanhamento, que segue praticamente o mesmo ao longo de toda a canção, com exceção do observado na *Coda* (Figura 20). Essa característica é bastante recorrente no acompanhamento e na parte melódica das canções afro-brasileiras, o que se deve justamente à

funcionalidade de seu uso original ritual pelas religiões de matrizes africanas.

29

A- tô- tô lu- A- ba- lu- a- iê!

cresc.

allarg. *p m.d.*

Figura 20. Mudança do acompanhamento do piano na *Coda*, c 29-33.

Ainda no que concerne à melodia, a mesma soa como um lamento, e está em total acordo com a letra da canção. O *eu lírico* lamenta, pede perdão e cura a Abaluaiê, o Senhor da Terra e da Cura. Essa afirmação pode ser observada a partir do compasso 34, quando o compositor deixa apenas a nota *mib1* soando, e coloca a voz à *capella* por mais de dois compassos seguintes, como uma espécie de reza ou oração, terminando com um pedido de “*Bença*”, “falado em um tom de exorcismo”, como o próprio compositor sugere, pedido esse que funciona como algo que lava, que varre, que desterra e afasta tudo o que é considerado ruim (Figura 21).

34 *a tempo*

falado, n'um exorcismo

Can- bô- ne- sa- la namu- xi- la gô- lô ê! Can- bô- ne- sa- la namu- xi- la gô- lô ê! Bença meu pai!

a tempo

sem perder o ritmo

p (calmo)

m.e *Reo*

Figura 21. Melodia vocal à *capella* evidenciando o texto, c 34-39.

Transcrição final dos textos das canções analisadas

Xangô, Villa-Lobos – Letra com tradução

Xangô! (Senhor do fogo oculto)

Ôlê gondilê (dono da terra/dono da casa) Ô lálá!

Gon gon gon gondilá! (dono marcado? Oh, de fora)

Xangô! (senhor do fogo oculto)

Ôlê gondilê (dono da terra/ oh, de casa) Ô lêlê!

Gon gon gon gon gondilé! (dono da terra/ oh de casa)

Lê!

Estrela do Mar, Marlos Nobre – Letra com tradução

Oh, Iemanjá (Rainha do Mar) quem vem me beijar

Abaluaê (Senhor da Terra) quem vem me arrastar

Eu vou co'a (com a) rêde pescar,

E vou muito peixe trazer

Das verdes estradas do mar,

Quero ser feliz,

Quero me afogar

Nas ondas da praia vou ver,

Vou ver a estrela do mar

E no chão desse mar esquecer,

O que eu não posso pegar

Ó lá ôô (a grande mãe) vem ver meu penar,
Ó Bajarê (ter o direito de se esconder) quem me faz sonhar
Sereia fuja do mar,
e venha na praia viver,
Em cima da areia brincar

Quero me perder, vem, oh, Iemanjá (a Rainha do Mar)
A noite que ela não vem é só de tristeza pra mim
E eu ando pr'outro lugar,
Deixando esse mar tão ruim. Ah!

Abaluaiê, Waldemar Henrique – Letra com tradução

Perdão, Abaluaiê (Senhor da Terra), perdão!
Perdão, ah! Oxalá (orixá da paz), perdão!
Perdão, ah! Meu Deus do céu, perdão!

Oh, Rei do Mundo, perdão, Abaluaiê (Senhor da Terra)!
Ele veio do Mar, Abaluaiê (Senhor da Terra)!
Ele é forte, ele veio, Abaluaiê (Senhor da Terra)! Salvar.

Silêncio para receber Abaluaiê (o Senhor da Terra)!
Que o tocador de tambor invoque com as suas mãos,
Ao seu poder de cura (a mochila com ervas) pedimos licença,
Pedimos a benção, meu pai!

CAPÍTULO V – ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DAS CANÇÕES XANGÔ, ESTRELA DO MAR E ABALUAIÊ

Neste capítulo faremos sugestões interpretativas, relativas ao canto especificamente, nas canções *Xangô*, *Estrela do Mar* e *Abaluaiê*.

As sugestões interpretativas das canções serão feitas com base nas técnicas de *Alexander e Vianna*, que nos auxiliarão na construção de uma interpretação consciente, centrada no sentido e atenção à saúde vocal e corporal do intérprete.

Para além do uso das técnicas de educação somática, o texto das canções será de suma importância para a construção e condução de uma interpretação significativa.

Nos apoiaremos ainda na escuta e análise de interpretações diversas que encontramos registradas em áudio e em vídeo, bem como na vivência e experiência pessoal da autora dessa dissertação como intérprete e professora de canto há 15 anos.

Xangô – Canto de fetiche de Makumba (do Brasil) – Villa-Lobos

Na canção *Xangô* temos logo no início uma presença marcante do piano, tocado em sua região grave, trazendo um certo tom de reverência grandiloquente, característica da entrada da entidade nos rituais de makumba. O fogo relacionado a *Xangô* vem não só no piano, mas também na linha melódica que, logo no primeiro compasso já começa com uma dinâmica forte, contrastante com o ritmo do piano.

Villa-Lobos sabiamente indica que tanto o piano como a linha melódica comecem animados e fortes, possibilitando, logo no início da canção, expressar, representar o fogo e as trovoadas que *Xangô* representa (figura 22). É o anúncio de sua chegada, com alegria, força e vivacidade. Todavia, na repetição, sugerimos fazê-la com menos intensidade e mais mistério, principalmente nos compassos 6, 7 e 8, onde o *eu lírico* fala com os que estão fora e com os que estão dentro, como que os preparasse para a grande aparição de *Xangô*. Sugerimos também que nesse momento seja bastante articulado, para que a voz soe com projeção e articulação nítidas, ainda que esteja sendo entoada mais suavemente.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics 'gon gon gon gon di lá'. The middle staff is the piano accompaniment in bass clef, and the bottom staff is the bass line in bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *p*, *sf*, and *sfz*.

