

A detailed engraving of a man's face, likely a historical figure, wearing a laurel wreath. The man has a full, dark beard and is looking slightly to the right. The background is a textured, blue-grey fabric.

# *Programação & Caderno de Resumos*

## *III Congresso Internacional A Língua Portuguesa em Música: Camões, 500 anos*

Lisboa, 13-15/02/2025

Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira  
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - CESEM  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
Financiamento Programático do CESEM - História Temática da Música em  
Portugal e no Brasil - UIDP /00693/2020  
IN2PAST (LA/P/0123/2020)



**III Congresso Internacional**  
**“A Língua Portuguesa em Música: Camões, 500 anos”**

Lisboa, 13 a 15 de fevereiro de 2025

Lisboa, fevereiro de 2025

Programação

&

Caderno de Resumos

**Edição:**

Alberto Pacheco

Juliana Wady

**Realização:**

Caravelas, CESEM, FCSH-NOVA

**Colaboração:**

Biblioteca Nacional de Portugal

MPMP Património Musical Vivo

**Comissão Científica:**

Alberto Pacheco, NOVA FCSH

Ana Maria Liberal, ESMAE, Instituto Politécnico do Porto

Andreia Adour – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

David Cranmer, NOVA FCSH

Flávio Carvalho, Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Giorgio Monari, Sapienza Università di Roma

Guilherme Goldberg, Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Lenine Santos, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Mário Marques Trilha, Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Paulo Kühn, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Ricardo Ballester, Universidade de São Paulo – USP

Wladimir Mattos, Universidade do Estado de São Paulo – UNESP

**Organizadores:**

Alberto Pacheco (Coordenação Geral)

David Cranmer

Wladimir Mattos

**Comissão executiva:**

Alejandro Reyes-Lucero

Daniela Moreira

Juliana Wady

Caio Priori Santos

**Línguas do evento:** Português

**Apoio:**

Financiamento Programático do CESEM - História Temática da Música em Portugal e no Brasil

UIDP/00693/2020

IN2PAST (LA/P/0132/2020)



**Rede WiFi**  
**Simpósio 25 de Abril**

**Utilizador:** [eduroam1@fcsb.unl.pt](mailto:eduroam1@fcsb.unl.pt)

**Palavra-passe\*:** sp.38633

**Utilizador:** [eduroam2@fcsb.unl.pt](mailto:eduroam2@fcsb.unl.pt)

**Palavra-passe\*:** yu.994488

# ÍNDICE

<b>PROGRAMAÇÃO</b> .....	<b>1</b>
13 de fevereiro, Quinta-feira .....	1
14 de fevereiro, Sexta-feira .....	3
15 de fevereiro, Sábado .....	5
<b>CONFERÊNCIA COMEMORATIVA</b> .....	<b>6</b>
20 anos de Africanias: a música vocal brasileira e o legado africano e da diáspora africana enquanto ensino, pesquisa e extensão.....	6
<b>COMUNICAÇÕES</b> .....	<b>8</b>
Abordagens para interpretação vocal da canção amazônica farinhaada - o caso Waldemar Henrique .....	8
Revivendo cantos de morte: reflexões sobre o registro videográfico do <i>Álbum de Armia</i> (1855) .....	12
Camões por Santoro... uma história da vida privada da peça <i>Naiades</i> .....	16
<i>Os aires de lima</i> das Ilhas Canárias. Uma teoria sobre a origem portuguesa desta música .....	20
<i>Sidéria</i> , uma Ópera em português para discutir a “transculturação narrativa” .....	22
Repertório traduzido e pronúncias no tempo: versões em português brasileiro de canções italianas cantadas por Ernesto De Marco .....	26
Língua e ritmo nos versos ‘camonianos’ transmitidos pelos cancioneiros musicais quinhentistas .....	30
Patrimônio musical em português: resgate, preservação, contribuições didáticas e interpretativas nas canções de câmara das compositoras brasileiras Letícia de Figueiredo, Nênia Fernandez e Olga Pedrário.....	31
“À espera de Lisboa”: teatro e música em língua portuguesa na Galiza setecentista ....	35
“O último canto – Camões e o destino”. Ópera inspirada no poema de Vassili Jukovski .....	37
Doces e claras águas: maturidade da técnica composicional em um soneto de Luís de Camões posto em música por José Antônio de Almeida Prado.....	38
“A menina e a canção”: uma análise sob a perspectiva do <i>ethos</i> , da cenografia e da Semiologia Tripartite de Análise Musical .....	43
Teoria processual e melopoética: ferramentas de tradução e sua aplicabilidade como recurso pedagógico nas aulas de “ópera estúdio” em cursos de graduação em canto....	46
Morte e vida catíngueira: uma análise de <i>A Pergunta e Chula no Terreiro</i> de Elomar Figueira Mello .....	51
Ao desconcerto do mundo: Vaz à Ivan .....	55
Entre a verve poética e o vernáculo. Caetano de Melo de Jesus, tradutor e versificador (Bahia, 1759) .....	55

Respeita Januário: o <i>causo-canção</i> nos rincões da língua portuguesa .....	58
Cantos de Camões em tempos de revolução – Turbulências operísticas.....	62
O que distingue uma canção popular de uma canção erudita? A criação do “Lied português” a partir de poemas de Camões.....	64
As canções para canto e piano da fase nacionalista de combate de Camargo Guarnieri: uma síntese da relação texto e música .....	66
Bicentenário de G. R. Salvini: um método de Canto para os portugueses .....	70
O decassílabo heroico na canção popular brasileira e o exemplo dos sonetos musicados .....	72
<b>NOTAS BIOGRÁFICAS.....</b>	<b>73</b>
Afonso Eder Portela de Messias .....	73
Alberto José Vieira Pacheco .....	74
Andrea Adour .....	74
Ana Telles .....	74
Antonio Navarro Vega .....	75
Cesar Buscacio .....	75
Charlene Neotti Gouveia Machado .....	75
Daniela da Silva Moreira .....	76
Flávio Cardoso de Carvalho .....	76
Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira .....	76
Giorgio Monari .....	77
Gisele Pires Mota .....	78
Javier Gándara Feijóo.....	78
Larysa Shotropa.....	78
Lenine Alves dos Santos.....	79
Leonardo Vieira Feichas .....	79
Letícia Porto Ribeiro .....	79
Lúcia Vasconcelos Jatahy .....	80
Luis Fernando Castro .....	80
Luís Antônio Santos Vilalva .....	80
Maria Bernardete Castelan Póvoas.....	81
Manuel Pedro Ferreira .....	81
Mariana Isabel Portas de Freitas.....	82
Max Packer .....	82
Paula Gomes Ribeiro .....	82
Paulo Esteireiro .....	83

Polyane Schneider Hochheim.....	83
Silviane Paiva .....	84
Tânia Sofia Gomes Valente .....	84
Tiago Gouveia de Faria .....	84

## PROGRAMAÇÃO

### 13 de fevereiro, Quinta-feira

#### 9h30-10h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

##### Recepção

**Mesa de abertura** – Alberto Pacheco, David Cranmer e Manuel Pedro Ferreira (em representação da direção do CESEM)

#### 10h00-11h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

##### Comunicações, Mesa I - (moderador: **David Cranmer**)

**Manuel Pedro Ramalho Ferreira:** Ao desconcerto do mundo: Vaz à Ivan

**Larysa Shotropa:** “O último canto – Camões e o destino”. Ópera inspirada no poema de Vassili Jukovski

#### 11h00-11h30 – Intervalo para o café

#### 11h30-13h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

##### Comunicações, Mesa II - (moderador: **Ricardo Ballesterro**)

**Leonardo Vieira Feichas:** “A menina e a canção”: uma análise sob a perspectiva do *ethos*, da cenografia e da Semiologia Tripartite de Análise Musical

**Charlene Neotti Gouveia Machado:** Sidéria, uma Ópera em português para discutir a “transculturação narrativa”

**Paula Gomes Ribeiro:** Cantos de Camões em tempos de revolução – Turbulências operísticas

#### 13h00-14h30 – Intervalo para almoço

#### 14h30-15h30 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

##### Comunicações, Mesa III (moderador: **Paula Gomes Ribeiro**)

**Giorgio Monari:** Língua e ritmo nos versos ‘camonianos’ transmitidos pelos cancioneiros musicais quinhentistas

**Tiago Gouveia de Faria:** O decassílabo heroico na canção popular brasileira e o exemplo dos sonetos musicados

### 15h30-16h15 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

Conferência comemorativa (Moderador: **Alberto Pacheco**)

**Andrea Adour:** 20 Anos de Africanias: a música vocal brasileira e o legado africano e da diáspora africana enquanto ensino, pesquisa e extensão

### 18h00-19h30 – Auditório da Biblioteca Nacional de Portugal

**Concerto – Cantos Camonianos em memória de Achille Picchi**

Apoio do MPMP Património Musical Vivo

Vozes:

Alberto Pacheco (AP)

Andrea Adour (AA)

Daniela Moreira (DM)

Lenine Santos (LS)

Tânia Valente (TV)

Piano:

Ricardo Ballesterro

**Esta Noite** - João Francisco Leal (DM)

**Eu te amo!** - Francisco de Sá Noronha (DM)

**Súplica d’amor, Alma minha gentil** – Vargas Júnior, Luís de Camões (AP)

**Queres a flor** – Gustavo Romanoff Salvini, Camilo Castelo-Branco (TV)

**Eu não gosto** – Gustavo Romanoff Salvini, poeta anónimo (TV)

**Descalça vai para a fonte** - Jorge Croner de Vasconcellos, Luís de Camões (DM)

**Sáí Arauê** – Camargo Guarnieri, Mário de Andrade (AA)

**Assombração** – Francisco Mignone, Sybika (AA)

**Soneto “Naiades, vós, que os rios habitais”** – Cláudio Santoro, Luís de Camões (AA)

**Alma Minha Gentil** - Edmundo Villani-Côrtes, Luís de Camões (LS)

**Autopsicografia** - Achille Picchi, Fernando Pessoa (LS)

**O Laço de Fita** - Lenine Santos, Castro Alves, Achille Picchi (piano) (LS)

**Fim** – Achille Picchi, Mário de Sá Carneiro (AP)

**Camões apaixonado** – Ricardo Tacuchian, Luís de Camões (AP)

**Cateretê da paródia *O Orfeu na roça***, fado brasileiro – Manoel Joaquim Maria, Francisco Correa Vasques (tutti)

## 14 de fevereiro, Sexta-feira

### 9h30-11h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

**Comunicações, Mesa IV** - (moderador: **Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira**)

**Afonso Eder Portela de Messias, Maria Bernardete Castelan Póvoas:** Abordagens para interpretação vocal da canção amazônica farinha - o caso Waldemar Henrique

**Tânia Sofia Gomes Valente:** Bicentenário de G. R. Salvini: um método de Canto para os portugueses

**Paulo Esteireiro:** O que distingue uma canção popular de uma canção erudita? A criação do “Lied português” a partir de poemas de Camões

### 11h00-11h30 – Intervalo para o café

### 11h30-13h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

**Comunicações, Mesa V** - (moderador: **Paulo Esteireiro**)

**Javier Gándara Feijóo:** “À espera de Lisboa”: teatro e música em língua portuguesa na Galiza setecentista

**Antonio Navarro Vega:** Os aires de lima das Ilhas Canárias. Uma teoria sobre a origem portuguesa desta música

**Polyane Schneider Hochheim, Ana Telles:** As canções para canto e piano da fase nacionalista de combate de Camargo Guarnieri: uma síntese da relação texto e música

### 13h00-14h30 – Intervalo para almoço

### 14h30-16h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

#### **Comunicações, Mesa VI** (moderador: **Lenine Alves dos Santos**)

**Lúcia Vasconcelos Jatahy, Flávio Cardoso de Carvalho:** Teoria processual e melopoética: ferramentas de tradução e sua aplicabilidade como recurso pedagógico nas aulas de “ópera estúdio” em cursos de graduação em canto

**Daniela da Silva Moreira, Alberto José Vieira Pacheco:** Repertório traduzido e pronúncias no tempo: versões em português brasileiro de canções italianas cantadas por Ernesto De Marco

**Mariana Isabel Portas de Freitas:** Entre a verve poética e o vernáculo. Caetano de Melo de Jesus, tradutor e versificador (Bahia, 1759)

### 16h00-16h30 – Colégio Almada Negreiros

#### **Intervalo para o café**

### 16h30-18h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

#### **Comunicações, Mesa VII** (moderador: **Manuel Pedro Ferreira**)

**Gisele Pires Mota:** Patrimônio musical em português: resgate, preservação, contribuições didáticas e interpretativas nas canções de câmara das compositoras brasileiras Letícia de Figueiredo, Nênia Fernandez e Olga Pedrário.

**Luís Antônio Santos Vilalva, Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira:** Morte e vida catíngueira: uma análise de A Pergunta e Chula no Terreiro de Elomar Figueira Mello

**Max Packer, Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira:** Respeita Januário: o causo-canção nos rincões da língua portuguesa

### 20h00 – Jantar

#### **Jantar por adesão para os participantes do congresso**

Restaurante “A Lota”, Rua Jardim do Regedor, 15, Restauradores,  
Lisboa, CP. 1150-193.

---

## 15 de fevereiro, Sábado

### 9h30-11h00 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

#### Comunicações, Mesa VIII (moderador: **Giorgio Monari**)

**Alberto José Vieira Pacheco:** Revivendo cantos de morte: reflexões sobre o registro videográfico do Álbum de Armia (1855)

**Lenine Alves dos Santos:** Doces e claras águas: maturidade da técnica composicional em um soneto de Luís de Camões posto em música por José Antônio de Almeida Prado

**Andrea Adour, Cesar Buscacio, Luis Fernando da Silva Castro, Silviane Paiva:** Camões por Santoro... uma história da vida privada da peça Naiades

### 11h00-11h30 – Intervalo para o café

### 11h30-12h45 – Colégio Almada Negreiros, Sala 209

#### Apresentação de livros (moderador: **David Cranmer**)

**José Manuel Araújo:** *O Canto: arte, técnica e didática*, Emporium Editora, 2023.

**Patrícia Caicedo, Lenine Santos (trad.):** *Somos os que escutamos: impacto da música na saúde individual e social*, Mundoarts Publications, 2023.

**Alberto José Vieira Pacheco:** *O Cancioneiro dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)*, Fundação Biblioteca Nacional, 2024.

**Josivaldo Pires de Oliveira, Andrea Adour:** *Sons da África e da diáspora atlântica*, Vermelho Marinho, 2023.

### 12h45 – Encerramento

## CONFERÊNCIA COMEMORATIVA

### **20 anos de Africanias: a música vocal brasileira e o legado africano e da diáspora africana enquanto ensino, pesquisa e extensão**

**Andrea Adour**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O Africanias é um projeto multi-transdisciplinar, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro, formado por pessoas de diferentes áreas do conhecimento em torno da investigação da música vocal brasileira, em seus diversos gêneros que fazem uso de diferentes literaturas, oralituras em diferentes línguas. Reconhecemos o distanciamento entre o português brasileiro e o português europeu, compreendendo suas variantes de pronúncia e escrita – do ponto de vista morfológico e sintático – e seu léxico singular, proveniente de diferentes línguas em contato: europeias, africanas e indígenas. Reconhecemos também que o Brasil possui ainda cerca de 274 línguas indígenas além de forte presença de línguas africanas, ainda em uso simbólico e ou linguístico. Além disso é de nosso interesse o estudo da prosódia resultante do português brasileiro em música. O desenvolvimento de recentes pesquisas feitas pelo grupo trouxe a necessidade de ampliação destes saberes para as Américas.

No ano de 2004, foi iniciado um projeto intitulado “Projeto Multidisciplinar Brasil – África” junto aos alunos de ensino fundamental da Escola Estadual Paula Frassinetti, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Este projeto visava através da multidisciplinaridade (História, Geografia, Língua Portuguesa, Artes visuais e Música) abordar as produções artísticas de diferentes povos africanos e a produção brasileira, buscando novas epistemologias na formação do estudante e a valorização da cultura afro-brasileira. O projeto apoiava-se na recente publicação da lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelecia a inclusão da temática “História e Cultura Afro-brasileira” como conteúdo obrigatório nas bases da educação nacional. Com este projeto, foi realizada a primeira apresentação de trabalho durante o 1º Seminário Internacional Brasil-África. 1º Seminário Internacional Brasil-África, organizado pela PUC de Minas Gerais em 2004.

Este projeto gerou outros sub-projetos tais como: “A árvore da palavra: falares, contos e cantos da tradição banto no Brasil” (2010 – 2013), “Vissungo: o cantar banto nas

américas” (2009 – 2013), “Kiakudikila, kiazanga. O que se mistura, separa. Uma apreciação do campo semântico da Música na língua kimbundo” (2010-2013), desenvolvidos na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Federal de Ouro Preto, como parte da pesquisa de doutoramento da pesquisadora Andréa Adour, sob orientação da professora Sonia Queiroz. Foram muito importantes neste período, a contribuição das professoras Leda Maria Martins e Yeda Pessoa de Castro. Em 2014, aconteceu o V SIALA (Seminário Internacional Acolhendo as Línguas Africanas) realizado em Salvador, Bahia, onde em uma conversa com a Professora Yeda Pessoa de Castro, foi acordado o uso do termo Africanias UFRJ para renomear o projeto, que, a partir deste mesmo ano, foi inscrito na Universidade Federal do Rio de Janeiro como projeto de Ensino e Extensão. O termo Africania foi explicitado por Yeda Pessoa de Castro: “Designa o legado linguístico-cultural negroafricano ... que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro” (CASTRO, 2016: p, 01).

Em 2015, o projeto passa a integrar o Programa de pós-graduação da Escola de Música da UFRJ através do projeto intitulado Africanias na Música Vocal Brasileira e a Relação Brasil-África inserido na linha de pesquisa História e Documentação da Música brasileira e ibero-americana. na área de concentração Musicologia. Desde então, o projeto gerou cerca de 300 ações na área de pesquisa, ensino e extensão, bem como intensa produção artística. Em 2017, foi criado o Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ que integra músicos, pesquisadores, estudantes, e colaboradores de diferentes partes do mundo.

## Referências

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Marcas de africania no português do Brasil: o legado negroafricano nas Américas**. Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, 2016. (Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/5398> . Acesso em: 31 jan. 2024)

## COMUNICAÇÕES

### Abordagens para interpretação vocal da canção amazônica farinhada - o caso Waldemar Henrique

**Afonso Eder Portela de Messias**

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina

**Maria Bernardete Castelan Póvoas**

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina

#### **Problema/questão**

No ano de 1937 um grupo de críticos, cantores, musicólogos entre outros profissionais da música, realizaram na cidade de São Paulo - BR, o 1º Congresso de Língua Nacional Cantada. No evento foi proposta a criação de uma padronização para a interpretação vocal de músicas eruditas no Brasil. A partir desse encontro, criou-se um documento chamado *Normativas para a Boa Pronúncia da Língua Nacional no Canto Erudito* (Medeiros, 2002).

No entanto, a discussão teve inclinações voltadas exclusivamente para a unificação da pronúncia da música chamada erudita, observando elementos vocálicos que se estabeleciam para a cidade de São Paulo, não vislumbrando orientações de pronúncia que contemplassem também diferenciações fonéticas regionais (ANDRADE, 1937), tampouco que, na atualidade, estejam em acordo com a interpretação vocal de músicas populares.

Este trabalho, representa parte de uma pesquisa realizada durante o curso de mestrado (2019 e 2021)<sup>1</sup>. A proposta de pesquisa surgiu da inquietação e necessidade de um cantor em compreender melhor sobre a maneira de falar do povo da região amazônica brasileira para então, aplicar tais elementos vocálicos observados, à interpretação vocal

---

<sup>1</sup> Messias de, (2021) - Figuras Expressivas Que Representam Elementos Amazônicos Em Canções De Waldemar Henrique. Características E Interpretação. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00008c/00008c6a.pdf>

de músicas daquela região. Pesquisas como de Medeiros (2002), Aliverti (2003), Kayama et. al (2007), Dias (2009), Santos (2009) e Starling (2018), abordam aspectos pertinentes ao estudo que ora apresentamos, despertando também curiosidade e interesse pelo regionalismo amazônico aplicado à interpretação vocal. Apontam caminhos encontrados por intérpretes pesquisadores a respeito da utilização de técnicas que se mostraram eficazes ou ineficazes para a realização de determinados repertórios, bem como, a descrição de procedimentos fisiológicos da emissão voltada à técnica vocal no canto e/ou na fala.

Para este trabalho, tem-se como objetivo geral, expor possibilidades interpretativas para a realização de repertório musical representativo da região amazônica brasileira, evidenciando-se particularidades vocais, textuais e sonoras que incorporam diferenciações de regionalidade empregados na canção *Farinhada* do compositor Waldemar Henrique<sup>2</sup>. Mais objetivamente, por meio de gravações de nativos amazônicos da região norte do Brasil, oralizando a poesia da canção investigada, coletou-se material sonoro para, a partir destas gravações, criar, o que chamamos de *Tabela Comparativa de Sotaques da Amazônia Brasileira*, para então, aferir sobre posicionamento da voz e sons resultantes aplicáveis ao contexto proposto. Com o intuito de expor possibilidades interpretativas para a realização de repertório musical representativo da região da Amazônia brasileira, são descritas experiências adquiridas relacionadas às técnicas aplicadas nas canções selecionadas e registrados resultados das experimentações performáticas da canção *Farinhada* em áudio e vídeo<sup>3</sup>.

## Objetivos

Como objetivo geral, expomos possibilidades interpretativas para a realização de repertório musical representativo da região amazônica brasileira, evidenciando-se particularidades vocais, textuais e sonoras que incorporam diferenciações de regionalidade empregados na canção *Farinhada* do compositor Waldemar Henrique.

## Método

Para operacionalizar a proposta, dentro dos procedimentos metodológicos, foram realizadas diversas ações. Utilizou-se de um método de coleta vocal, onde nativos de

---

<sup>2</sup> Waldemar Henrique (1905-1995), filho da indígena Joana da Costa Pereira e do Português Thiago Joaquim Pereira, nasceu em Belém do Pará (BR), morou em Porto (PT) até os 13 anos, quando retornou à Belém

<sup>3</sup> Vídeo da performance disponível em: <https://youtu.be/BGKRknhoeRQ>

cinco cidades situadas na região amazônica brasileira, realizaram gravações falando naturalmente o texto da canção laborada e a partir desta coleta, foi criada uma tabela que demonstra características vocálicas (sotaques, ponto de ressonância e movimentação língua) de cada um dos indivíduos participantes. Esta tabela foi nomeada como *Tabela Comparativa de Sotaques da Amazônia Brasileira* e utilizada como molde comparativo das divergentes ou, consonantes maneiras que os nativos falavam palavras do mesmo texto para então, buscar inserir dentro da interpretação vocal, elementos vocálicos predominantes das oralizações coletadas, para propor uma interpretação vocal que fosse fidedigna ou aproximada à pronúncia do português cantado e sua variante geográfica, social e histórica no âmbito da Amazônia brasileira.

Após o contato via e-mail ou telefonemas, participaram das gravações de falas, cinco nativos, um de cada estado da região norte do Brasil (Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima)<sup>4</sup>, após os contatos coletou-se o material em áudio e realizou-se descrições comparativas entre características da fala de estados da região amazônica. Para o processo criativo interpretativo vocal, utilizou-se como propósito, experimentar aspectos de emissão vocal da técnica do Bel canto como parâmetro comparativo do aparato vocal. Para o processo de interpretação vocal, adotou-se também análises dos vocábulos naturais da fala do caboclo amazônico na canção *Farinhada*, em suas poéticas musicais e textuais.

### **Resultados e/ou Principais contribuições**

Como resultados, salientamos a criação da *Tabela Comparativa de Sotaques da Amazônia Brasileira*, que foi fonte necessária à experimentações que foram realizadas a partir da adaptação do uso de técnicas vocais, no intuito de oferecer ao intérprete, recursos vocais específicos para cantar o repertório em discussão. Neste contexto, a colocação da voz no aparato vocal, a abertura do palato e posicionamento da língua foram adotados para obter-se uma pronúncia que se adequasse à entonação de palavras utilizadas no cotidiano do povo amazônico. Observou-se o conceito de regionalidade e sotaques como um fator relevante para a interpretação do repertório proposto. Além disso, lançou-se um olhar à dicotomias que ocorriam entre a emissão da voz voltada para a dicção natural e regional da Amazônia e aquelas utilizadas a partir da técnica do *Bel Canto*.

---

<sup>4</sup> Apesar das tentativas de e-mails a universidades, não obtivemos respostas do estado do Tocantins.

### **Conclusões e/ou Implicações**

Como processo conclusivo, são apresentadas discussões a respeito das particularidades observadas nas distintas falas e, finalmente, com base no material coletado, relatos sobre as opções interpretativas adotadas. Esta pesquisa não encerra a discussão a respeito do uso de vocábulos naturais de nativos da região amazônica como parâmetro interpretativo de canções, oferece sim uma visão a mais para a interpretação e emissão vocal para o repertório em destaque.

### **Referências**

ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

DIAS, Robert Madeiro. **Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)** / Robert Madeiro Dias; Orientador, Aldrin Moura Figueiredo. – 2009.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. **PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito**. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

SANTOS, Isabela. **LENDAS AMAZÔNICAS DE WALDEMAR HENRIQUE: Um estudo interpretativo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. 2009.

**Palavras-chave:** canto; regionalidade; sotaque; Amazônia; Waldemar Henrique.

## Revivendo cantos de morte: reflexões sobre o registro videográfico do *Álbum de Armia* (1855)

Alberto José Vieira Pacheco

CESEM – NOVA FCSH - IN2PAST (LA/P/0132/2020)

Em 1855, José Albano Cordeiro (1818-1897) fez publicar no Rio de Janeiro dez canções com textos em português de sua autoria, que lamentavam a morte de sua esposa, falecida três anos antes. A música ficou a cargo de diversos compositores que estavam em atividade na cidade, entre eles, alguns nomes quase esquecidos e outros que ficaram lembrados na historiografia musical, como Francisco Manuel da Silva (1795-1865), Henrique Alvez de Mesquita (1830-1906) e Raphael Coelho Machado (1814-1887).

As canções foram publicadas em formato de livro, com o título *Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira*, cujo original pode ser consultado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (CORDEIRO, 1855). Apesar do interesse histórico e musical da obra, ela permanecia quase silenciada nos arquivos devido à raridade dos exemplares, e a consequente dificuldade de acesso, somada ao relativo desinteresse pelo repertório brasileiro do século XIX, que tem sido frequentemente considerado como pouco “nacional” desde a grande campanha nativista dos modernistas no século passado. Prosseguindo nos meus esforços de aproximação e divulgação do cancionário brasileiro oitocentista, elaborei uma edição crítica do *Álbum*, com o auxílio de Rodrigo da Costa. A edição foi publicada em 2022, com o apoio do Centro de Musicologia de Penedo, e está disponível gratuitamente de forma eletrônica (PACHECO; COSTA, 2022). Como o documento original quase nada informa para além do nome do poeta e dos compositores, foi necessário realizar uma investigação que nos desvelasse informações biográficas dos autores, as motivações do *Álbum*, sua data de publicação, a verdadeira identidade da musa, que é apresentada apenas pelo seu codinome árcade, e demais informações sobre o contexto histórico e cultural. Toda essa informação está apresentada no ensaio introdutório de nossa edição moderna.

Contudo, o trabalho acabou indo além da edição crítica. Em 2023, o Duo Rudá Porang, formado por mim e pelo pianista Anderson Beltrão, trouxe aos palcos a execução integral do *Álbum* em uma série de concertos intitulados *Canções de amor e morte*, com estreia a 3 de julho de 2023, no Barcelona Festival of Song, seguida de réplicas em

Portugal e no Brasil. Convencidos do interesse artístico das canções, decidimos perpetuar os resultados através de registros fonográficos. Assim, em novembro de 2024, realizamos a gravação do *Álbum*, no Grémio Literário, em Lisboa, pela RP Recordings, com a colaboração da ProART e com apoio financeiro do CESEM (Financiamento: UIDP/00693/2020). Esta comunicação pretende refletir sobre alguns desafios interpretativos encontrados durante o processo de interpretação e registro.

A primeira e mais óbvia dificuldade era o próprio tema da coleção. Como cantar 10 canções fúnebres sem sufocar o público numa atmosfera tão pesada? Como manter o interesse da audiência se as canções compartilhavam o mesmo tema e estética. No contexto da série de concertos, optamos por ressaltar a teatralidade do canto, na tentativa de manter, o mais possível, a atenção do público. Como esses concertos incluíam algumas canções fúnebres de outros autores, incluímos no programa algumas peças para piano solo e textos incidentais declamados de forma a quebrar expectativas e renovar o interesse do público. Todavia, na eventualidade de uma gravação fonográfica do *Álbum*, a inserção de textos poderia comprometer a integridade estética do original e a postura mais teatral do cantor não ficaria totalmente registrada. Sendo assim, optou-se pelo registro videográfico, o que também facilitaria a divulgação do material através de plataformas digitais como YouTube, Instagram, TikTok etc. A opção pelo vídeo também é uma forma de enfatizar a evidente influência da ópera na escrita e na performance das canções naqueles dias. Como tenho defendido em outros textos, parece-me improvável que estas composições fossem executadas através de um corpo “neutro” (com expressão facial e gestualidade quase inexistentes), como tem sido defendido por muitos no contexto das canções de concerto, especialmente o Lied. Ainda assim, para não ferir a sensibilidade moderna do que é bom-gosto, optou-se por uma gestualidade evidente, mas contida.

Por outro lado, uma característica das canções facilitou o desafio de manter o interesse do ouvinte. No processo de tentar ressaltar a dramaticidade das canções, acabamos percebendo que, apesar do tema fúnebre da coleção e do constato tom de lamento dos poemas, os compositores acabaram por enfatizar frequentemente a angústia, o descontentamento e a frustração do eu lírico, ainda que o caráter dolente e melancólico dos textos também se fizesse presente. Posso supor que isto seja causado pela influência da ópera, de cujas árias os compositores emprestaram uma emotividade mais enérgica. O fato que é que nossa execução tirou proveito disso, conseguindo manter suficientemente alta a energia afetiva do *Álbum*, ou seu “movimento”. Contudo essa realidade nos colocou diante de outra dificuldade. Diante de um repertório de afetividade tão exacerbada, a

questão de preservar o bom-gosto foi um desafio frequente. No caso do repertório vocal, a estética de um Romantismo com franca relação com a ópera pode ser recebida com algum desagrado por parte do público atual. Portanto, tomamos o cuidado de evitar o exagero, fazendo uma solução de compromisso entre a expressividade exuberante da ópera e a canção de câmara de nossos dias. Por exemplo, evitou-se excesso de portamentos e vibrato, e privilegiou-se a clareza da pronúncia. Reconheço que seria justificável utilizar uma pronúncia historicamente inspirada neste repertório, mas optou-se pelo padrão moderno do português cantado, justamente para que as canções não soassem demasiadamente afetadas e antiquadas.

Por sua vez, a escrita musical propriamente dita também nos coloca dificuldades. Algumas vezes, a execução das dinâmicas fica complicada pelas variações súbitas, como pode ser visto na canção “O Raio da lua” (fig. 1). Foi necessária muita experimentação para que essas variações soassem fluentes e conectadas com o texto.

40

*a piacere*

du - me Su - a - fa - ce co - briu re - ce - o - sa.