Figura 22. Compassos 6-8

Ao analisarmos inúmeros áudios de cantores e cantoras que interpretaram essa canção, duas gravações nos chamaram a atenção, quais sejam, as gravações de Helsie Houston, feita em 1930; e a de Tereza Berganza, realizada em 1984. Fizemos uma comparação interpretativa e encontramos alguns elementos que podem justificar essa diferenciação encontrada nas gravações. Cabe destacar que Helsie Houston, além de ser brasileira, é *soprano*; Tereza Berganza, de nacionalidade espanhola, é *mezzo-soprano*.

Berganza (1984) é fiel à partitura, bem como às indicações dadas por Villa-Lobos. Ela segue os padrões do canto lírico europeu, nos entregando, sem sombra de dúvidas, uma interpretação tecnicamente perfeita.

Houston (1930), nos entrega uma interpretação mais livre ritmicamente. No mesmo trecho (figura 22) podemos notar que a cantora modifica não somente o ritmo da canção, a exemplo da antecipação da nota sol do compasso oito, além de acrescentar uma sílaba, qual seja, *gon*, no terceiro tempo do compasso sete, na nota lá. Essa liberdade interpretativa, é observada ao longo de toda a canção e, no final da canção, compasso 17, Elsie faz um glissando, ligando a nota sib do referido compasso à *apogiatura* do compasso 18, seguindo até o fim da canção (figura. 23).



Figura 23. Compassos 15-14 de Xangô, Villa-Lobos.

A cantora supracitada canta com uma dicção mais clara em Português, devido ao fato de ela ser brasileira, mas não somente por isso.

Como vimos no capítulo III, a música de câmara brasileira absorveu os elementos característicos da cultura afro-brasileira. Nessa perspectiva, ao analisarmos a gravação da cantora Helsie Houston, que inclusive era reconhecida e teve contato com grandes autores e músicos brasileiros como Mario de Andrade, Villa-Lobos, Jayme Ovalle, entre outros, como “um modelo na arte de cantar”, vimos que a mesma enfatiza em sua versão características dos traços que caracterizaram a cultura afro-brasileira.

Isso pode ser devido ao fato de a mesma ser brasileira e também porque a cantora tinha contato direto não só com os compositores, como também com as fontes primárias de onde ela absorvia os elementos afro-brasileiros.

Santos e Maia (2019) nos dizem que cabe frisar aqui que o tema original de Xangô já havia sido transcrito por Mario de Andrade antes de Villa-Lobos:

A melodia já havia sido anteriormente citada e registrada por Mário de Andrade, além de ser posteriormente utilizada por Arnaldo Estrella (COSTA, 2016, p. 59) e aparecer registrada no livro de Houston, *Chants populaires du Brésil*. Elsie indica a origem do tema como cantado por uma cozinheira negra no Rio de Janeiro (HOUSTON- PÉRET, 1930, p 22). Ou seja, Houston teve contato em primeira mão tanto com o próprio compositor, quanto com o tema na boca de um elo da cadeia de transmissão da cultura oral, o que torna a análise de sua interpretação bastante relevante no que diz respeito a ressaltar o papel da oralidade na música, possibilitando ir além do que pode revelar o escrito. (p.51)

Nessa perspectiva, vemos a importância de considerarmos as interpretações de Elsie na construção da performance de música de câmara com temas afro-brasileiros. Sua interpretação de Xangô nos faz ver que uma interpretação mais livre é possível, ainda que sejamos influenciados pelos modos vigentes de canto lírico.

Mário de Andrade em seu trabalho *Aspectos da Música Brasileira* (1938), citado por Bertevelli (2016), já dissertava acerca da necessidade de construirmos, de pensarmos em um modo de canto erudito com matizes brasileiras.

Nesse trabalho foram analisadas várias gravações realizadas por cantores brasileiros em sua maioria populares. Essas gravações foram utilizadas para detectar traços da “voz brasileira” e apontar inúmeros traços do modelo definido como ideal, identificável pelos fatores de dicção, entoação e timbre característicos do Brasil. A principal recomendação de Mário de Andrade era de que fossem delineadas características de um modelo de canto erudito no Brasil. Cantores, professores e compositores deveriam “beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam”, assim realizando “um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é nossa, e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso cantar popular”. (Mário de Andrade, citado por Bertevelli, 2016, p.368)

Sendo assim, propomos aqui uma interpretação de *Xangô* com uma impostação mais natural, que possibilite a compreensão dos textos, o qual em si próprio representa um desafio devido ao fato de não estar escrito em Português.

Levando em consideração as várias transformações “fonéticas, transliterais e transcrpcionais” sofridas pelos dialetos de matrizes africanas, comuns em muitas das canções afro-brasileiras de câmara, chegamos a uma tradução que nos faz entender a canção agora analisada como um anúncio da chegada de Xangô, que é o dono da terra/dono da casa, como anunciado na canção, possuindo quem/o que está fora dessa terra ou dessa casa, quanto quem/o que está dentro.

Xangô! (Senhor do fogo oculto)

Ôlê gondilê (dono da terra/dono da casa) Ô lálá!

Gon gon gon gondilá! (dono marcado? Oh, de fora)

Xangô! (senhor do fogo oculto)

Ôlê gondilê (dono da terra/ oh, de casa) Ô lêlê!

Gon gon gon gon gondilé! (dono da terra/ oh de casa)

Lê!

Diante do que foi exposto acerca das mudanças “fonéticas, transliterais e transcricionais” dos textos das canções afro-brasileiras, em termos da produção de versões aceitáveis em termos de prosódia, recomendamos a busca de falantes de yoruba bem como o recurso ao modelo de Helsie Houston que, como já vimos, cantou essa música com propriedade e conhecimento acerca dos elementos que a caracterizam.

Reconhecendo o poder da palavra Xangô, bem como o que ele representa para os povos que o cultuam, sugerimos que o intérprete se faça grande no palco, que ele faça com que o público possa sentir a presença de Xangô e que essa presença tome conta de todo o espaço, em corpo, música e alma. Mas como se fazer grande em um palco? Acreditamos que quando estamos seguros de todos os elementos que envolvem a canção, quais sejam os musicais e os textuais e seus significados, essa tarefa fica mais fácil.

Nesse sentido, uma das indicações que damos aqui é a de que o cantor tenha um olhar fixo e firme, assim como a sua voz, como se ele visualizando o poderio e a força de Xangô, cuja chegada a canção anuncia. Para além do olhar, os braços podem ser erguidos, como se essa presença fosse lançada à plateia, emanando sua força com sua voz.

O intérprete pode entrar no palco cantando a canção, caminhando lenta e atentando para a firmeza da musculatura abdominal, para que o seu caminhar não interfira em sua emissão vocal. Esse caminhar pode e deve ser feito partindo das técnicas de *Alexander e Klauss Vianna*, as quais nos convidam a sentir a gravidade, sentir o chão, e nos atentarmos também para a importância de mantermos a correlação entre a nossa cabeça, pescoço e tronco, deixando este último livre, favorecendo, assim “o alongamento de toda a coluna, que, junto com o alargamento dorsal, promove um equilíbrio que determina a organização do restante do corpo” (Alexander, 2010, p. 21-24, citado por Padovani, 2017, p.17-18), dando assim o suporte e o equilíbrio necessário para que a performance seja feita a partir do uso consciente do corpo e busca do equilíbrio entre relaxamento e tensão que envolve a produção da voz cantada.

O intérprete deve busca estar presente na integralidade da relação corporemente, atento aos seus movimentos e gestos corporais, com uma direção consciente

do processo necessário para a realização intencionalmente expressiva dos movimentos e da mobilização dos seus recursos gestuais e vocais a serviço da expressividade.

Por fim, sugerimos que essa canção seja a primeira do espetáculo, não apenas por ser uma canção curta, mas porque ela carrega consigo uma grandeza, além de anunciar todo o poder musical e religioso presente nas canções afro-brasileiras de câmara.

Estrela do Mar – Primeira canção do ciclo Beira-Mar de Marlos Nobre, composta em 1966, *Opus 21*

Observamos logo no início da canção que o compositor começa a primeira frase com um arpejo começando com a nota mais grave da canção. Como a primeira frase está em uma região grave e confortável para o tipo de voz para a qual a canção foi composta (exceto se for um cantor jovem, com a voz ainda não formada), o timbre mais escuro aparece naturalmente, fato que o intérprete deve aproveitar, alargando as três primeiras notas e voltando a tempo na sílaba “já”, da palavra “Iemanjá”, como indicado na partitura (figura 24). Esse som mais sombrio, que não deve ser confundido com pesado e forçado, pode seguir até o fim do compasso 16.

The image shows a musical score for the song 'Estrela do Mar'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment (Pno.). The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of ♩ = 72. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The vocal line includes the lyrics: 'Oh Ieman - já quem vem me dei-jar A-ba-lua - é Quem vem me ar.rastar'. The piano accompaniment features a bass line with a 'p' dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. A 'Ped. (6th)' marking is present at the bottom left.

Figura 24. Compassos 9-15

Para dar ainda mais ênfase à impressão de escuridão, o intérprete pode fixar o olhar ao longe, como quem observa o mar e conversa com suas entidades. Como em toda e qualquer performance, entendemos que o intérprete deve funcionar como um ator, que incorpora o personagem da canção, trazendo ao palco uma música que vai além do que se ouve, mas também do que se vê e se sente.

É importante lembrar que o intérprete não deve, em momento algum baixar a cabeça na tentativa de buscar os sons graves ou mais escuros para a canção. Como citamos nas sugestões para a interpretação da canção Xangô, as recomendações concernentes às técnicas de *Alexander e Klauss Vianna*, devem ser seguidas, promovendo assim o equilíbrio entre cabeça e tronco, resultando em um relaxamento da laringe, o que permitirá ao intérprete uma emissão vocal mais confortável e natural.

A partir do compasso 17, o compositor pede que o cantor vá animando pouco a pouco – tirando a ideia de escuridão do início da canção – e crescendo. Um ponto muito positivo da composição é o fato de o compositor prolongar e marcar as sílabas tônicas das últimas palavras das frases, fato que facilita bastante a interpretação e remete, nesse momento da letra, à esperança de que do mar o *eu lírico* tirará tudo o que ele precisa para ser feliz.

No compasso 25, então, o momento de ápice ou espécie de súplica aparece, quando a nota mais aguda da canção aparece, qual seja, o ré5. O compositor pede para que ele seja cantado com dinâmica fortíssimo e com um caráter definido como *vivo*. Sugerimos que seja feito o que o compositor pediu, pois ao nosso ver, esse é o momento no qual o *eu lírico*, entoa uma espécie de grito que pode ser de desespero, ou de alívio dos seus males (figura 25).

The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time. The lyrics are: "tradas do mar Que - - ro ser fe-liz Que - ro me a fo gar". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *piu f* (pianissimo forte), and tempo markings like *Più mosso*. There are also slurs and accents over the notes.

Figura 25. Compassos

Nesse momento de ápice da canção, o intérprete pode fazer uso do léxico gestual-corporal de sua cultura que indica súplica por uma certa felicidade ou, como dito anteriormente, por alívio do que inquieta o *eu lírico*.

Destacamos ainda a importância de se estar atento à prosódia das palavras, fazendo, como dito anteriormente, um estudo profundo acerca do poema da canção. O intérprete deve declamar o poema, experimentar inúmeras possibilidades de lê-lo, para que assim possa encontrar um caminho natural, uma melodia natural das palavras e das frases a serem entoadas. Esse recurso dará segurança à interpretação, uma vez que a imersão no texto e na musicalidade das palavras e frases aporta confiança no momento da performance.