*p* *f* *ff*

45

*p* *ff* *p*

Figura 1 - Excerto de "Raio de lua" de Gioacchino Giannini (1817-1860)

Também foi preciso ter atenção na execução dos convencionais *stretti* – movimentos mais rápidos que são normalmente usados nos refrões – como pode ser visto na canção “O Sofrimento” de Francisco Manuel da Silva. O perigo aqui era a música soar mais leve, ou mesmo alegre, quando, na verdade, o texto mantinha seu tom fúnebre. A solução foi explorar a agitação de afetos como a angústia, a frustração, a irritação etc.

A execução da melodia, tanto vocal quanto instrumental, também apresentava alguns desafios, talvez pela própria especificidade do gosto musical local, ou pela falta de uma tradição na escrita de canções de concerto que estabelecesse algum idiomatismo no Brasil daqueles dias. Também não podemos descartar a possibilidade que isso seja sintoma da falta de familiaridade dos intérpretes com um repertório tão específico e desconhecido. O fato é que canções como “Último gemido” de Raphael Coelho Machado trazem melodias sinuosas e de difícil execução, que as tornam pouco acessíveis a intérpretes menos experientes (fig.2).

The image displays a musical score for the piece "Último Gemido" by Raphael Coelho Machado. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese and describe a religious or emotional scene.

**System 1 (Measures 15-17):** The vocal line begins with a melodic phrase: "cen - te, mi-mo-sa, en-gra - ça - da, Su - a vi - da me foi de - vo -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand.

**System 2 (Measures 18-20):** The vocal line continues: "ta - da, Deu-me ins - tan - tes d'e-ter-na do - çu - ra,". The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking and a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a more complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

**System 3 (Measures 21-23):** The vocal line concludes with: "Deu - me ins-tan - tes d'e - ter - na do-çu - ra." The piano accompaniment features a *ff* (fortissimo) dynamic marking, a *colla parte* marking, and a *pp* (pianissimo) marking. The right hand has a complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. The piece ends with a *morrendo* (dying away) marking and a final chord.

Figura 2 Excerto de "Último Gemido" de R. C. Machado

Contudo, o maior desafio talvez fosse superar alguma resistência do público atual com o estilo oitocentista dessas canções – distante daquele que se convencionou chamar de brasileiro, ainda que os poemas estejam em português e que a música represente a produção local. A única forma de superar o problema é valorizar o repertório, oferecendo devida contextualização crítica, e revivê-lo através de edições, concertos e gravações.

Diante disso, não poupamos esforços para que o *Álbum de Armia* voltasse à vida e se atualizasse nas plataformas digitais (PACHECO; BELTRÃO, 2025).

### Referências:

CORDEIRO, José Albano (tex.) et al. (mus.). *Album de Armia: gemidos sobre o tumulo de uma brasileira*. Rio de Janeiro: [Frion & Raphael], 1855, pp. 78. (FBN, DIMAS, cota: O.R. A-II / M-1).

PACHECO, Alberto José Vieira (pesquisa e edição); Costa, Rodrigo Barcelos Q. Da (Edição). *Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. PP. 83. ISBN: 978-65-5939-537-8. DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.95385 (disponível em: <https://www.pimentacultural.com/livro/album-armia/>)

PACHECO, Alberto José Vieira; BELTRÃO, Anderson. *Álbum de Armia* (registro fonográfico), 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/@AlbertoJoseVieiraPacheco>

**Palavras-chave:** Canção Brasileira; interpretação musical; repertório fúnebre; Romantismo; património.

## Camões por Santoro... uma história da vida privada da peça Naiades

**Andrea Adour**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Cesar Buscacio**

Universidade Federal de Ouro Preto

**Luis Fernando da Silva Castro**

Licenciando em Música - UFRJ

**Silviane Paiva**

Bacharelada em canto - UFRJ

Este trabalho é resultante do projeto intitulado “A música de Cláudio Santoro e suas memórias (Acervo Sonia Santoro). O Acervo Sonia Santoro é um acervo pessoal e possui diferentes documentos: cartas, fitas cassetes, fitas VHS, fotos, algumas partituras, dentre estas “Naiades”.

A canção Naiades<sup>5</sup>, com texto de Luís Vaz de Camões (Lisboa, 1524 – Lisboa, 1579 ou 1580) e música de Claudio Franco de Sá Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989) foi composta no ano de 1983. Esta canção foi dedicada à sua filha, Sônia Santoro, fruto de seu casamento com Carlota, sua primeira esposa. O manuscrito de Cláudio Santoro, foi cedido generosamente por sua filha Sonia e, nos chamou atenção, pois continha no verso da primeira folha a seguinte dedicatória: “*Para minha querida e “geniosa” filhinha Sonia, uma canção recentemente escrita para você com todo amor do papai. Rio, 13-2-84*”. A partir desses dizeres, julgamos ser necessário investigar o contexto da produção da canção, incluindo o que motivou a seleção do Soneto (publicado no ano de 1595), de Camões para musicar bem como o motivo da dedicatória ter sido posterior à composição da peça. Assim, pretendemos, neste trabalho, indagar, a partir da canção Naiades, as inter-relações no decorrer do processo criativo de Santoro, que notoriamente transita por diversas fases e texturas composicionais, não deixando, pois, de estabelecer também um estreito diálogo com as motivações pessoais vividas em determinado período. Para tanto, julgamos importante trabalhar com uma metodologia mista, valendo-nos sobretudo da pesquisa qualitativa através do uso da entrevista para, a partir da fonte primária (a partitura manuscrita), construir sentidos e saberes a respeito dos modos de composição de Claudio Santoro conectando esta produção a partir da história de sua vida privada. Entendemos que, para a musicologia histórica é importante acolher os ideais que circulam a história da vida privada enquanto método, pois nos propicia entender melhor personagens históricas por nós estudados, como neste caso, Cláudio Santoro:

---

<sup>5</sup> Foi realizada uma gravação informal a partir do celular (caseira) da peça Naiades após o primeiro ensaio do Rio Duo de Ouro (voz, Andrea Adour e piano, Cesar Buscacio). A partitura utilizada ainda é o manuscrito do compositor. Pretendemos realizar uma editoração futuramente. Acesso disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1M5BqnkFf-lmQPDS02UFSxov9fux9IUHC/view>.

Com a Nova História francesa, com a micro-história italiana, com a história da vida cotidiana alemã e com o diálogo entre História e Antropologia nos países anglo-saxônicos – algumas das principais tendências da historiografia a partir da década de 1970 –, problemas até então vistos como marginais passaram ao centro das discussões. Fundamentalmente, essas diversas tendências interpretativas tomaram para si o desafio de fazer uma história que pudesse dar voz aos agentes históricos do passado, sem incidir numa história factual meramente descritiva (TEIXEIRA: 2014, p. 259).

Para o desenvolvimento deste trabalho foram realizadas conversas informais com Sonia Santoro em diferentes espaços no decorrer deste ano de 2024, bem como uma entrevista não estruturada em 14 de outubro de 2024, realizada na residência de Sonia Santoro, encontro este, que nos mostrou a partitura original novamente. Optamos pela entrevista não estruturada, pois assim poderíamos ter a possibilidade de buscar informações novas a partir dos testemunhos de Sônia Santoro. A entrevista foi gravada e posteriormente transcrita, utilizando as ferramentas propostas por Dante Luchesi no Projeto Vertentes, integrando gestuais e variantes vocais e expressivas. As conversas informais também contribuíram para construir um ambiente qualificado que possibilitasse um contexto prévio a respeito da composição. Estas conversas foram mapeadas e criou-se um mapa etnográfico a partir do qual a entrevista pôde ser realizada.

Apresentamos, aqui, em forma discursiva com eventuais citações diretas da entrevista, elementos que julgamos essenciais para entender o contexto da produção da canção bem como tentar entender a relação entre a vida privada de Cláudio Santoro e sua composição. Sônia Santoro nos relatou que, no ano da composição da peça, 1983, Cláudio Santoro estava residindo em São Paulo e que, quando vinha ao Rio, hospedava-se em sua casa. Num destes encontros, houve algum desgaste, por um assunto absolutamente irrelevante, que afetou temporariamente a comunicação entre ambos. No ano seguinte, 1984, Cláudio Santoro retornou ao Rio e hospedou-se na casa de Sônia novamente, contudo, ela estava em viagem e não o encontrou. Ao retornar, Sônia encontra a música Naiades em sua cabeceira. Segundo ela, após ler a dedicatória e o texto da canção, ela pensou: “*Meu deus, o papai fez uma música pra mim.*” E aí eu fiquei: “*Poxa, eu briguei com ele, que coisa chata e tal, mas ele também tem um recurso maior do que o meu, não é?*” (Sonia fez um gesto demonstrando que ele compunha com muita facilidade). Em outro momento da entrevista, Sônia revelou o seguinte: “*O engraçado era a capacidade que ele tinha de conversar e compor ao mesmo tempo. Aí ele pegava aquela partitura grande assim, comprida, pegava uma régua, fazia assim e ia compondo lá, não é?*”. A

partir das palavras de Sonia, fica claro que, de fato, Cláudio Santoro compunha com facilidade, corroborando com a idéia de que a peça Naiades foi utilizada como objeto sonoro simbólico, como pedido de reconciliação. Sônia, afirma que ao encontrar a partitura, pensou: *“por que ele escolheu a “Naiádes”, o Camões e esse tema?”* e posteriormente concluiu: *“Ele era danadinho. Porque ele escolheu aquilo, exatamente aquilo? para o momento, não é? para aquele momento. Ele era muito perspicaz. Nisso ele veio, aí eu fiz as pazes com ele depois, não é?”*. Posteriormente, continua imitando a voz do pai: *“Eu vou pedir desculpa de uma outra forma, ela vai entender de outra forma.”* E conclui: *“Então é bem interessante assim a história da Naiádes”*. O Soneto de Camões traz o seguinte texto:

Naiades, vós que os rios habitais/ Que os saudosos campos vão regando, /De meus olhos vereis estar manando /Outros que quase aos vossos são iguais. /Dríades, que com seta sempre andais /Os fugitivos cervos derribando, /Outros olhos vereis, que triunfando /Derribam corações, que valem mais. /Deixai logo as aljavas e águas frias, /E vinde, Ninfas belas, se quereis, /A ver como de uns olhos nascem mágoas. /Notareis como em vão passam os dias; /Mas em vão não vireis, porque achareis /Nos seus as setas, e nos meus as águas. (CAMÕES: 1843, p. 29)

A poesia faz a alusão a um pedido de paz, “deixai as aljavas logo...e vinde...”. Durante a entrevista, o Soneto foi integralmente lido e nesta passagem, Sônia interveio: *“Tem tudo a ver”*. Foi muito interessante observar durante a entrevista, como a vida privada de Claudio Santoro estava estritamente ligada à música, enquanto instrumento composicional e dialogal. O interessante é que, Sônia, em resposta ao seu pai, realizou uma serigrafia, pois é artista plástica. Segundo ela, iniciou o trabalho com artes plásticas após o falecimento do pai, que, segundo ela, para além da composição musical, também costumava trabalhar diferentes técnicas das artes visuais. Sobre esta resposta, ela nos disse que a serigrafia Naiades seria uma resposta à obra presenteada a ela por Santoro. Afirmou emocionada: *“O que era importante na vida dele era a música e ele entregou para mim isso, entendeu?”*.

Como principais resultados, constatamos que Santoro utilizava a música para se comunicar, demonstrando que, para ele, a composição transcendia seu lado profissional: a escolha de Naiades, Soneto de Camões, criou um diálogo simbólico entre pai e filha. Segundo Sonia Santoro, seu pai era muito sedutor e conseguia trazer ao seu cotidiano, a música como eixo comunicativo. Através da obra Naiades, pudemos perceber como a composição musical dialogava com a vida privada de Cláudio Santoro.

**Palavras-chave:** Canção de câmara brasileira; Cláudio Santoro; Luís de Camões.

## **Os aires de lima das Ilhas Canárias. Uma teoria sobre a origem portuguesa desta música**

**Antonio Navarro Vega**

Universidad Complutense de Madrid

As Ilhas Canárias, pela sua posição geográfica, têm tido um papel imprescindível na história das relações entre Europa, América e África. O fluxo atlântico de pessoas, mercadorias, línguas, etc. configurou, e ainda configura, a sociedade canária e, por isso, é preciso entendê-lo para conhecer melhor a nossa história compartilhada e as nossas culturas. Os “aires de lima” são um gênero próprio do folclore canário cuja origem tem duas teorias que apontam a Portugal (área próxima ao rio Lima) e à América. Essa origem confusa responde à realidade do trânsito cultural entre as duas costas do Atlântico, sendo preciso conhecer a relevância das Ilhas Canárias no roteiro entre Portugal e o Brasil, assim como com outros portos da América para responder à pergunta sobre a origem dessa música.

A possibilidade da procedência portuguesa dos aires de lima já foi estudada pela pesquisa do musicólogo Lothar Siemens a propósito dos cantos de trabalho na ilha de Gran Canaria (*Las canciones de trabajo en Gran Canaria*, 2003). Nela, ele encontra similitude com as melodias do “*Auto de Floripes*”, cantadas em Neves, Viana do Castelo, e também escreve sobre duas canções da mesma área geográfica: uma do Cancioneiro Minhoto de Gonçalo Sampaio intitulada ‘*Steja queto*’, e uma “cantiga de sachos de mulheres” intitulada “*O milho da nossa terra*”. Além disso, as evidências musicais sobre a origem portuguesa dos aires de lima não foram revisadas nem retomadas.

O contexto social onde os aires de lima foram cantados (associado tradicionalmente às atividades do cultivo do milho) o relaciona com a cultura dos navegantes portugueses que o trouxeram da América e que tiveram as Ilhas Canárias como um porto necessário do seu roteiro Atlântico. De fato, o vocabulário relacionado com esta planta no espanhol falado no arquipélago canário hoje é cheio de lusismos

(milho, caroço...), indicando a relação direta entre os portugueses e essa atividade. Se eles trouxeram esse cultivo, talvez também trouxeram a cultura associada.

Nos encontros musicais de folclore canário, os aires de lima são introduzidos como cantos de trabalho cuja origem é portuguesa. Esse relato já foi usado desde as primeiras reconstruções do gênero nos anos 70 e 80, quando nas ilhas aconteceu uma revolução identitária que precisava da criação de novos referentes culturais que reforçam essa ideia. O fato de reconhecer na cultura canária elementos próprios de outras culturas (africana, portuguesa, americana...) conseguiu uma imagem de afastamento dos elementos nacionais espanhóis. A aportação cultural portuguesa foi chave nesse período concreto e foi assimilada como parte da cultura local, sobretudo no referente ao vocabulário e às tradições agrícolas e pesqueiras.

A proposta de apresentação se enquadra na importância da língua e da cultura portuguesas, além das áreas lusofalantes. Uma música que chegou às Ilhas Canárias possivelmente entre os séculos XVI e XVII ainda mantém conexões com a língua de Camões trezentos anos depois e sob a influência da cultura hispânica. Estudar os refrões dos aires de lima desde o olhar da língua portuguesa deve ser então um bom ponto de partida, porque, no entanto, *Os Lusíadas* do escritor português percorreram o Arquipélago, nos deixando este patrimônio compartilhado.

### Referências

Alonso, E. (1985). *Estudios sobre el folklore canario*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Edirca.

Carballo Wangüemert, B. (1862). *Las afortunadas. Viaje descriptivo a las Islas Canarias*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.

Arribas y Sánchez, C. de. (1900). *A través de las Islas Canarias. Primera y segunda parte* (Vol. 1). (A. Delgado Yumar, Ed.) Santa Cruz de Tenerife.

Díaz, J. C. (2004). *El folklore musical de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Turquesa.

Fariña González, M. (1991). La presencia isleña en América, su huella etnográfica. *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, 1, 67-96.

García González, A. (2008). La mezcla cultural como catalizador del desarrollo de la música tradicional canaria. *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*(8), 129-153.

Noda Gómez, T. (1998). *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Pérez Rodríguez, M. (abril de 1979). Coplas de Aires de Lima. *Rumbos: revista del Círculo Canario de Estudios Socialistas*(3), 21-25.