Estar atento às questões linguísticas aqui é de suma importância, bem como ao seu caráter religioso. Ao se apropriar do texto da canção, dos seus significados, bem como da acentuação correta das sílabas, o intérprete pode encontrar múltiplos caminhos para uma performance expressiva e para a construção de conexões com os ouvintes.

Analisamos inúmeras interpretações da canção *Estrela do mar*, tanto femininas quanto masculinas. Em sua maioria são bem executadas em termos técnicos, observando-se apenas o predomínio dos moldes de canto europeu

Mais uma vez trazemos aqui o exemplo de Helsie Houston, no que concerne à dicção nas canções de câmara com temas afro-brasileiros. Mario de Andrade (1943), citado por Bertevelli, (2016) enxergava Helsie como um emblema da voz com características brasileiras, dizendo que: “Elsie era uma cantora admirável. Sua dicção clara permitia conseguir das canções toda a expressão do canto, atingindo assim a perfeição em suas gravações, sendo na época, o que havia de mais brasileiro como voz erudita” (p.368).

Bertevelli continua dizendo que Mario de Andrade abordou, no trabalho feito em 1943, algumas características vocais notáveis da cantora, como “o timbre, a limpeza de emissão, a entoação e a nasalização, as quais a fizeram "um modelo na arte de cantar", tanto na perfeição dos fonemas, de fala culta ou não, quanto na sua expressão nacional” (p.368). Mario de Andrade acrescentou ainda que

A sua dedicação mais fecunda foi ela ter se posto ao serviço do canto nacional. Elsie Houston possuía um conhecimento da nossa música popular pelo menos bem mais largo e menos regional que o dos nossos compositores. [...] O problema da dicção se impôs desde logo. Mas Elsie Houston soube resolver problema tão imprescindível quanto complexo, com perfeição inesperada. Para ver como ela teve sucesso na sua empreitada vale a pena ouvir os discos que ela deixou. (Mario de Andrade, 1943, citado por Bertevelli, 2016)

Assim, sugerimos mais uma vez que a impoção vocal seja mais natural, e a que a melodia ou a emissão vocal não se faça mais importante do que o texto da canção.

Para além da prosódia, a articulação, embora seja de suma importância para o entendimento de qualquer canção, nessa se faz muito necessária, principalmente a partir do compasso 31. Isso porque, nesse momento, o compositor pede para que a frase soe misteriosamente, e a atenção com a articulação aqui ajudará bastante, uma vez que a frase deve ser iniciada em *mp*, em seguida vai crescendo para o *mf*, até

chegar ao *f*, decrescer, crescer outra vez e chegar ao pico de excitação exaltada na frase “o que eu não posso pegar” (figura 26).

The image shows a musical score for piano and voice, covering measures 31 to 45. The score is divided into two systems. The first system (measures 31-37) features a vocal line with lyrics: "Nas on-das da prai-a vou ver — vou ver a es - trê-la do mar — e no chão dês-se". The piano accompaniment is marked with dynamics like *mp*, *p*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions such as "Animado", "misterioso, soluto", and "subiti". The second system (measures 38-45) continues the vocal line with lyrics: "mar esque-cer — o que eu não pos-so pe-gar". The piano accompaniment includes dynamics like *f*, *ff*, *m.d.*, *dim.*, and *mp*, and is marked with "Calmando".

Figura 26. Compassos 31-45

A partir do compasso 40 seguimos a mesma interpretação dita anteriormente, seguindo uma sequência de *repouso*, *tensionamento*, *clímax* e *relaxamento*. Todavia, como a letra da canção muda, é importante que o intérprete se atente a isso.

Logo no início do compasso 40 o *eu lírico* convida lá Ôtô - a grande mãe - para ver o seu penar, e vê Bajarê - que vimos na análise textual que pode ser entendido “como ter o direito de..., o direito de se esconder” - como alguém que o dá o direito de sonhar. Nessa perspectiva do texto, pensamos que as frases devem ser entoadas com uma voz menos escura, e mais clamor, mais súplica, uma vez que nesse momento o *eu lírico* expressa seu estado de sofrimento e "seu direito de sonhar".

Aqui, mais uma vez, o olhar se faz muito importante, pois, embora a canção seja ritmada em algumas partes, ela tem um caráter mais intimista, mais sonhador, como alguém que está em frente ao mar, pensando, orando, pedindo conforto às entidades nas quais ela acredita, quais sejam, Iemanjá e Bajarê.

No fim da canção, vem o grito com a sílaba *Ah!*, que pode ser entendido de duas formas: primeiro como um grito de desespero, pela resposta às suas

indagações não vir instantaneamente; ou como um grito de alívio, na certeza de que suas aflições logo serão cessadas.

Nesse momento, o intérprete pode mobilizar um gestual de retesamento, com braços, mãos, tronco e facialidade, e ao final soltá-los, como quem com essa atitude solta tudo o que há de ruim, e finalmente, termina a canção.

Abaluiê – Waldemar Henrique

Como indicado pelo próprio compositor na partitura, a canção trata de um ponto de ritual. Após observar inúmeras interpretações, sempre podemos notar que a maioria das performances de canções afro-brasileiras de câmara ainda é marcada pela estaticidade com um recurso limitado à gestualidade e visibilidade corporal.

Abaluiê é uma canção na qual o ritmo – embora que não haja variações, como visto na análise musical acima –, solicita dos intérpretes a mobilização dos movimentos corporais de modo a acompanhar o embalo do elementos do ritual afro que nela se expressa.

Carregada de religiosidade, durante toda a peça o intérprete pede perdão a Abaluiê, o senhor da terra e da cura, curvando-se ao poderia do orixá que tem seu nome citado repetidamente, um dos mais temidos no panteão das religiões afrobrasileiras. Nessa perspectiva, assim como Abaluiê dança em seus rituais de cura, o intérprete dessa canção pode dançar, usando movimentos curtos, de modo a não comprometer a emissão vocal.