Pérez Vidal, J. (1982). *Los estudios del folclore canario (1880-1980)*. Madrid: Ediciones del ICEF.

Siemens, L. (2003). *Las canciones de trabajo en Gran Canaria. Estudio de una parcela de la etnomusicología insular*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Talavera, D. (1978). *Canarias: folclore y canción*. Madrid: Taller Ediciones JB.

**Palavras-chave:** Ilhas Canarias; Aires de lima; Portugal; folclore; origens.

## ***Sidéria, uma Ópera em português para discutir a “transculturização narrativa”***

**Charlene Neotti Gouveia Machado**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Università di Bologna

Trata-se de um dado bem documentado: a cidade de Curitiba da metade do século XIX até o início do século XX abrigava um grande contingente de imigrantes alemães.

Por décadas, a “colônia alemã”<sup>6</sup> que se formara no sul do Brasil fora guiada pelo propósito de manutenção da sua cultura, fato se consolidava através das suas associações, seus clubes e das suas escolas, além de dois jornais integralmente em alemão: o *Der Beobachter* e *Der Kompaß*. Mas se o número expressivo de grupos dedicados as mesmas atividades evidenciava a heterogeneidade no seio dessa comunidade germânica, por outro lado e apesar das diferenças, existia algo que os unificava de modo inconfundível: a língua alemã. Nestor Victor em seu livro *A terra do futuro* (1913), descreve a naturalidade com que a cidade operava em idioma alemão, oferecendo a imagem das crianças de cabeças loiras que brincavam tagarelando ‘*yas*’ e ‘*nichts*’, dos cocheiros que ofereciam silenciosas viagens aos “nacionais”<sup>7</sup> e até mesmo das jovens camponesas que vendiam seus produtos agrícolas sem ousar uma palavra sequer no idioma de Camões.

Mas ao contrário do que se poderia esperar, enquanto os espaços de convivência da “colônia alemã” eram diversificados, a oferta de atividades artísticas em alemão era bem mais limitada. Um exemplo que coloca em evidência essa carência foi o burburinho causado pela chegada da Companhia de Óperas e Operetas Papke, em 1909. Com um repertório exclusivamente em alemão, a ocasião suscitou comentários positivos sobre as qualidades dos alemães de Curitiba, pois a arte do “povo vigoroso”, era “[...] exemplo da honra e do trabalho, colaborando conosco na obra do aperfeiçoamento material e social desta parte do planeta” (THEATRO, 1909, p.1). Enquanto isso, outras revistas da cidade se deliciavam com caricaturas e quadrinhos que reproduziam a estranheza de escutar horas e horas de música dramática em alemão. Apesar disso, nenhum aspecto negativo era assinalado sobre o repertório integralmente cantado e recitado em alemão, pelo contrário, a companhia “[...] trazia um estranho encanto para a nossa natural curiosidade pois que era a primeira vez que a Curitiba era dado de apreciar a arte alemã neste gênero” (Ibid, p.2).

Depois do sucesso da Papke, em 1911, foi a vez da Companhia Platerowski desembarcar na cidade com um elenco composto de austríacos, alemães e suíços. A Companhia cumpriu uma temporada sem resistências, circulando por cidades onde a presença alemã era notória. Mas apesar da boa reputação da Companhia Platerowski, os

---

<sup>6</sup> O termo “colônia alemã” está em consonância com o pesquisador Fabris (2014) e outros estudiosos do tema que precedentemente abordaram os costumes e tradições do grupo germanico reunido na cidade de Curitiba e arredores. Tais pesquisadores, buscaram sobretudo se referir as práticas e pessoas como um conjunto, mas entendendo que a generalização é limitante e guarda apenas fins práticos.

<sup>7</sup> A palavra “nacionais” foi usada amplamente pela imprensa da época e essa é uma escolha terminológica para referir-se aos brasileiros locais sem relação ou origem germânica.

conflitos internos minaram a unidade do conjunto, que foi se desfazendo aos poucos e a cada nova cidade. Assim, tal como ocorreu em tantos outros exemplos, alguns elementos da Platerowski tornaram a passagem temporária pelo país em estada definitiva. Há de se dizer que foi graças a vinda a Companhia Platerowski e a permanência de alguns dos seus artistas que a cidade viu nascer um núcleo profissionalizante de música.

Da empreitada da Platerowski, o maestro suíço alemão Leonhard Keßler tornou-se o elemento remanescente mais emblemático, tendo assumido tantas funções quanto o número de relacionamentos que nutriu com as mais diferentes personalidades da cidade. Em Curitiba foi maestro, crítico, empresário, pianista, produtor cultural, compositor e professor. Isso porque, mesmo ele tendo assumido posições hierárquicas relativamente baixas nos teatros europeus, a sua passagem por Paris e Berlim ofereciam a ele o status de celebridade na singela Curitiba. Graças à esses fatores, logo nos primeiros meses de sua chegada o maestro participou de uma ousada empreitada musical que viria a ser nominada como a “primeira Ópera paranaense”. Subvencionada pelo governo local, foi confiada a ele a tarefa de orquestrar a Ópera Sidéria, a qual o músico amador de origem luxemburguesa Augusto Stresser já havia escrito uma versão em 2 atos. Porém, o processo compositivo ocorreu a quatro mãos, uma vez que mudanças, adaptações e adições foram executadas por ambos. Por sua vez, a Ópera Sidéria teve seu libreto a cargo do jornalista Jayme Ballão, que em língua portuguesa elaborou uma trama dramática e mística ligada ao episódio histórico até então recente da Revolução Federalista. O sobrenome português do libretista esconde sua origem alemã, bem como ocorre com a interprete do papel principal, Marietta Bezerra, que era inclusive capaz de cantar em alemão perfeito. Assim, de um modo ou de outro, quase todos os envolvidos na produção eram de origem germânica, incluindo os dois coros, o Grêmio Musical Orpheon Paranaense e pelo *Gesangsektion des Handwerker Unterstützungs Verein* e que foram dirigidos pelo também remanescente da Companhia Platerowski, Georg Wucherpfennig.

O que chama atenção é que no conjunto de obras compostas e exibidas no começo do século XX no sul do país, ou ainda no contexto do território do cone-sul, Sidéria permanece como um dos poucos exemplares de música dramática em língua portuguesa. A título de exemplo, a Ópera Sandro de Murilo Furtado, a primeira obra do gênero do Rio Grande do Sul, tem o libreto italiano do bolonhês Arturo Evangelisti; ou ainda a ópera catarinense Yara, de Josef Prantl conta com o libreto em alemão de Otto Adolfo Nohel. Porém, em Curitiba, apesar do alemão permear todas as atividades, quando chegou o momento de compor a “Ópera paranaense” ela precisou ser em português.

O artigo se propõe a apresentar as razões que levaram a Ópera Sidéria ser escrita em língua portuguesa através da descrição dos fatos históricos concêntricos à sua composição e sua representação em 1912. Esse percurso é sustentado por dois termos correlacionados, sendo o primeiro deles o da “transculturização” do musicólogo Fernando Ortiz, com o qual buscava abordar os processos de contato entre culturas diferentes. O segundo foi nominado pelo uruguaio Ángel Rama de “transculturização narrativa”, que derivado de Ortiz, promove uma atualização do seu antecessor, conferindo permeabilidade e um caráter conciliador à reflexão teórica, uma vez que abandona o discurso da violência e das assimetrias. Por sua vez, o caráter “transculturador” de Sidéria se evidencia pelo trabalho que cruza as fronteiras brasileiras-germânicas, permitindo o trânsito de uma cultura a outra, como resultado do contato entre diferentes imigrantes. A análise se constrói a partir dos três níveis teorizados por Rama para a compreensão dos aspectos dramáticomusicais do libreto: a língua, tanto com o abandono da forma estrita culta e adoção de termos, quanto com a criação de personagens com características e cores locais; a técnica e estrutura, com a flexibilização da linha do tempo narrativo; e por fim, a visão de mundo, com a apresentação de uma nova realidade, conectando a cultura trazida pelos imigrantes aquela que se construía no Brasil, que por muitas vezes não obedecer a lógica da sociedade europeia, facilitava a troca entre expectador e obra.

### Referências

FABRIS, Pamela Beltramin. **Nós, os selvagens, não reverenciamos os símbolos kaiserianos: conflitos em torno de uma identidade germânica em Curitiba (1890-1918)**. Orientador: Prof. Dr. Sergio Odilon Nadalin. Dissertação [Mestrado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. 251 págs.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Venezuela, 1987.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2ª ed. - Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. 352 p.

THEATRO Guayra - Die Dollarprinzessin. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, nº3140, p.1, 30 jun. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/800074/11664>. Acesso em: 13 jul. 2022.

VICTOR, Nestor. **A Terra do Futuro (Impressões do Paraná)**. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1913.

**Palavras-chave:** ópera em português; nacionalismo; Sidéria; “Transculturação narrativa”; “Colônia alemã”.

## **Repertório traduzido e pronúncias no tempo: versões em português brasileiro de canções italianas cantadas por Ernesto De Marco**

**Daniela da Silva Moreira**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Alberto José Vieira Pacheco**

Universidade NOVA de Lisboa

Ernesto De Marco, barítono brasileiro, nasceu em São Paulo em 25 de dezembro de 1892 e faleceu no Rio de Janeiro em 25 de abril de 1969. Filho de imigrantes italianos, foi uma figura ativa e de expressiva carreira no cenário musical do Brasil até início da segunda metade do século XX. Foi principalmente um cantor de ópera, mas também cantava repertório camerístico e cancionero estrangeiro e nacional.<sup>8</sup>

De Marco esteve na Itália a estudos pelo menos três vezes. Em Nápoles foi aluno do professor Beniamino Carelli, um importante cantor, compositor e professor de canto italiano. Por meio dele, De Marco teria feito sua estreia em Nápoles no Teatro Mercadante, cantando *Aida* (Verdi) e acreditamos que este professor também o influenciou em suas visões nacionalistas (particulares) e no repertório de câmara que interpretava, inclusive com relação a tradução de canções italianas que realizou.

De Marco gravou com a Hotel Itajubá Orquestra em 1929, pela gravadora Parlophon, discos de 78 RPM com as canções: *Lolita* (Catulo da Paixão Cearense e Buzzi-Peccia); *Morena Morena* (Francisco Mignone); e as canções *A última canção*, *Tormento*,

---

<sup>8</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

*Addio, Tamo ancora, Ideale e Marechiare* (Francesco Paolo Tosti). Todas as canções de Paolo Tosti foram gravadas em português brasileiro, tendo sido traduzidas pela esposa do cantor: a poetisa e escritora Julia Cesar de Marco (?-1945). No entanto, apenas duas foram encontradas: *Ideale* e *Marechiare*, a primeira com poema original em italiano de Carmelo Errico (1848-1892), e a segunda com poema original em napolitano de Salvatore Di Giacomo (1860-1934).

Em relação à tradução-adaptação para o canto, feita por Julia Cesar De Marco, percebe-se que em ambas ocorrem ajustes no texto, mas em um contexto geral a ideia central é preservada. Adaptações textuais em traduções para o canto, como a de Julia, são comuns e necessárias, já que nesse tipo de processo há necessidades musicais e de emissão vocal que devem ser consideradas. Nas gravações de Ernesto De Marco para essas duas canções também ocorrem leves adaptações rítmicas que respondem às necessidades prosódicas dos textos traduzidos.

Foram realizadas transcrições fonéticas da pronúncia do cantor nas gravações das canções *Ideale* e *Marechiare*, utilizando a representação fonética IPA (*International Phonetic Alphabet*). A partir dessas transcrições realizamos uma análise comparativa para identificar se o barítono apresentava variações de pronúncia diacrônicas (variações históricas que ocorrem na pronúncia da língua no decorrer do tempo); uma variação pessoal em relação com seu próprio contexto histórico; ou mesmo ambas.

Para uma comparação com a pronúncia atual do português brasileiro cantado foi utilizado como referência as mais recentes “Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito” (KAYAMA et al., 2007) e em comparação com as Normas de pronúncia existentes em sua época foram usadas as “Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito” (NORMAS, 1938) apresentadas nos Anais do *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, realizado em São Paulo, Brasil, em 1937.

Ficou perceptível que De Marco possuía variações de pronúncia tanto diacrônicas como uma variação pessoal em relação com seu próprio contexto histórico. Em relação as diacrônicas, essas mostram um pequeno exemplo das variantes históricas ocorridas na pronúncia do canto em português brasileiro, no transcorrer dos séculos, principalmente na pronúncia do barítono para /e/ e /o/ em finais de palavras; /l/ em finais de palavras; e da sua articulação vibrante para a consoante /r/.

Além disso, vimos que, com relação à articulação dos seus sons nasais; as consoantes /d/ e /t/; e a duplicação de consoantes em meio de palavras, não

necessariamente o cantor apresenta uma variante histórica de pronúncia, mas sim influências da língua italiana sobre sua técnica vocal.

Um estudo nosso sobre as Normas de 1938 mostra que o cantor apresentava também variações pessoais de pronúncia dentro do contexto histórico de seu tempo. Estando o barítono em desacordo, principalmente com relação a uma busca por um afastamento de padrões de emissão vocal advindos de línguas estrangeiras. As Normas de 1938 expõem, sobre “Estrangeirismos Musicais”, que toda a emissão vocal e dicção proveniente de uma forma de emissão estrangeira era repudiada no canto brasileiro. Exemplos disso são: as vogais mudas e as paragoges depois de /l/ ou /r/ presentes no português europeu; o nasal francês; as consoantes duplas italianas; ou a emissão do /rr/ forte em alguns grupos consonantais.

A partir disso vemos que De Marco estava em desacordo com as Normas de 1938, apresentando estrangeirismos vocais, devido a sua articulação dupla das consoantes /l/, /b/ e /c/ em meio de palavras; e por seus sons nasais em que mostrava uma articulação italianizada, não realizando alguns dos nasais /an/; /en/ e /em/, produzindo as vogais /e/ e /a/ mais fechadas ou arredondadas que o normal para o português brasileiro e realizando uma coda aparentemente nasal pela articulação de [n].

Posto isso, podemos conferir, na comparação das variantes diacrônicas e pessoais mais evidentes na pronúncia de Ernesto De Marco, em relação com as Normas atuais e as Normas de 1938, que o cantor estava “incorreto” em ambas as normas para os casos de: Pronúncia de [e] e [o] em finais de palavras; Duplicação de consoantes em meio de palavras; Pronúncia dentalveolar de [d] e [t]; e Sons Nasais. Os casos em que estava “correto” em ambas as normas são: Pronúncia de [r] em início de palavras; Pronúncia de [r] entre vogais; e Pronúncia de [r] em encontros consonantais. Sobre a Pronúncia de [l] em finais de palavras estava “incorreto” perante as normas atuais, mas “correto” pelas normas de 1938. As variantes em que estava “correto” pelas normas atuais, mas “incorreto” pelas normas de 1938 seriam: Pronúncia de [r] em finais de palavras; e Pronúncia de [r] em finais de sílabas. No caso de Pronúncia de [r] para dígrafo /rr/ estava Ernesto “correto” nas normas atuais (sem informações nas normas de 1938). E na Pronúncia de [r] em finais de palavras seguidas de palavra iniciada por vogal (com elisão) estava “certo” perante as Normas de 1938 (sem informações nas normas atuais).

É importante notar que fica perceptível que o cantor demonstra, em alguns momentos, que não seguia um padrão específico em seu canto, muito provavelmente decorrente da não existência de uma escola de canto brasileira para tal. Como não havia

uma regra, as soluções técnicas que ele encontrava eram baseadas na escola de canto que possuía: a italiana.

Essa observação também está de acordo com o que Mário de Andrade e os modernistas nacionalistas brasileiros do século XX afirmavam: por não haver uma escola de canto brasileira, os cantores levavam para os palcos o canto baseado em sonoridades estrangeiras. Por isso, houve a tentativa de uma normatização da pronúncia do português brasileiro artístico com a realização do *I Congresso da Língua Nacional Cantada* em 1937. E, embora a realização das mais recentes “Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito” (2007), na verdade, ainda hoje não existe na prática uma padronização do português brasileiro cantado, em grande medida por não haver o estabelecimento de uma tradição vocal-musical.