Ao longo de toda a canção a palavra *perdão* se repete. Esse talvez seja um dos maiores desafios enfrentados pelo intérprete, uma vez que repetir essa palavra tantas vezes, da mesma forma, pode tornar a interpretação entediante. Nesse sentido, o recurso às camadas tímbricas da voz, à dinâmica e a conexão com a expressividades corporal potencializa a superação desse problema potencial. Outra estratégia para enfrentar a repetição é cantar a palavra ‘perdão’ com base no sentido da frase que a antecede, bem como da frase que a sucede. Mais uma vez destacamos aqui a importância do estudo aprofundado acerca do poema usado como base para a canção. É preciso que o intérprete o tenha estudado exaustivamente e experimentado diferentes possibilidades de declamá-lo, para que assim, no momento em que for cantá-lo, as palavras e frases fluam com naturalidade e intencionalidade apropriada.

Nos compassos 4, 5, 8, 9, 12 e 13, em que a palavra perdão, além de aparecer no início da frase, também é repetida ao término delas, sugerimos que haja progressões de intensidade sonora, articulatória e de expressão visual, até chegar nos compassos 17 e 18, onde o perdão soa mais intimista e respeitoso.

A partir do compasso 19, o texto deve ser cantado com animação, uma vez que esse é o momento em que o *eu lírico* celebra o fato de Abaluaiê ter vindo como uma forma de salvação para o mundo.

Na repetição da canção, fazendo uso do direito de criação do intérprete, sugerimos que no compasso 8 haja uma alteração na melodia, onde no final da palavra *Orixalá*, ao invés de a nota *mib5* ser sustentada por um tempo e meio, ela seria sustentada apenas por um tempo e um quarto de tempo, seguida pela nota *solb5* com uma fermata; também ao invés da nota *dób5* pode-se cantar um *fá5* natural, para depois fazer o *sib4*, no compasso 9 (figura 27).

Figura 27. Compassos 5-8

Acreditamos que dessa forma enfatizaríamos o perdão, dando uma dramaticidade maior a palavra, elevando a vogal “a” a uma nota mais aguda e sustentada por mais tempo. Além disso, sugerimos que seja feito um rubato no compasso 11, fazendo uma respiração na vírgula após a palavra perdão, e entoando a frase seguinte em *andante* e voltando *a tempo* na *anacruse* do compasso 13.

Figura 28. Compassos 9-13

Entendemos que o um momento crucial da música é a *Coda* onde o texto traduzido diz:

*Silêncio para receber Abaluaiê (senhor da terra)
Que o tocador de tambor invoque com suas mãos
Ao seu poder de cura (a mochila com ervas) pedimos licença,
Pedimos a benção, meu pai!*

Nesse momento o compositor deixa o cantor sozinho, cantando a *capella*. Esse é o momento de anúncio da chegada do “Senhor da terra”, da chegada de Abaluaiê, que vem curar os que o seguem. Entendemos essa seção como sendo um momento onde o canto deve ser carregado de intenção, podendo-se cantar os compassos 32 e 33 de forma mais livre, sem uma preocupação com o *strito* tempo. Embora o compositor indique na partitura “sem perder o ritmo”, sugerimos que aqui o papel de intérprete compositor se amplie, fazendo um uso livre dos tempos, aproveitando-os para permitir que a voz ecoe no espaço da performance.

Ainda que no compasso 34 o compositor peça para voltar *a tempo*, sugerimos que a partir do compasso 36 haja um *ritardando*, preparando para o fim, onde o pedido de benção deve vir com fervor, com um caráter mesmo de um exorcismo, como o próprio Waldemar Henrique sugere (figura 29).

34 *a tempo* *falado, n'um exocismo*
 Can- bô-ne-sa-la namu- xi-la gô- lô êl Can- bô-ne-sa-la namu- xi- la gô- lô êl Bença meu pai
a tempo
sem perder o ritmo *p* *(calmo)*
m.e *Red.*

Figura 29. Compassos 34-39.

É importante também lembrar que, para que a dança sugerida como recurso interpretativo, é recomendável que se faça uso das técnicas de Alexander e de Vianna. A primeira, para que mantenhamos a consciência e usemos o corpo de modo a controlar as consequências de nossos movimentos para a nossa emissão sonora; a segunda, para que não nos esqueçamos que ao buscarmos os espaços entre as articulações – dançando de forma livre e consciente – aliviando as tensões de compensação, porque se o intérprete não estiver atento, um movimento pode resultar em uma tensão desnecessária em outro lugar.

As duas técnicas também contribuem para uma melhora na respiração, entendendo que a liberação equilibrada de tensão interfere positivamente na execução técnica do cantor, porque o seu diafragma ficará livre para se movimentar, além de a laringe ter mais liberdade para executar os ajustes articulatórios necessários para uma interpretação maximizadora dos recursos técnicos e expressivos aplicados à canção afro-brasileira de câmara.

Considerações finais

O presente trabalho nos mostra que para termos uma boa interpretação de canções afro-brasileiras é preciso, primeiramente, se atentar ao texto e ao seu significado. Isso porque, como vimos ao longo do texto, as canções com essa temática são, em sua grande maioria, canções com temas religiosos.

Nessa perspectiva é importante conhecer profundamente o texto das canções, bem como os seus significados que eles carregam, para a partir de então darmos sentido ao que estamos cantando.

No tocante as três canções analisadas, podemos perceber que os compositores tiveram o cuidado de compor as canções mantendo presentes os elementos que caracterizam as canções afrodescendentes, quais sejam, o ritmo, o texto e a religiosidade.

No início do trabalho mostramos ao leitor as razões pelas quais o tema foi escolhido, qual seja a vivência pessoal da autora, desde o início de suas aulas de canto, com o professor Dr. Lemuel Guerra, na cidade de Campina Grande, Paraíba – Brasil, bem como com o primeiro contato com a *abordagem somática* que foi, sem sobras de dúvidas um grande marco no aprendizado e desenvolvimento vocal da autora, que buscou sempre em suas performances e aulas colocar em prática esse aprendizado, buscando sempre uma performance criativa, por vezes desafiadora e indo de encontro ao que se “acredita” ou é imposto como certo quando falamos em performance do canto.