### **Referências**

Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. 1938. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo.

Kayama, Adriana Giarola; Carvalho, Flávio; Castro, Luciana Monteiro de; Herr, Martha; Rubim, Mirna; Pádua, Mônica Pedrosa de, e Mattos, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. Revista Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16- 38, dez. 2007.

Moreira, Daniela. 2020. O barítono Ernesto De Marco e a canção no Brasil da primeira metade do século XX: da história e análise à prática. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Moreira, Daniela da Silva; Pacheco, Alberto José Vieira. 2023. Pronúncias do português brasileiro cantado: uma análise vocal de gravações do barítono Ernesto De Marco. Per Musi no. 43, General Topics: 1-28.

Moreira, Daniela, e Goldberg, Guilherme. 2019. Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir das críticas do jornal Correio da Manhã (RJ). In *I Simpósio Internacional Música e Crítica* (1): 92-100.

Moreira, Daniela, e Goldberg, Guilherme. 2018. Canções de Paolo Tosti interpretadas em português pelo barítono Ernesto De Marco: a questão da tradução no início do século XX. In II Congresso Internacional a língua portuguesa em música (2). (No Prelo)

Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. 1938. In Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, 50-94. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo.

**Palavras-chave:** Ernesto De Marco; cancionero; traduções; pronúncia do português brasileiro cantado.

## Língua e ritmo nos versos ‘camonianos’ transmitidos pelos cancioneros musicais quinhentistas

**Giorgio Monari**

Sapienza Università di Roma – Musica Sapienza

Università degli Studi della Tuscia

Os muitos versos compostos ou aproveitados por Luís de Camões na medida velha testemunham o tamanho da contribuição do poeta para o repertório lírico tradicional português do século XVI. Alguns (poucos) versos, motes e estrofes da tradição camoniana também aparecem nos cancioneros musicais quinhentistas ibéricos acompanhados pela transcrição musical. Por isso, é possível também imaginar ou até propor reconstruções musicais de algumas das líricas de Camões na medida velha. Isto não vem sem dificuldades maiores. Em geral, a ‘economia’ das transcrições dos cancioneros torna complicado decifrar a correspondência entre a articulação silábica das estrofes e as frases musicais. Também, o perfil rítmico das frases musicais nem sempre se encaixa ‘naturalmente’ na métrica e no ritmo dos versos.

A análise de casos específicos pode ajudar a produzir soluções adequadas para uma eficaz ‘leitura’ musical das composições. Também, os resultados da análise podem ser aproveitados para propor percursos de estudo sobre o perfil estético destas composições, até sugerir considerações sobre o contexto humano e cultural no qual circulou o repertório dos cancioneros e a poesia em medida velha de Camões.

A minha comunicação quer reler o meu trabalho de tese de licenciatura *Caratteri nazionali della canzone portoghese del Cinquecento: tradizionalismo e popolarismo* (Sapienza Università di Roma, 1994), sobre os cancioneiros musicais lusitanos do século XVI, e o meu artigo sobre o ritmo do vilancete “Menina dos olhos verdes” publicado em *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* (org. Esther Borrego Gutiérrez e Javier Marín López, Reichenberger 2019). Além disso, a comunicação toma em consideração a bibliografia mais recente sobre o assunto, a partir da dissertação de mestrado de Nuno de Mendonça Freire Nogueira Raimundo *O cancionero musical de Paris: uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56* (Universidade Nova de Lisboa, 2017), e as gravações discográficas disponíveis do repertório dos cancioneiros.

**Palavras-chave:** Luís de Camões; métrica e música; Vilancete; cantiga; cancioneiros.

## **Patrimônio musical em português: resgate, preservação, contribuições didáticas e interpretativas nas canções de câmara das compositoras brasileiras Letícia de Figueiredo, Nênia Fernandez e Olga Pedrário**

**Gisele Pires Mota**

Universidade de Brasília

A canção de concerto no Brasil, gênero cujas origens remontam ao período colonial, esteve presente em toda a história do país e chegou viva e relevante até os dias atuais. No catálogo dos mais importantes compositores brasileiros, dos séculos XIX ao XXI, com raras exceções, juntamente com o piano solo, a canção é a produção que aflora em maior número, o que atesta a vocação nacional para este gênero e o primado que lhe dão os criadores. No entanto, o acesso a esse material se tornou precário com o abandono da publicação de partituras pelas editoras, ficando restrito aos próprios compositores e suas famílias, intérpretes especializados e colecionadores.

O Acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco (HCB), disponibilizado para pesquisa em 2016 e digitalizado pelo Instituto Piano Brasileiro – IPB, contém mais

de 6.000 documentos, entre manuscritos e partituras impressas, incluindo centenas de compositores e compositoras brasileiros e muitas canções inéditas. Chamou-me a atenção o número de compositoras no acervo, 99 mulheres. Como pianista atuando na área de música de câmara e de canção de câmara há mais de 20 anos e nunca tendo tocado ou ouvido falar na maioria dessas mulheres, decidi iniciar, em 2017, a investigação sobre essas compositoras pouco ou nada reconhecidas hoje em dia.

Desde a década de 1980, a nova musicologia tem investigado e aprofundado a ponderação sobre música e gênero, nomeadamente sobre mulheres na música (Bowers and Tick, 1987; Briscoe, 1987; Sadie and Samuel, Grove). Assim, surgiu a necessidade de discussão sobre gênero na musicologia, origem e cristalização do chamado "cânone" de obras e compositores dignos de serem conhecidos e estudados, além da reformulação da própria história da música (ocidental, branca e masculina). Por tanto sabemos que a ausência dessas compositoras na história da música ocidental se deu pela exclusão das mesmas nas perguntas e nas pesquisas da musicologia ao longo da história. Segundo Bowers e Tick:

Musicólogos prestaram pouca atenção à sociologia da música, seja ela sobre classe social e status econômico dos musicistas, estratificação nas profissões, ou acesso à educação. Ao invés disso, eles focaram em documentos (manuscritos, impressos e tratados) sendo que para a música feminina nos períodos que foram mais profundamente investigados relativamente pouco desses documentos existem [...] finalmente, as estruturas institucionais musicais mais estudadas pelos musicologistas são aqueles que ou excluem totalmente as mulheres ou incluem apenas um pequeno número delas (1987, pg. 3) tradução nossa.

FREIRE e PORTELA (2013, pp. 284-285) salientam que a maior participação das mulheres na vida musical no século XIX era nos salões como pianistas ou como cantoras, fazendo uma ligação entre o público e o privado de uma forma aceitável para a sociedade da época. A grande presença do piano em parte das casas de boa família no início no século XX “aos poucos, (...) deu às mulheres acesso à composição, uma alternativa nova, ainda que a sua escolha fosse um desafio cercado de conflitos e dilemas para as mulheres da época” (CARVALHO, 2010, pp. 53) já que o comum seria serem intérpretes, ou seja, “porta-vozes” do que os homens compositores tinham a dizer, ao invés de exporem ideias a partir de seu próprio ponto de vista feminino.

Os objetivos principais dessa investigação foram contribuir com a preservação, divulgação e discussão sobre patrimônio de canção de câmara em português e prover uma

mostra da importância da produção de mulheres compositoras para o patrimônio cancional brasileiro por meio da demonstração da riqueza musical e temática da obra de três compositoras brasileira, Leticia de Figueiredo, Nênia Fernandez e Olga Pedrário e da revisitação histórica com objetivo compensatório na tentativa de prover dados para reflexão sobre o repertório de canção de câmara tido como canônico, repertório esse que teve que ser redimensionado após a divulgação do acervo do Prof. Hermelindo Castello Branco.

O registro das canções em ficha catalográfica foi guiado por uma abordagem mista entre as orientações sobre formulação de ficha técnica seguindo as normas do Repertoire Internationale de Sources Musicales – RISM e as do projeto “Resgate da Canção de Câmara” da UFMG fornecendo para cada canção o título, incipit musical, localização, dedicatória, local e ano de composição, poeta e data da composição do poema, caráter, expressão e andamento, fórmula de compasso, linguagem (tonal, modal etc.) e extensão vocal.

A pesquisa sobre biografia, atuação composicional e artística foi feita através de pesquisa documental em jornais e periódicos de época armazenados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional; programas de concertos investigados no Museu FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal parte da Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro; o livro de ROCHA (1986) e revisão bibliográfica de documentos acadêmicos. Para investigação sobre os poemas e poetas, utilizou-se em busca dos poemas em antologias e críticas poéticas, revistas e publicações periódicas, além da internet.

Em seguida, procedeu-se a uma análise dos dados das canções, como a comparação entre manuscritos e obras publicadas, a quantidade de canções autografadas pelas compositoras e a extensão vocal mais comum, indicações interpretativas e tipos de padrão de acompanhamento pianístico. Essa análise permitiu uma visão detalhada da obra das três compositoras, considerando o contexto histórico, os desafios enfrentados e a riqueza musical de suas criações.

Após a investigação e análise de todos os dados, apresentamos uma análise comparativa levando em consideração contexto, informações biográficas e musicais das vidas e obras das três compositoras tendo em vista as dificuldades do contexto, iniciativas pessoais feitas e riqueza musical e didática de suas produções. Constatou-se que a grande maioria de suas canções permanecem manuscritas; que dentre as manuscritas, uma parte relevante possui musicografia de Hermelindo Castello Branco; as canções de Fernandes

e Figueiredo tem, em sua maioria, extensão vocal no registro médio, tornando-se um repertório muito aconselhável para estudantes de canto erudito e profissionais enlevados por sua temática e riqueza musical; canções de Fernandes e Figueiredo possuem, em geral, possui apenas um tipo de padrão de acompanhamento por toda a canção e as de Pedrário exploram toda extensão do piano e mais variados padrões de acompanhamentos numa mesma canção; todas compositoras indicam sugestões de interpretação e caráter tanto na parte vocal quanto pianística; as obras mais variadas na parte pianística denotam a preocupação das compositoras em evocar as imagens poéticas e intenções expressivas do texto.

O acervo de HCB se revela uma joia para os pesquisadores e intérpretes da canção de câmara em português. A significativa quantidade e qualidade de canções compostas por mulheres, como Nênia Fernandez, Olga Pedrário e Leticia de Figueiredo, levantam questões importantes sobre as barreiras enfrentadas por essas compositoras, a ausência delas na história da música brasileira e a necessidade de ações para resgatar e divulgar essas obras.

Pôde-se perceber que enquanto uma compositora está viva suas obras podem ser de certa forma reconhecidas e interpretadas, muito pelo empenho das próprias, e que após sua morte suas peças também perecem, mesmo no caso de mulheres brancas que obtiveram sucesso, visibilidade. A investigação sobre a história e obra dessas mulheres revelou alguns fatores que influenciaram a invisibilização da produção dessas (e outras) compositoras durante séculos XIX e XX tais como o papel social submisso e doméstico esperado da mulher pela sociedade, a dificuldade de acesso a editoras visto o controle masculino dos meios de imprensa, a impossibilidades das mulheres de estabelecer uma rede de contatos para divulgação de suas obras devido a dificuldades de frequentar espaços públicos sem companhia masculina, além das responsabilidades com a maternidade e vida doméstica.

**Palavras-chave:** compositoras brasileiras; canção de câmara; música e gênero; acervos musicais; reparação histórica.

## “À espera de Lisboa”: teatro e música em língua portuguesa na Galiza setecentista

**Javier Gándara Feijóo**

Universidade de Santiago de Compostela

Embora o português e o galego fossem originalmente a mesma língua medieval derivada do latim, durante a Idade Moderna já estavam claramente diferenciados tanto na grafia como na fonética. A separação não impediu que textos portugueses circulassem mais a norte da fronteira delimitada pelo Minho, em parte graças à chegada, desde meados do século XVIII, de companhias cênicas e músicos de Portugal. Esta proposta de comunicação pretende abordar os testemunhos documentais do teatro e da música em língua portuguesa na Galiza do século XVIII. Metodologicamente, opta-se por uma análise qualitativa dos vestígios, baseada em ferramentas próprias da Nova Musicologia e da Musicologia Histórica.

É assim analisada a representação de peças teatrais portuguesas em Pontevedra, apesar de uma alteração entre as autoridades locais. Aconteceu em 1776, quando o antigo presidente da Câmara Municipal escreveu ao Tribunal Real da Galiza queixando-se de que o juiz ordinário da zona tinha querido ocupar um camarote que supostamente não lhe pertencia durante algumas actuações em italiano e português pela companhia de Afonso Nicolini (genro do falecido Nicolà Setaro) e Nicolà Ambrosini (bailarino radicado em Lisboa). O processo judicial e administrativo foi longo, com as primeiras páginas destacando-se especialmente por mostrar como o acontecimento, embora relatado como um problema de jurisdição, na verdade escondia uma luta pela visibilidade e protagonismo social de diferentes autoridades.

São também estudados nesta proposta três libretos de Lisboa conservados na Biblioteca Miguel González Garcés da Corunha. Quase todos os textos estão em formato bilingue italiano-português, coisa habitual na época, usando a primeira língua citada na representação. O mais antigo dos impressos intitula-se *Il Bejglieberbei di Caramania, dramma giocoso di Girolamo Tonioli, da rappresentarsi in musica nel teatro del Bairro Alto in Lisbona il carnovale dell'anno 1771, dedicato all' Illmo. Signore il cavaliere Giovanni Hort, Console Generale della Gran Bretagna alla Corte di Portogallo*. O seguinte cronologicamente é *Os dous suppostos condes: drama jocoso em musica para*

*se representar no teatro da Rua dos Condes no outono do anno 1791, enquanto o último chama-se La bella pescatrice: dramma giocoso per musica in due atti da rappresentarsi nel regio teatro di S. Carlo in beneficio di Domenico Caporalini la sera de' 19 Gennaio 1798.*

Da mesma forma, o trabalho alude a partituras com letras em português propriedade das sés galegas. Destacam-se especialmente alguns vilancicos criados pelo mestre de capela Melchor Lopez, hoje preservados no Arquivo da Catedral de Santiago de Compostela. Também os *Duetos patéticos en idioma portugués para la comedia de 'Farnace'*, localizados no Arquivo da Catedral de Mondoñedo. Estes últimos pertencem a uma obra italiana de Gaetano Maria Schiasi, que foi a primeira ópera desta origem estreada em local público de Portugal, entre finais de 1735 e inícios de 1736. O mais provável é que os duetos tenham chegado a Mondoñedo provenientes de território luso através de João Pedro de Almeida Mota, que em 1772 ficava na sé mindoniana, como revela a documentação administrativa.

Todos os elementos portugueses aqui referidos podem ser considerados subversivos num momento complicado. Se no século XVIII o galego estava completamente afastado da esfera administrativa, judicial e política do noroeste peninsular pelas autoridades castelhanas (a favor do espanhol), ainda mais subversiva seria a língua de um território estrangeiro como Portugal, que em vários momentos manteve suas disputas com a Espanha. O Conselho de Castela e a Corte madrilenha provavelmente não estavam informados da realização de obras em português na Galiza, pois teriam-se oposto (como farão até coas óperas em italiano *ca.* 1799). Apesar da sua filiação castelhana, quem permitia as obras portuguesas eram as autoridades galegas. Isto explica por que o *castrato* e empresário teatral Giovanni Baptista Longarini, num documento dirigido à Câmara Municipal da Corunha, não escondeu que estava à “espera de Lisboa, sin dificultad, [de] los bailarines tan nombrados, los dos hermanos Javoni”.

**Palavras-chave:** português; teatro musical; libretos; Galiza; século XVIII.

## **“O último canto – Camões e o destino”. Ópera inspirada no poema de Vassili Jukovski**

**Larysa Shotropa**

CETAPS

Na Rússia, o nome de Camões foi conhecido apenas dois séculos após a sua morte. Na Breve Guia para a Retórica (1748) de Mikhail Lomonossov (1711-1765), Camões é tratado como «o glorioso poeta, o Homero português».

Entre os primeiros escritores russos que dedicaram as suas obras a Camões foi Vassili Jukovski (1783-1852), poeta e figura pública, que esteve nas origens do romantismo russo (os seus poemas, repletos de melancolia e reflexões sobre o destino e a beleza da natureza, lançaram as bases desse movimento literário na Rússia), e para quem a poesia representava «a irmã terrena da religião celestial». Jukovski melhorou e enriqueceu a linguagem literária russa e o género de balada, introduziu muitas inovações e estabeleceu altos padrões da arte poética, deixando uma marca indelével na história da literatura russa e tornando-se um dos seus principais reformadores e inspiradores. Foi graças a Jukovski que a poesia russa recebeu diversas variações rítmicas, rimas internas complexas e, em simultâneo, o leitor russo teve a oportunidade de apreciar obras de escritores europeus a partir das suas traduções. A criatividade de Jukovski, na qual o autor explorou uma rica variedade de temas, teve uma influência profunda sobre os poetas russos das gerações subsequentes.

Jukovski conheceu a obra de Camões a partir das traduções em francês e alemão. Fascinado não apenas pela obra do autor de Os Lusíadas, mas também pelo seu destino trágico e pela sua inquietação — características tão próximas aos russos —, Jukovski decidiu descrever os últimos momentos da vida do grande poeta. Assim, nasceu o poema Camões (1839).

A trama dramática do autor russo serviu de base para a criação de teatro musical, resultando numa ópera estreada a 10 de Junho de 2024. O autor do libreto e o compositor, César Viana, realça que a principal ideia dessa obra é que «a modernidade se constrói a partir da herança tremenda que recebemos dos grandes mestres de outrora e não com cortes radicais com passado. Camões é precisamente um dos maiores exemplos dessa situação.» O autor do libreto introduziu harmoniosamente trechos da obra de Camões, que atribuiu ao texto original ainda maior autenticidade.

A obra eleva a poesia e a criação poética como encanto da vida e pilares da condição humana, descrevendo o encontro de um velho amigo de Camões, José de Quevedo Castelo Branco e do seu filho Vasco Quevedo (1533-1665) — geralmente considerado o herdeiro literário de menestrel, que se tenha aproximado mais de Camões do que qualquer outro escritor português —, com o poeta, que se encontra já nos últimos momentos de vida, na miséria, esquecido por todos e abandonado num hospício. Os diálogos entre as personagens abundam de lembranças da infância passada em conjunto; os monólogos do poeta, as suas memórias luminosas são repletas de melancolia e reflexões sobre o destino e a beleza da poesia, sobre o seu derradeiro propósito e a passagem de testemunho poético à nova geração (essas questões atormentaram o próprio Jukovski), deixando a esperança, que não tardou a revelar-se, de que a obra de Camões terá a sua veneração merecida por todo o mundo, por parte das mentes mais avançadas da época bem como pelas gerações posteriores. O final da obra, apesar da morte do poeta, é otimista e assemelha-se a um verdadeiro hino com as palavras de Camões: «Meu filho, meu filho, sê firme, com a alma sempre acesa! A poesia é Deus nos sonhos sacros desta Terra imensa.»

Na comunicação será abordada a época da criatividade do autor russo, a gênese do poema Camões, a especificidade da tradução com particular enfoque nas diferenças linguísticas entre o português e o russo, as particularidades da obra musical que concebe uma ponte entre o passado e a atualidade, entrelaçando técnicas composicionais da época de Camões com elementos melódicos modernos.

**Palavras-chave:** poesia; Camões; ópera; criatividade; herança.

## **Doces e claras águas: maturidade da técnica composicional em um soneto de Luís de Camões posto em música por José Antônio de Almeida Prado**

**Lenine Alves dos Santos**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Composta no ano de 2008 e dedicada ao soprano Martha Herr (1952- 2015) – a mais importante intérprete e pesquisadora de música vocal de linguagem contemporânea no Brasil entre as décadas de 1985 a 2010 – a canção “Doces e Claras Águas do Mondego” tem como texto o soneto de mesmo nome de Luís de Camões (c.1524/5-c.1579/80), publicado no segundo volume das Obras Completas de Luis de Camões por José Victorino Barreto Feio (1782-1850) e José Gomes Monteiro (1807- 1879). O soneto, que figura naquela obra com o número 67, se refere, a princípio, ao tempo em que o poeta viveu e estudou em Coimbra, um fato do qual não há comprovação documental, embora seja validado por citações em sua obra e na de seus contemporâneos. (Barreto Feio & Monteiro, 1843, p. 411).

Em nossa pesquisa de mestrado, ao analisarmos a obra “O Jardim Final”, ciclo de 20 canções de José Antônio Rezende de Almeida Prado, demonstramos o imenso cabedal de técnicas composicionais que o compositor dominava àquela altura, frutos de uma vivência que se iniciou em aulas de piano e rudimentos de composição com Dinorah de Carvalho (1905-1980), orientações de composição nacionalistamodernista com Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), a influência de Gilberto Mendes (1922-1016) quanto às técnicas de vanguarda, e o determinante período de estudos com Nádía Boulanger (1887-1979), resultando, em sua produção das décadas de 1990 a 2010, ano de seu falecimento, numa linguagem de extremo ecletismo, porém utilizado muito apropriadamente para os fins de expressão aos quais se destinavam. Na obra em questão era possível reconhecer, convivendo de maneira orgânica, técnicas de composição tonais, atonais livres, minimalistas, serialistas, impressionistas, além da utilização de técnicas expandidas de canto. (Santos, 2011). Na canção Doces e Claras Águas, uma das últimas de seu catálogo, tal ecletismo ainda se verifica, porém é possível reconhecer um amadurecimento ainda maior quanto à economia de meios.

O ambiente modal é instaurado desde o início da canção, claramente influenciado pelo repertório trovadoresco ibérico do século XVI, com uma sequência de acordes Si Dórico, Dó Eólio, Fá Dórico, em dois compassos introdutórios, compostos de 11/8 que são subdivididos em três acordes de 5/8, 4/8 e 2/8. As figuras rítmicas sugerem, ao mesmo tempo um balanço de onda – se referindo ao rio – numa espécie de barcarola estilizada ou irregular. A melodia criada pelos acordes arpejados nos parece querer evocar o terreno na memória, notas agudas de caixinha de música que aproximam de uma atmosfera onírica. Exemplo 1:

Exemplo 1: Dois primeiros compassos de “Doces e Claras Águas”, instaurando através da harmonia modal e da rítmica uma atmosfera de memória e sonho.

Tal discurso harmônico prossegue quando a melodia vocal se inicia, vaga, se utilizando das notas das tríades principais dos modos apresentados, porém evitando estabelecer caminhos óbvios, numa linha vocal que, numa primeira escuta, pode parecer aleatória. Para isso, o compositor se utiliza de retardos e adiantamentos melódicos em relação aos modos que se sucedem. Exemplo 2:

Exemplo 2: compassos 3 e 4 de Doces e Claras Águas, com a melodia vocal flutuando sobre as sequências modais, ligando-as por meio de retardos e adiantamentos melódicos.

Todo o primeiro quarteto do soneto segue essa narrativa musical, e ao seu final uma ponte de caráter absolutamente modal e medieval comenta o texto e nos e nos leva para um discurso mais dramático. Exemplo 3:



Exemplo 3: Ponte modal nos compassos 27 e 28, com gestos e ornamentação e picardia de música renascentista.

A melodia que dá voz ao segundo quarteto pode ser reconhecida tendo como centro tonal o modo menor antigo, quando o poeta narra a partida para as aventuras tantas que o tornaram célebre. O pulso assume uma isometria até então inexistente, e as figuras rítmicas apontam para uma marcha, condizente com a proposta do texto. Exemplo 4:

**Mais Rápido** ♩. = 72

De vós me a par - to, sim;

Exemplo 4: compassos 13 e 14 de Doces e Claras Águas, com pulso isométrico e rítmica regular.

A constatação do poeta de que sua alma, ainda que distante, sempre se volta para as águas daquele caudal, descrita no último terceto, é o mote para que o compositor retome o discurso onírico e melancólico do início, utilizando as mesmas sequências de acordes dos primeiros compassos, porém distribuídos diferentemente quanto ao ritmo e a tessitura pianística, reforçando a imagem sonora de abstração, de memória longínqua. Exemplo 5:

Exemplo 5: compasso 42 de Doces e Claras Águas, retomando a harmonia inicial da canção e seu ambiente onírico. Fac simile do manuscrito autógrafo de Almeida Prado.

Os gestos finais da canção são, mais uma vez, os gestos elegantes e nobres do trovadorismo ibérico, que imprimem uma seriedade senhorial ao tema. Exemplo 6:

Exemplo 6: compassos 47 a 50 de Doces e Claras Águas, apresentando o mesmo gesto musical renascentista antes evocado nos compassos 27 e 28, desta vez transpostos um tom acima.

A canção é um exemplo de maturidade composicional, por sua economia de meios, a precisão com que trata o texto, o resalta e lhe confere a primazia de conduzir o discurso da canção. A interação da escrita da voz e do piano são exemplos do mais amadurecido conceito de Lied em termos da importância dos dois instrumentos para a entrega da obra, porém sem nenhum traço de ligação com a tradição germânica do ponto de vista formal, técnico ou estilístico. Trata-se, para nós, do encontro inusitado e feliz de dois grandes gênios em suas linguagens, a música e a poesia.

## Referências

BARRETO FEIO, José Victorino & MONTEIRO, José Gomes: Obras Completas de Luis de Camões, 1843.

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de: Doces e Claras Águas. Partitura manuscrita, 2008. 10p.

SANTOS, Lenine A. dos: O Jardim Final. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2011.

**Palavras-chave:** canção brasileira; José Antônio de Almeida Prado; Camões em música; Doces e Claras Águas do Mondego.

## **“A menina e a canção”: uma análise sob a perspectiva do *ethos*, da cenografia e da Semiologia Tripartite de Análise Musical**

**Leonardo Vieira Feichas**

Universidade de Brasília

**Letícia Porto Ribeiro**

Universidade Federal do Acre

Este trabalho tem como objetivo analisar a canção “A menina e a canção”, composta por Villa-Lobos (1887-1959) com base no poema de Mário de Andrade (1893-1945) intitulado “A menina e a cantiga”, estabelecendo um diálogo com o contexto modernista que se estabelecia no campo artístico brasileiro nessa época. Utilizaremos, para isso, as ideias de *ethos* e de cenografia como entendida principalmente por Dominique Maingueneau, bem como a Semiologia Tripartite de Análise Musical como entendida por Jean-Jacques Nattiez.

O escritor Mário de Andrade e o compositor Heitor Villa-Lobos são expoentes do modernismo brasileiro, e ambos estiveram presentes na Semana de Arte Moderna de 1922. Em 1923, Villa-Lobos compôs “A menina e a canção” como parte da *Suíte para Canto e Violino* (REIS e PRADA SOARES, 2019). Em 1926, Mário de Andrade publicou “A menina e a cantiga” como parte do livro “Losango Cáqui”.

Tanto a letra do poema quanto a música de Villa-Lobos trazem elementos que podem ser analisados por meio das noções de *ethos* e de cenografia, como entendidos por Maingueneau. Assim, entendemos *ethos* como algo ligado à ideia de persuasão e às maneiras pelas quais o “destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo, fora de sua enunciação, traços que são, na realidade, intradiscursivos, pois associados à maneira com que ele está falando” (MAINGUENEAU, 2020, p. 13). Por sua vez, entendemos a cenografia como a primeira forma pela qual o texto chega ao leitor, como algo que é condição e produto da obra, bem como marcadora da sua cronografia e da sua topografia (MAINGUENEAU, 2008).

Nattiez (2002), ao abordar a Semiologia Tripartite de Análise Musical, afirma que uma análise musical pode ser dividida em três dimensões: a dimensão poiética (que parte do ponto de vista do processo de criação), a dimensão estética (que parte do ponto de vista da recepção da obra, ou seja, busca elaborar como o público pode interpretar a criação) e o nível neutro (que analisa os traços materiais da obra). Aqui, abordaremos utilizaremos essas três versões de forma não compartimentada.

Na análise do poema, a cenografia é exposta em um primeiro momento pelo canto da menina: “... trarilará... trarila...”. O leitor/receptor pode perceber, portanto, uma cenografia de brincadeira infantil e de descontração. Por sua vez, na parte musical, concluímos que a parte de violino da obra contém elementos que dialogam com o poema. Do ponto de vista estético, o violino estabelece, na introdução, um *ethos* de dramaticidade que é confirmado pela maneira com que é cantado o “... trarilará... trarila...”, estabelecendo, portanto, um contraste entre música e letra.

Os acordes do violino, tocados logo antes da continuação do canto, iniciam uma nova seção, e passam a transmitir um *ethos* de agitação, com a instrução, na partitura, de “sonoro e ritmado”, coadunando com a letra do poema e estabelecendo em seu ritmo a marcha da menina: “A meninota esganiçada magriça com a saia voejando por cima dos joelhos em nó vinha meia dançando cantando no crepúsculo escuro”. O contraste, neste trecho, vem da própria letra, pois a menina é “esganiçada e magriça”, mas vem “dançando cantando”. Quando o poema diz “batia o compasso com a varinha na poeira da calçada”, o violino imita esse movimento com pizzicatos e notas curtas e repetidas. Os versos seguintes vêm a esclarecer sobre a realidade social da menina, após novo interlúdio do canto da criança, acompanhado pelo violino que faz o papel da varinha.

O violino se torna novamente agitado, apresentando dissonâncias, quando o poema explica que, atrás da menina, vinha sua avó - “De repente voltou-se pra negra

velha que vinha trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça: - Qué mi dá, vó? / – Naão.”. A realidade contextual do poema, portanto, é trazida pela realidade da avó, que trabalha (provavelmente como lavadeira), e a dramaticidade é trazida tanto pelas dissonâncias ao violino quanto pela negativa da avó em receber ajuda, mesmo estando cansada, respondendo por um “não” em semitom (réb-dó) que também são as notas mais graves cantadas pelo canto nesta peça, com instruções para o canto de “*quasi falando*” e seguido por instruções para o violino de “pouco a pouco vagaroso”, como que a imitar os passos cansados da senhora.

Percebemos, portanto, no poema de Mário de Andrade e na música de Villa-Lobos, uma cenografia que estabelece uma criança magra que, no entanto, dança e canta enquanto acompanha sua avó, cansada, e que está trabalhando. O *ethos* de brincadeira estabelecida pelo canto da menina e pela rítmica do violino contrasta com as características descritivas (esganiçada, magriça, trôpega), que denunciam a realidade vivida pela menina e pela mulher, bem como pelas dissonâncias presentes nos acordes do violino. O contexto modernista é percebido tanto na letra do poema, que imita o falar do brasileiro, quanto na música, que se utiliza de dissonâncias e recursos tímbricos para reforçar ou contrastar o que é dito na letra.

O uso de Semiologia Tripartite de Nattiez contribui para analisar de forma mais sistemática aquilo que o público pode perceber (dimensão estésica) ou o que o compositor e autor talvez quisessem transmitir (dimensão poética), servindo, portanto, como uma base para a interpretação do *ethos* e da cenografia, aqui estudados como entendidos por Maingueneau. Nessa última análise pudemos perceber de que forma o autor e o compositor puderam criar imagens que reforçassem as mensagens do texto por meio de efeitos tantos na poética quanto na melodia e harmonia. Esperamos que este breve estudo estimule outros estudos com o uso dessas ferramentas tanto em relação a esta obra quanto a outras obras poéticas e/ou musicais, além de maiores contribuições que aliem a análise musical à análise do discurso. Esperamos, ainda, que esta análise possa contribuir para as interpretações desta canção.

## Referências

MAINGUENEAU, Dominique (2018). Discurso literário. Trad.: Adail Sobral. 2<sup>a</sup>. ed., São Paulo: Contexto.