Em seguida, no capítulo I, tratamos do canto expressivo e dos aspectos que acreditamos serem necessários para uma interpretação vocal regada de expressividade.

Discutimos acerca da importância de se fazer uma análise das canções que serão cantadas. Vimos que ao transformarmos em um objeto de reflexão a peça a ser interpretada, podemos assim perceber suas características gerais, específicas, estruturais e organizacionais. Além de fazermos uma prospecção dos múltiplos significados que a mesma carrega, levando a sério o papel de construir a nossa própria versão, de nos apropriarmos dela, admitindo, dessa forma, que não há como sermos neutros ao analisarmos ou cantarmos uma canção.

Para além, concebemos a análise como criação para transcendermos os moldes estéticos de determinada cadeia dominante.

Debatemos também a importância da prosódia como mediadora da interpretação. Vimos que devemos buscar conhecimento acerca da interpretação vocal partindo de conhecimentos linguísticos, e não apenas técnicos. Entendemos que a prosódia nos possibilita dinamizarmos a nossa voz cantada, uma vez que a acentuação correta das palavras, bem como um entendimento aprofundado do texto e de como devemos entoá-lo nos dá uma ideia, um caminho para a nossa interpretação.

No capítulo II debatemos acerca da educação somática e das linhas de abordagem somática de *Alexander e Klauss Vianna*.

Vimos que para que tenhamos um canto expressivo não podemos esquecer ou desconsiderar que o nosso corpo está em cena, que temos um corpo que é parte do todo, que é um elemento indissociável da nossa performance. Embora isso seja algo aparentemente lógico, infelizmente ainda vemos muitas apresentações onde os intérpretes parecem estarem desconectados com o seu corpo, fazendo uso apenas da técnica, o que torna a performance fria e sem expressividade.

Então vimos que no ato de cantar há um constante movimento corporal que está embutido e que devemos nos conscientizar acerca desses movimentos, desse uso consciente do corpo, para que não produzamos uma voz enrijecida e tensionada, o que fará com que o canto expressivo não aconteça.

Entendemos também que essa busca pelos movimentos corporais deve ser feita de forma atenta e cuidadosa, para que não ocasione problemas devido a repetição exaustiva. Nesse sentido, percebemos que considerar as experiências vividas pelo corpo, as influências culturais e tudo o que envolve o processo de construção da identidade deve ser levado em consideração, além de explorar novas possibilidades, de experimentar as inúmeras sensações advindas do nosso corpo, para que as mesmas possam servir como portas para novos caminhos na performance musical, mais especificamente nesse trabalho, para a performance vocal. Dessa forma, o resultado seria uma performance sem amarras e sem mecanicidade.

Nessa perspectiva, conhecer um pouco mais sobre as técnicas de educação somática podem, sem dúvida, resultar em uma performance mais consciente, criativa, expressiva e livre.

No III capítulo discutimos acerca da afrobrasilidade e da canção brasileira de câmara. Percebemos que não há como discutir esse tipo de canção sem pensarmos na questão de identidade, no que nos caracteriza como seres únicos e, embora seja algo emergente de discussão no Brasil, infelizmente, essa afrobrasilidade continua a ser negligenciada em nosso país, ainda mais no momento político atual no qual vivemos, e na música isso não seria diferente.

Nesse sentido, a interpretação de uma obra musical deve levar em consideração não apenas as questões musicais em si, mas também uma gama de elementos culturais e históricos que estão embutidos nas obras musicais. Além disso, observar e perceber o quê e o porquê de o compositor ter escolhido determinado elemento musical para compor a obra, pode ser um caminho para a análise, o que resultará em uma performance mais significativa e expressiva.

Ainda no terceiro capítulo vimos o quanto é emergente a pesquisa e o estudo acerca de trabalhos que norteiem o tema afro-brasileiro musical. Isso porque somente a partir da década de 1920, com a Semana de Arte Moderna é que os compositores foram começar a pensar em uma música de câmara brasileira, cantada em português e, graças ao apoio de Villa-Lobos, os temas afro foram sendo introduzidos aos poucos e sendo aceitos nas salas de concerto. Contudo, como vimos ao longo do trabalho, o acesso às partituras de canções de câmara brasileira ainda é difícil, ainda mais com o tema do presente trabalho, fato que podemos afirmar devido às dificuldades encontradas pela autora para conseguir todas as partituras que contemplarão o seu recital. E não somente o acesso às partituras é difícil, mas também às gravações, que são escassas.

No capítulo IV, fizemos as análises das canções selecionadas para o trabalho, quais sejam, *Estrela do Mar*, *Abaluaiê* e *Xangô*, as quais foram divididas em duas etapas: textual e musical.

Percebemos que a religiosidade está fortemente presente nas canções. Encontramos um pouco de dificuldade na tradução de algumas palavras das canções, uma vez que algumas sofreram, como dito anteriormente, várias transformações “fonéticas, transliterais e transcricionais”. Todavia isso não comprometeu o andamento do trabalho e foi possível se conseguir fazer as traduções das canções.

Já no capítulo V fizemos as sugestões interpretativas das canções selecionadas, que tiveram como base as técnicas de *Alexander e Klauss Vianna*, que nos deram o suporte para a construção de uma interpretação mais consciente e

significativa, que ao mesmo tempo nos permita executá-la de forma saudável, sem dados ao nosso corpo e a nossa voz.

Um dos pilares das sugestões foi o texto das canções, mais especificamente o que eles representam na canção e na vida de quem pratica os cultos afrodescendentes. Esse entendimento foi de suma importância para traçarmos caminhos possíveis para a performance.

Vimos também a importância de se escutar e observar apresentações, para que a partir de então possamos lançar um olhar crítico, e o quanto a vivência e experiência pessoal da autora como intérprete e professora de canto serviu para seguirmos um caminho que nos levasse a uma interpretação mais expressiva.

Queremos destacar ainda que, ao nosso ver, o intérprete de canção afro-brasileira pode e deve ser criativo, repensando a música e o seu cantar, sentindo-os, adequando-os à sua realidade e a seu tempo, de modo que aquela possa comunicar mais, possa ter mais significado para quem a escuta, uma vez que tudo na vida é mutável.

REFERENCIAS

- ALEXANDER, Frederick Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ABRAMOWICZ, Anete; SILVÉRIO, Valter Roberto; OLIVEIRA, Fabiana; TEBET, Gabriela Guarnieri de Campos. (2006). **Trabalhando a diferença na educação infantil**. São Paulo: Moderna,
- ANDRADE, Mário de. (1972). **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
- BALTAZAR, Marcia Cristina. 2010. **Corpo que age, sente e pensa**. Dramaturgia do meu corpo e do encontro de duração. Paralelo com a filosofia de Henri Bergson. (Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes)
- BARBOSA, Plínio A. (2012). Conhecendo melhor a prosódia: aspectos teóricos e metodológicos daquilo que molda nossa enunciação. *In: Rev. Est. Ling.* Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 11-27.
- BARBOSA, Plínio A. (2006). **Incursões em torno do ritmo da Fala**. Campinas: FAPESP/Pontes Editores.
- BERTEVELLI, Isabel. (2016). Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da “genuína voz brasileira”. *In: Revista Brasileira de Música*— Programa De Pós-Graduação Em Música - Escola De Música Da UFRJ –, v. 29, n.2, p. 365-397. Jul./Dez. Rio de Janeiro.
- BERTHERAT, Marie. (2010). Resenha do livro **EM PLENO CORPO**: Educação somática, movimento e saúde, 2. ed. São Paulo-SP: Jurua Editora. 340 p. Disponível em: Acesso em: 05 dez. 2021
- CAMPOS, Luís Melo. (2017). A música e os músicos como problema sociológico. *In: Revista crítica de ciências sociais*. Centro de estudos sociais da universidade de Coimbra, Portugal.
- CAMARA, Andrea Albuquerque Adour da. (2018). **Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet**. *In: Revista Brasileira de Música* - Programa De Pós-Graduação Em Música - Escola De Música Da UFRJ. v. 31, n. 1, p. 233-257, Jan./Jun. Rio de Janeiro.
- COSTA, Juliana Ripke da. (2016). Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *In: Revista Orfeu*, vol. 1, núm. 1. Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.
- COSTA, Juliana Ripke da. (2015). A tópica canto de xangô: Villa-Lobos, o afro-brasileiro e a identidade nacional. *In: Anais da terceira jornada acadêmica discente programa de pós-graduação em música. Universidade de São Paulo*. Escola de Comunicações e Artes 26 e 27 de novembro.
- EVARISTO, Conceição. (2009). Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *In: SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem.

FORTIN, Sylvie. (2008). Danse et santé en **presses universitaires de Montréal**, Montréal.

HANNA, Thomas. (2003). What is Somatics? *In: Somatics*, New York, v.14, n.2.

JERONIMO, Laiane Fernandes. SANTOS, Regma Maria dos. 2011. **Música e cultura negra nas crônicas de Mário de Andrade do livro “Música e Jornalismo. (1933 – 1935)**. Acedido em:

http://www.sbpcnet.org.br/livro/63ra/conpeex/pibic/trabalhos/LAIANE_F.PDF

LOPES, Robson. (2010.) **A Afro-brasilidade na música para canto e piano no ciclo BeiraMar – OP. 21, de Marlos Nobre**. Dissertação de mestrado, Escola de Música da UFMG.

LOURRANCE, Jay. (2014). **Pratiques somatiques et écologie corporelle**. De Boeck Supérieur. 2014/3 n° 125 - pages 103 à 115.

MALETTA, Ernani de Castro. (2014). A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *In: Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*. v.1, n. 22, pp. 39-52.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2005. 1ª edição.

OSORIO, Alexandre Freire da Silva. 2019. Técnicas de abordagem somática como fundamento para a dança do cantor em espetáculos integrados de canção popular. *In: Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, V.10 n.1, jan-jun, pp. 89-110.

PADOVANI, Maria Izabel. (2017). **A técnica Alexander aplicada ao canto coral: caminhos para uma educação integral**. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. Campinas.

PEDRO, dos Santos Boia. (2010) Construção social, materialidade e identidade na relação instrumento-instrumentista: explorando novos caminhos na Sociologia da Música. *In: Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XX, pp. 109-136 Universidade do Porto Porto, Portugal.

PESSOTTI. Antônio Carlos Silvano. 2007. **O estilo na interpretação cantada e falada de uma canção de câmara brasileira: dados de cinco cantoras líricas brasileiras**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

GELAMO, Renata Pelloso. (2006). **Organização prosódica e interpretação de canções: A frase entonacional em quatro diferentes interpretações de na batucada da vida**. Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Samson, Jim. (2010). **Analysis in Context**. In: Cook, Nicholas & Everist, Mark (Eds.), *Rethinking Music* (3rd ed.), p. 35-54. New York: Oxford University Press

SAMSON, Jim. (2001). **Analysis in Context**. In *Rethinking Music*, Oxford,. p. 52

SANTOS, Lenine Alves; MAIA, Jonas dos Santos. (2019). **Cantigas para Orixás: quatro ciclos para canto e piano de José Siqueira**. *In: I congresso e III jornada Africanias UFRJ*. Escola de música da UFRJ, 18, 19 e 20 set.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. (2010). **Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira** (1a. parte).

SOUSA, Simone Santos. (2018). Voz e corpo no canto coral. *In: Anais do XI Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical: Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos São Carlos/SP, 18 a 20 de outubro.*

Travassos, Elizabeth. (2000). **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3.ed. São Paulo: Summus, 2005.