MAINGUENEAU, Dominique (2020). Variações sobre o ethos. Tradução: Marcos Marcionilo. 1ª ed. São Paulo: Parábola.

NATTIEZ, Jean-Jacques (2002). O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Trad.: Luis Paulo Sampaio. Debates – Caderno de Pós-Graduação em Música, n. 6. Unirio: Rio de Janeiro. Issn: 2359-1056.

REIS, Célia Maria Domingues da Rocha; PRADA SOARES, Teresinha Rodrigues (2019). A menina e a canção: Villa-Lobos em diálogo com Mário de Andrade. Literartes, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 10, p. 39–57. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.160931. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/160931>. Acesso em: 6 ago. 2024.

**Palavras-chave:** música; análise do Discurso; Mário de Andrade; Heitor Villa-Lobos; Modernismo.

## **Teoria processual e melopoética: ferramentas de tradução e sua aplicabilidade como recurso pedagógico nas aulas de “ópera estúdio” em cursos de graduação em canto**

**Lúcia Vasconcelos Jatahy**

UNESPAR

**Flávio Cardoso de Carvalho**

UFU

Fruto da pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a investigação teve por objetivo disseminar e fomentar a prática e produção de obras vocais traduzidas no Brasil. A tradução de obra vocal é uma prática já estabelecida em outros países, entretanto, percebe-se uma escassez de literatura que verse sobre o assunto, principalmente sobre tradução para o português brasileiro. O que se tem

percebido é que, apesar da demanda ter crescido acerca do assunto, falta material científico que aborde aspectos formais do processo tradutório de obra vocal.

Metodologicamente, aplicando a Abordagem Processual, que é uma corrente de pensamento clássica desenvolvida na Alemanha, considerada importante insumo para os modelos posteriores da tradutologia em geral, criamos uma tradução da ópera *Dido e Enéias* de Henry Purcell e libreto de Nahum Tate.<sup>9</sup>

Nesse estudo abordamos os princípios dessa linha de pensamento, especificamente a abordagem de Hans Krings e Wolfgang Löscher. Segundo Bernardo (2009) os autores definem como pilares de estratégia de tradução a problematicidade, a orientação teleológica e a consciência. A problematicidade diz respeito às operações problemáticas de tradução; a orientação teleológica, que diz respeito ao objetivo que se pretende alcançar; a consciência, segundo Krings, não seria um critério central por ser difícil de operacionalizar e ser muito variável de indivíduo para indivíduo. Complementando esses critérios, é considerada também a estrutura hierárquica do procedimento tradutório.

De natureza aplicada, na pesquisa foram aprofundados também conceitos estudados na tese de doutorado da autora. Princípios e ferramentas da linha de tradução melopoética foram utilizados na composição da tradução, aplicados em laboratório e objeto de reflexão e avaliação.<sup>10</sup>

Quanto aos objetivos, possui natureza exploratória, pois busca identificar os fatores que determinam ou contribuem para uma boa tradução de obra vocal em sua dimensão formal, rítmica, sonora e interpretativa.

Por fim, em relação aos procedimentos técnicos, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental, feita a partir do levantamento de referências teóricas já estudadas anteriormente e material específico sobre a ópera estudada e objeto de criação da tradução de *Dido e Enéias* de Henry Purcell. Concomitantemente, realizamos uma pesquisa experimental antes-depois através do laboratório de “Ópera Estúdio” do Curso

---

<sup>9</sup> Ópera escrita em 1689 por Henry Purcell, com libreto de Nahum Tate. Baseada no IV canto da Eneida de Virgílio, narra os amores entre Dido e Enéias. Ele, um herói piedoso, responsável pela fundação de Roma, envolve-se em um romance mítico com Dido, a rainha de Cartago. Uma história de amor trágica, que sofre uma conspiração fatal. Uma história que resgata e justifica a gênese da História de Roma.

<sup>10</sup> Oliveira (2003) defende que a melopoética é um ramo dos estudos comparados que, em uma abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música. O criador desse termo foi o professor e crítico húngaro, radicado nos Estados Unidos, Steven Paul Scher. A autora elucida que o termo é formado a partir das palavras melos (canto) + poética. A melopoética trata da influência da música sobre a literatura, discute-se o efeito exercido por certas palavras, cuja função no texto é puramente sonora ou musical. Menciona os valores plásticos e musicais dos fonemas, na construção da poesia.

de Graduação em Música, na qual foi feita uma análise do texto original e as possíveis adaptações encontradas durante o processo de montagem pela percepção do pesquisador e das sugestões dos cantores.

Por fim, consideramos esse trabalho como uma pesquisa-ação, tipo de investigação social com base empírica, pois foi concebido e realizado em estreita associação com uma ação e a resolução de problemas na qual, tanto os pesquisadores quanto os participantes representativos – alunos da disciplina “Ópera Estúdio” - foram envolvidos de modo cooperativo e participativo.

O objetivo geral dessa pesquisa foi delimitar uma estratégia formal para esse tipo específico de tradução, aplicá-lo em disciplina de ópera estúdio e discutir as possíveis particularidades que encontramos nesse processo.

A partir desse estudo, traçamos um possível esquema tradutório para obras vocais baseado no modelo processual.

Figura 1: tabela de esquema tradutório baseada no modelo processual

<p>1 – <b>Fase preparatória:</b> fase de pesquisa sobre a obra musical, compositor, história, libreto, libretista, tipo de linguagem, relação do texto com a música etc.</p> <p>2 – <b>Fase teleológica:</b> busca-se definir o público alvo e os objetivos reais da tradução. Essa é uma fase importante para a identidade artística da obra.</p> <p>3 – <b>Brainstorm:</b> o tradutor escreve uma primeira versão espontânea da obra.</p> <p>4 – <b>Solução de problemas:</b> procuram-se ferramentas auxiliares para os problemas e se definem as primeiras soluções empregadas. Dentre as mais diversas ferramentas estão os dicionários de sinônimos e rimas, literatura, gravações, etc.<sup>4</sup></p> <p>5 – <b>Experimentação vocal:</b> testar o conforto vocal e inteligibilidade do texto cantado.</p> <p>6 – <b>Revisões:</b> fase de correção e aprimoramento do texto final.</p> <p>7 – <b>Texto final:</b> redação do texto final.</p>
---

Antes de aplicarmos o texto na disciplina prática com os alunos, criamos e estruturamos uma disciplina teórica GMU146 - Tópicos Especiais em Performance Musical 3 – 30h: Texto e Música: aspectos intersemióticos de obras vocais – 30h.

O objetivo dessa disciplina foi desenvolver insumos suficientes para que os alunos compreendessem o processo de tradução e se sentissem à vontade em trabalhar, corrigir/adaptar o texto sob a avaliação dos seus professores.

Na fase de análise, percebemos que as principais modificações propostas pelos alunos ocorreram no sentido de fazer ajustes finos em relação à métrica textual x métrica musical, ajustes rítmicos na música para favorecer o entendimento do texto, e substituição de palavras que também trariam um melhor entendimento e interesse sonoro ao texto. Também percebemos que por optarem por um andamento mais rápido em algumas seções musicais da obra, um dos recursos que utilizaram foi o de suprimir algumas elisões para favorecer também o entendimento.

Acreditamos que o objetivo de disseminar e fomentar a prática e produção de obras vocais traduzidas no Brasil foi atingido e que essa experiência também propiciou aos alunos a oportunidade de conhecer as ferramentas teóricas que envolvem o processo criativo tradutório, participar na prática do desenvolvimento desse trabalho, cantar o texto produzido e reconhecer os resultados e envolvimento do público.

## **Referências**

BASSNETT, Susan. Translation Studies. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2003.

BERNARDO, A. M. R. Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. Cadernos de Estudos Lingüísticos. Campinas, n. 23, p. 137-151, jul/dez. 1992.

CAMPOS, Augusto de. Música de Invenção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Amorim de. Teoria geral da versificação, 2 vols. Lisboa, Editorial Império, 1987.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e Poesia: anseio e recusa do sentido*. Salvador: Ed. Quarteto, 2006.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003. 217p.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson, in *Cadernos de Tradução* no. VI, 2000/2, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

MATEUS, Maria Helena M. *Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos*, 2004. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em 11 agosto de 2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

Purcell, Henry: *Dido and Aeneas (vocal score)*, ed. Edward Dent and Ellen Harris. Music Department, Oxford University Press, Oxford, 1991.

RODRIGUES, C. A abordagem processual nos estudos da tradução: Uma análise meta-análise qualitativa. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, Florianópolis, v. 10, n.2, p. 23-59, 2002.

STEIN, Deborah. & SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]

## Morte e vida catingueira: uma análise de *A Pergunta e Chula no Terreiro* de Elomar Figueira Mello

**Luís Antônio Santos Vilalva**

Universidade Estadual de Campinas

**Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira**

Universidade Estadual de Campinas

Elomar Figueira Mello (1937-), natural de Vitória da Conquista, sudoeste baiano, é compositor de um extenso cancioneiro, singular e relevante. Até hoje radicado no chamado Sertão da Ressaca, Elomar, em seu cancioneiro, tematiza sua região de Caatinga – bioma do nordeste brasileiro caracterizado por sua aridez – e, sobretudo, o povo catingueiro, com seus sofrimentos, suas histórias e imaginário. À maneira de Guimarães Rosa<sup>11</sup>, Elomar elabora, nos textos de suas canções, uma teia de referências que envolvem a variante dialetal de sua região; a religiosidade cristã, retratada em referências bíblicas e nas tradições populares locais; um imaginário medieval, ainda presente no sertão nordestino; e a mitologia e poesia greco-romanas.

Em seu álbum *Na Quadrada das Águas Perdidas* (1979), ao retratar a aridez e a escassez do sertão, Elomar tematiza a morte de modo mais específico em duas de suas canções: *A Pergunta*<sup>12</sup> (da ópera *O Tropeiro Gonsalin*) e *Chula no Terreiro*<sup>13</sup>. Para tanto, Elomar se vale, em ambas as canções, de uma rica variedade de recursos literários e narrativos. Como é frequente em mitologias diversas ou nos poetas clássicos (de Homero a Ovídio), Elomar não apenas se vale, por exemplo, de personificações, atribuindo sentimentos de solidão e fome à própria Fome e à Morte personificadas, como se refere a estas por seus supostos atributos (“a da cara fêa” [“feia”, na pronúncia catingueira], significando a primeira, ou “a véa” [“a velha”], significando a segunda) e esboça ainda

---

<sup>11</sup> Para aproximações entre Elomar e Guimarães Rosa, ver Schouten, 2006[2005] e Portela, 2015.

<sup>12</sup> Link para a partitura:

<https://drive.google.com/file/d/1jSQKGxiOafOscNnIN69sldUFWfxNAnRN/view?usp=sharing>

Links para a gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=4wbCPHI72zQ> <https://open.spotify.com/intl-pt/track/366ltHjEie2djG9a3qfXQe?si=627f17cb62f9469b>

<sup>13</sup> Link para a partitura:

[https://drive.google.com/file/d/11omsoEGp4Oow2t\\_oIZ50\\_dA1HJ\\_h94Ln/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/11omsoEGp4Oow2t_oIZ50_dA1HJ_h94Ln/view?usp=sharing)

Link para a gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=k-TN04-eZaE> <https://open.spotify.com/intl-pt/track/657K3ZAmfq67g92fPzacGn?si=50866cdf00194ac6>

uma genealogia destas, fazendo da Morte madrinha da Fome. Também a exemplo da poesia de *Morte e vida severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, Elomar se vale de imagens e metáforas que são, elas próprias, marcadas pela escassez e pela morte, tais como a menção à “lua magrã” (i. e., “magrinha”, ao invés de crescente ou minguante) em *A Pergunta*; ou, ao dizer, na mesma canção, que os poços cavados para obtenção de água (“cacimbas”, no linguajar local) estão já muito fundos, calcular suas profundidades em termos de “covas” (“as cacimba do Ri’ Gavião já deu mais de duas cova d’um cristão”). São ainda notáveis a diversidade de planos narrativos, sobretudo em *Chula no Terreiro*, e, em ambas as canções, o vasto uso do dialeto e da pronúncia regionais, como estará claro pelos exemplos já dados.

Ambas as canções em questão têm em comum, para além da tematização da morte do catingueiro, um caráter dramático, em que se representam conversas entre ao menos dois personagens. Ainda assim, há uma importante diferença entre as duas canções: em *A Pergunta*, a personagem central (o tropeiro Gonsalin) está longe [*fora*] de sua terra, em busca de alimento, quando encontra um amigo que lhe conta sobre a morte de tudo e todos que ficaram [*dentro*] em seu povoado, em decorrência da seca e da escassez (só não morreram os que emigraram); em *Chula no Terreiro*, inversamente, cantadores reunidos no povoado [*dentro*] para tocar a chula (dança popular de origem portuguesa, ainda cultivada no sertão nordestino) contam as histórias de antigos companheiros de cantoria que emigraram e morreram longe [*fora*] do povoado, ou saindo dele. Partindo dessa inversão fundamental e perguntando-nos se esta teria implicações em aspectos mais propriamente musicais das canções em questão, experimentamos analisar as transformações (tanto no plano literário como no plano musical) entre as duas canções por meios semelhantes àqueles utilizados por Lévi-Strauss em sua análise estrutural de mitos<sup>14</sup>.

Em *Chula no Terreiro*, suas várias estrofes são entremeadas por um violão tocado ao estilo da chula e as histórias dos antigos companheiros agora mortos, para além de cantadas na mesma tonalidade da chula, têm seus finais de estrofe marcados pelo refrão “ai, sôdade” (“saúde”, na pronúncia catingueira), dando a entender que as histórias são contadas em forma de cantoria. A música aí é, de modo geral, *diegética* e está, portanto, situada *dentro* do contexto narrativo (assim como as personagens se encontram *dentro* do povoado). Em *A Pergunta*, a conversa entre os dois amigos se passa na estrada em que

---

<sup>14</sup> Lévi-Strauss, 2017[1958]; 2004[1964]; 2011[1971].

estes se encontram e, se o diálogo é efetivamente cantado, isso se dá de modo *extradieético*. A música, assim, situa-se *fora* do contexto narrativo.

Essas primeiras constatações devem ser contudo nuançadas. Como já comentado, as canções em questão envolvem uma riqueza de planos narrativos. Em *A Pergunta*, por exemplo, afora o diálogo predominante na cena, há um momento de solilóquio em que Gonsalin se pergunta se, quando retornar à sua terra, ainda encontrará aquilo e aqueles que deixara para trás. No preciso momento em que Gonsalin imagina seu retorno ao povoado, o violão que o acompanha reproduz literalmente a introdução da canção, a qual havia sido inteiramente instrumental. A música permanece *extradieética*, mas o caráter geral de recitativo (dramático), em que o violão se subordinava ao canto, acompanhando-o *colla voce*, dá lugar a um lirismo: a recordação de seu povoado encontra paralelo em uma recordação musical e, com a imaginação de seu retorno, é o canto de Gonsalin que se subordina a um violão que existia por si mesmo e passa – o canto – a provisoriamente se situar, por assim dizer, um tanto mais *dentro* da música. Entre os polos do *dieético* [música *dentro* da narrativa] e do *extradieético* [música *fora* da narrativa], o *lirismo* [personagem “*dentro*” de uma música *extradieética*] parece ocupar aqui uma posição *intermediária*.

Em *Chula no Terreiro*, por outro lado, há um momento apenas em que o canto dos catingueiros se dá em tom diverso ao da chula, situando-se, portanto, *fora* do contexto desta: trata-se precisamente do momento em que as personagens se perguntam onde – “cadê?” (*fora indeterminado*) – estão os antigos companheiros, e respondem a si mesmos que aqueles “caíro [“caíram”] na lapa do mundão de Deus” (*foras distantes e múltiplos*).