CHANSONS BRÉSILIENNES

XANÔ

Canto fetiche de Makumba (do Brasil)

A Elsie HOUSTON

Harmonizado
por VILLA - LOBOS

CANTO

Animado (120 = ♩)

Xan - - - gôl - - - ô - - -

PIANO

Animado

f > p

sf > p *sf > p* *sf > p* *sf > p* *sf > p* *sf > p* *sf > p* *sf > p*

- lê gon - di - lê - - - ô - - - lá - - - lál - - -

mf p *mf*

sf > p *sf > p*

Xan - gôl ô lé gon - di - lé

gliss.
f *molto a Tempo* *sfz* *mf*

ô - lé - lé, gon - gon, gon -

f *ff* *mf*

- gon, gon - di - lé! Lé!

gliss. *ff* *f* *ff*

sin repeat

BEIRAMAR

(Três Canções)

I - Estrêla do Mar

Marlos Nobre

(Op. 21, Rio - 1966)

Piano

Vivo (♩ = 112)

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the left hand plays a similar pattern. Dynamics include *f*, *sf*, and *dim.* A *rit.* marking is present at the end of the introduction.

Lento (♩ = 72) *mp* poco tratt... a tempo

* Oh Ieman - já quem vem me bei-jar A-ba-lua - e Quem vem me ar-ras-tar

Pno.

The vocal line is in treble clef with lyrics. The piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include *mp*, *p*, and *cresc.* A *Ped.* marking is present. A blue asterisk is next to the first measure of the vocal line.

16 *mf* animando poco a poco e cresc.

Eu vou co'a rê - de pes - car e vou mui-to pei - xe tra - zer das ver-des es -

Pno.

The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *cresc.* A *Ped.* marking is present.

22 *Più mosso* (♩ = 80) *f* *più f*

tradas do mar Que - - ro ser fe-liz Que - ro me a fo gar

Pno.

The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *f* and *più f*. A *Ped.* marking is present.

© Copyright 1966 by Marlos Nobre

All rights reserved

* Note : for bass/bariton 8^a lower!

BEIRA MAR

31 **Animado** *mp* $(\text{♩} = 116)$ *misterioso, solúno* *mf* *f* *mf* *cresc.*

Nas on-das da prai-a vou ver — vou ver a es - trê-la do mar — e no chão dê-se

Pno. *súbito p* *mf* *f*

38 *(com raiva)* *f* *sff* **Calmando**

mar esque-cer — o que eu não pos-so pe-gar

Pno. *mf* *f* *sff* *m.d.* *mf* *dim.* *mp* *sf* *sf*

46 **Lento** $(\text{♩} = 72)$ *P* *poco tratt...a tempo*

Ô Iá ô - tô — vem ver meu pe nar — ô ba-ja -

Pno. **Poco rall.** *lunga* *p* *cresc.*

54 *animando poco a poco e cresc.* *mp*

- rê — Quem me faz sonhar — Se - rei - a fu-ja do mar — e venhana prai-a vi-ver

Pno. *cresc.* *mp* *cresc.* *poco a poco*

61 *mf cresc.* *Più mosso* ($\text{♩} = 80$) *f*

em ci-ma da a-rei-a brin-car Que - - - ro me per-der

Pno. *mf cresc.* *(non arpeg.)* *f* *sf* *f* *sf*

69 *più f* *Animado* ($\text{♩} = 100$) *mp misterioso* *mf*

Vem oh, Ie-manjá A noi-te que ela não vem é só-de tris - te-za prá mim

Pno. *più f* *súbito mp* *mf* *f*

77 *cresc.* *f* *(com raiva),* *più f* *fff*

e eu an-do pr'ou-tro lu-gar dei-xando ês-se mar tão ruim

Pno. *mf* *f* *fff* *dim.* *m.d.*

83 *ff* *Vivo* ($\text{♩} = 120$)

Pno. *mf* *f* *cresc.* *loco* *fff* *Ped.*

Ah!

Ped.

Abaluaiê

Ponto Ritual

(1948)

Sobre motivo conhecido em Ilhéus - Bahia

Waldemar Henrique (1905-1995)

M. ♩=88

Canto

Per- dão, A-ba-la- u- iê, _____ per-

M. ♩=88 *com ritmo marcado*

Piano

surdo, sem pedal

5

dá- oi Per- dão, ah! O- ri-xa- lá, _____ per-

9

dão! Per- dão, ah! Meu Deus do céu, _____ per- dão

14

-A- ba-lu-a- iê _____ per- dão!

19

Ó Rei do Mun- do, per- dão-A- ba- lu-a- iê! Ê- le vei-u do mar-A- ba- lu- a- iê!

animando

24

Ê- le é for- te Ê- le vei- u, A- ba- lu- a- iê! _____ Sal- var.

29

A- tô- tô lu- A- ba- lu- a- iê!

cresc. *f* *allarg.* *P m.d.*

*falado,
n'um exocismo*

34 *a tempo*

Can- bô- ne- sa- la namu- xi- la gô- lô ê! Can- bô- ne- sa- la namu- xi- la gô- lô ê! Bença meu pai!

a tempo

sem perder o ritmo

p (calmo)

m.e

Red.

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 7/8 time signature and features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment is in a 7/8 time signature and includes a bass line and a treble line. The score is marked with 'a tempo' and 'sem perder o ritmo'. There are also performance instructions like 'falado, n'um exocismo', 'p (calmo)', and 'Red.'.

Perdão, Abaluaiê, perdão!
 Perdão, ah! Orixalá, perdão!
 Perdão, ah! Meu Deus do céu, perdão!
 Abaluaiê, perdão!

Ó Rei do Mundo, perdão - Abaluaiê!
 Êle veio do mar - Abaluaiê!
 Êle é forte, êle veio - Abaluaiê!
 Salvar.

Bis

Atôto lu-Abaluaiê!
 Cambonê sala na muxila gôlô ê! (2 vezes)
 Bença meu pai!