Aprofundando nossa aproximação entre as duas canções, devemos observar, primeiramente, que também em *A Pergunta* há um momento de *afastamento* da tonalidade principal, o qual ocorre no exato trecho em que Gonsalin rememora as razões que o fizeram *sair* de seu povoado. (O *retorno* à tonalidade original coincidirá precisamente com a imaginação do *retorno* de Gonsalin, pouco acima comentado.) Em *Chula no Terreiro*, por sua vez, há de se notar que o momento mais marcadamente *lírico* – em que se entoam notas mais longas e o violão se descola do canto – corresponde a uma imitação do canto (“aboio”) com que o fantasma do vaqueiro Antenoro, que morrera tentando atravessar o Rio Gavião com sua boiada, conduziria, pelo meio da noite, na Serra da Carantonha, seu gado também morto. Se víamos, em *A Pergunta*, como o *lirismo* ocupava posição *intermediária* entre o *dieético* e o *extradieético*, é agora notável como, em *Chula no Terreiro*, o *lirismo* corresponde a uma personagem em situação duplamente

*intermediária*: enquanto fantasma, trata-se de um *morto* “*animado*”, que se apresenta aos vivos; e, penando pela Serra da Carantonha, do *outro lado* do Rio Gavião, ele se encontra *fora* do povoado, mas em região *próxima*, *contígua* ao Sertão da Ressaca.

Com esta análise, pretendemos contribuir para uma melhor compreensão tanto da íntima relação entre as duas canções em questão (seriam, de uma perspectiva lévi-straussiana, variantes de um mesmo mito, destinado a compreender o amor por uma terra em que se passa sede e fome?), como da extensão e profundidade com que Elomar traduz *em música* a mitologia de sua região.

### Referências

Lévi-Strauss, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: Lévi-Strauss, Claude. *Antropologia estrutural*, p. 205-231. São Paulo: Ubu Editora, 2017[1958].

Lévi-Strauss, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004[1964].

Lévi-Strauss, Claude. “Finale”. In: Lévi-Strauss, Claude. *O homem nu*, p. 603-670. São Paulo: Cosac Naify, 2011[1971].

Melo Neto, João Cabral de. *Morte e vida severina*. São Paulo: Alfaguara, 2007[1955].

Portela, Fernando Marvitor Duque. *Mil léguas a oeste da Carantonha: vozes sertânicas na quadrada das águas perdidas*. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens). Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2015.

Schouten, Andre Kees de Moraes. *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006[2005].

**Palavras-chave:** Elomar Figueira Mello; Canção brasileira; análise estrutural; diegese. dialeto catingueiro.

## Ao desconcerto do mundo: Vaz à Ivan

**Manuel Pedro Ferreira**

NOVA FCSH

A peça coral, a 4 vozes, "Ao desconcerto do mundo", sobre poema de Luís de Camões, foi escrita por Ivan Moody em 2019, como prenda de aniversário a alguém que, nesse ano, completou sessenta primaveras, e teve um papel importante no acolhimento do compositor em Portugal. A escolha do texto faz com que a peça possa ser lida como um tributo ao país de adopção, embora por interposta pessoa. A presente comunicação visa apresentar o contexto em que surge a obra, iluminar a sua prosódia e surpreender os recursos estilísticos que nela confluem, cuja aparente simplicidade esconde um estudado arcaísmo.

**Palavras-chave:** Luís Vaz de Camões; canto coral; contraponto; contemporaneidade.

## Entre a verve poética e o vernáculo. Caetano de Melo de Jesus, tradutor e versificador (Bahia, 1759)

**Mariana Isabel Portas de Freitas**

INET-md (NOVA-FCSH) e Caravelas (NOVA-FCSH)

No artigo «The Challenge of Semiotics» (Cook & Everist, Rethinking Music, 2001), o musicólogo norte-americano Kofi Agawu traçou uma ampla síntese panorâmica dos contributos da ciência semiótica para a análise musical e para a compreensão das interações entre música e linguagem. Revisitando a análise comparativa entre ambos os sistemas de signos — música e linguagem —, Agawu apontou três áreas da pesquisa semiótica que no último meio século se revelaram particularmente fecundas: o estudo da música e das emoções; as relações entre música e a retórica (*topos research*); e as interações entre música e texto linguístico (*music-to-text approach*). Uma outra área de estudos com naturais afinidades com as duas últimas mencionadas incide sobre a teoria musical e os tratados de música históricos. Além de constituírem fontes importantes para o conhecimento das práticas musicais e sociais em diferentes épocas, e «janelas de

observação» dos padrões culturais e mentais, os tratados teóricos de música constituem por vezes chaves de articulação música-língua-cultura literária.

Nesta ótica, o «património musical português», para além do repertório musical escrito, das fontes documentais e da tradição oral, não poderá deixar de abranger os textos teóricos sobre música, impressos ou manuscritos, com enfoque na teoria musical produzida em língua portuguesa, que tem sido objeto de atenção e análise sobretudo nas últimas décadas. De uma ênfase inicial na dependência quase absoluta, e factual, da teoria musical luso-brasileira face à espanhola (que por sua vez refletiu e interagiu com a transpirenaica), até à década de 1750, e na segunda metade do século XVIII a influência mais direta da teoria musical francesa (cf. Trilha 2011), alguns estudos recentes tendem a focar as especificidades e idiosincrasias culturais próprias da teoria musical na língua de Camões.

Autor da mais extensa compilação teórico-musical escrita no espaço luso-brasileiro até ao fim do Antigo Regime (*Escola de Canto de Órgão*, Bahia, 1759-60), Caetano de Melo de Jesus foi também um homem de letras, amante da poesia e da rima — embora a um nível essencialmente amador —, com um gosto evidente pela tradução e pela versificação livre e floreada, tanto de textos poéticos de autores clássicos latinos como Virgílio, Horácio e Ovídio como dos textos teóricos de autores «Modernos» na sua época, em italiano ou castelhano.

Ao longo das cerca de 1.200 páginas manuscritas da *Escola de Canto de Orgão*, não encontramos quaisquer citações de poetas eruditos como Sá de Miranda (1481-1558), introdutor do soneto na corte, ou de Luís Vaz de Camões (1524-1580). Pelo contrário, há referências ocasionais ao poeta espanhol Luís de Gôngora y Argote (1561-1627), possivelmente por mimetismo dos tratados teóricos ibéricos que lhe serviram de modelo. Este facto, além de remeter para a estética literária gongórica do Barroco que perdurava no espaço luso-brasileiro em meados do século XVIII, é também sugestivo de que a circulação de Camões na cultura escrita da América portuguesa se restringia porventura aos círculos académicos mais eruditos, com menor repercussão nos meios amadores e entre os eclesiásticos.

A par da sua atividade musical como mestre de capela da Catedral Primaz da Bahia, à frente do coro polifónico e dos instrumentistas, entre as décadas de 1730 e 1760, e da sua condição eclesiástica, Caetano buscou identificar-se com uma elite letrada e culta de Salvador cujos membros se dedicavam às belas-lettras e às rimas de uma forma amadora, nas horas livres, quer trocando entre si poemas escritos, como sonetos, décimas

ou romances, quer recitando-os em tertúlias ou serões de poesia, inclusive em Seminários jesuítas, como sucedia com o seu colega e amigo Gregório de Sousa e Gouveia, que foi mestre de capela da Misericórdia da Bahia. Tanto Caetano como Gregório gravitaram em torno de algumas figuras proeminentes da Academia Brasílica dos Renascidos, instituída em 1759, tais como Francisco Calmon, cavaleiro da casa real e académico supranumerário, que em 1762 teceu elogios escritos a Gregório de Sousa, «bem conhecido pela sua perícia, assim na música, como na poesia».

Na *Escola de Canto de Orgão*, além de traduções de versos de poemas clássicos com rimas em português, Melo de Jesus incluiu traduções de excertos de obras teóricas noutras línguas, como os tratados em latim dos jesuítas Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) e Kaspar Schott (*Mathematica*, 1659) e do romano Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689), entre diversos outros. Reproduzindo os excertos originais no corpo do tratado, sublinhados — em lugar de os relegar às notas à margem —, Caetano acrescentou as suas traduções em prosa ou em rima, procurando seguir de perto o sentido dos originais, e acrescentando os seus próprios comentários e cor local.

O baiano realizou também versificações livres, em português vernáculo, de excertos com fins pedagógicos que pretendia sublinhar através da rima, além da re-tradução de versos clássicos de filósofos ou poetas latinos reproduzidos em outros tratados de música, como os de Pietro Cerone (*El Mellopeo y Maestro*, 1613), Pedro Talésio (*Arte de Cantochão*, 1618) ou Manuel Nunes da Silva (*Trattado das Explanações*, 1685). Com a preocupação de tudo explicitar em língua portuguesa, nas suas traduções Melo de Jesus primou em geral pela busca de fidelidade, mas, no que toca às versificações, o músico baiano produziu versões bastante livres na forma, estilo e conteúdo, como no exemplo transcrito abaixo.

O que temos dicto das Propriedades, Deducções aque andão annexas, e signaes, comque se demonstrão, comprehendem os seguintes versos, que na sua Arte traz Pedro Thalesio, e D. Pedro Cerone (t) no seo *Mellopeo*.

Dum Musica clamat, C, naturam [...] libidat: /

F, b-mollem tibi signat: /

G, quoque □ durum tibi dat cantare securum. /

Ou desta outra maneyra, como traz tambem o mesmo **Cerone** no lugar citado.

Naturae modum per, C, cantare solemus: /

F, b-mollem notat; sed G, □-quadrum ostendit. /

Tudo vem á dizer o mesmo, que no nosso vulgar he desta sorte. /

Nas tres letras principaes, /  
 Que a Arte da Musica tem, /  
 Os acêrtos se contêm /  
 De tudo quanto cantais. /

Porque se bem reparais /  
 (Como assáz util será) /  
 O, C, Natura vos dá, /  
 O, F, B-mol significa, /  
 E o, G, que o, □, duro indica, /  
 Seguro vos levará. /

A reprodução por Melo de Jesus de um número assinalável de excertos de obras teóricas estrangeiras, impressas ou manuscritas, acompanhados da respetiva tradução em português e, nalguns casos, acrescentando as versificações livres em verso rimado, num estilo vernacular e acessível «ao leitor comum», são elementos peculiares da *Escola de Canto de Orgão*. A importância concedida à tradução e à versificação evidencia um duplo esforço do baiano, quer para suprir uma endémica falta de bibliografia especializada e erudita sobre música na Bahia, quer para a sua busca pessoal de refinamento e de distinção intelectual enquanto músico letrado, dotado de verve poética, que pretendia distanciar-se do perfil dos meros «Praticos» executantes: os cantores e instrumentistas.

**Palavras-chave:** Caetano de Melo de Jesus; semiótica musical; tratados teóricos de música; tradução de música; versificação.

**Respeita Januário: o *causo-canção* nos rincões da língua portuguesa**

**Max Packer**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

**Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira**

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

Ao executar sua canção *Respeita Januário*, o célebre compositor e sanfoneiro brasileiro Luiz Gonzaga (1912-89) costumava iniciar a performance contando, por sobre o fundo instrumental de um baião, a história que inspirou a composição: uma anedota autobiográfica sobre seu retorno ao sertão pernambucano, onde nascera, e o reencontro com seu pai Januário, após um longo período de ausência. A história é narrada com riqueza de detalhes, mas seu cerne – que aparece sintetizado no título da canção – é o fato de que, na região de Exú (PE/Brasil), Januário era um respeitado instrumentista da chamada "sanfona de oito baixos" e que Luiz Gonzaga, à época afamado enquanto tocador da sanfona de cento e vinte baixos, ao pretender “zombar” de seu pai, é repreendido pelos moradores da região – acabando por ensiná-lo a moral da história: que fama e respeito não são a mesma coisa.

Como se pode observar na comparação de algumas das gravações disponíveis dessa canção<sup>15</sup>, ele contava sempre a mesma história, porém a narrava a cada vez de maneira diversa, trazendo à tona ou ocultando elementos diferentes a cada versão. Ao fazer isso, Gonzaga assumia a posição performática de um *contador de causo*, figura característica da oralidade brasileira, tanto caipira quanto sertaneja, que, por meio de narrativas breves e informais, sobre si mesmo ou sobre os outros, transmite histórias que viveu ou ouviu e que iluminam algo, comumente cômico, a ser compreendido sobre determinados lugares ou costumes (HARTMANN 2011; BARBOSA, 2011). O *causo*, como toda narrativa oral, resiste à forma definitiva, é sempre uma versão, variação de outras versões, e o êxito performático de seu narrador diante da plateia depende, entre outras coisas, da agilidade na escolha dos elementos a serem expostos ou ocultados, ou seja, de sua capacidade de *síntese*. Não há tempo para todos os detalhes, o contador de *causo* precisa enxugar os fatos, escolher e expor apenas o necessário para que a moral e/ou a graça da história se iluminem através de um relato conciso.

Visto por este ângulo, o *causo* é um perfeito exemplo daquilo que Lévi-Strauss denominou modelo reduzido (LÉVI-STRAUSS 1989; PACKER, 2017; 2018). Segundo

---

<sup>15</sup> Links para algumas gravações: <https://www.youtube.com/watch?v=bc0z1tfmlB0> ;  
<https://www.youtube.com/watch?v=W2MDsM-9HQg> ;  
<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7dOOTtp40EschXqk0WQ0k?si=06eaecb2539e4e38>

o antropólogo, toda representação estética de um fato ou objeto real tomado como modelo implica uma operação de redução de algumas de suas partes, dimensões ou propriedades a fim de que tal modelo – uma história a ser contada, ou uma maçã sobre a mesa a ser pintada – possa ser *reconstruído* pelo artista em um outro domínio, de dimensões inevitavelmente inferiores – seja em uma tela bidimensional, sem sabor ou aroma, ou em uma narrativa de duração radicalmente mais curta do que a história real. Neste processo de *redução*, o artista seleciona certos aspectos em detrimento de outros e, ao reconstruí-las em sua “miniatura”, acaba por intensificar detalhes que se encontravam latentes na percepção habitual do objeto, criando um novo fato/objeto – *estético* – que permanece aquém mas vai também além do original: “quem conta um conto, aumenta um ponto”, diz um velho ditado popular brasileiro.

A história que está por trás de *Respeita Januário* abarca um período longo, de ao menos dezesseis anos da vida de Luiz Gonzaga, desde seus conflitos com o pai na adolescência e a conseqüente partida de casa, até a fama conquistada no Rio de Janeiro e o retorno a Exú. Um romance de formação, com centenas de páginas, seria já um *modelo reduzido* da história real; no entanto, nas diversas gravações que temos disponíveis, a narração no início da canção, à maneira de um *causo*, é relativamente curta em comparação à história, durando entre cinco e dez minutos. Quando o relato (falado) termina e a canção propriamente dita é, então, finalmente cantada, o que se ouve era, novamente, a própria história, porém, agora, *reconstruída* em forma de canção – ou de *causo-canção* –, em uma versão ainda mais *reduzida* – apenas um minuto –, mas na qual o processo de [re]síntese da história conta, agora, com todo um artesanato propriamente musical para se efetuar.

Em nossa comunicação, pretendemos, então, expor analiticamente uma variedade de recursos musicais mobilizados por Luiz Gonzaga na composição de *Respeita Januário*, os quais, ao correlacionarem de modo significativo palavra e música, convergem na criação de uma obra que pode ser compreendida como uma síntese musical de um *causo* – um *causo-canção* – e, enquanto tal, configurar uma espécie um *modelo reduzido* de segundo grau (LÉVI-STRAUSS, 1997), no qual não somente a canção *reduz* musicalmente o *causo* mas o próprio *causo*, em sua concisão característica, tensiona a canção a, reciprocamente, constituir-se como uma canção, ela própria, sintética. A seguir, comentaremos resumidamente de que maneira alguns desses recursos respondem em um plano musical a elementos diversos do *causo* cantado, efetuando uma espécie de alegoria musical (CHAFE, 1992) do texto da canção.

Em primeiro lugar, o material harmônico e melódico da composição é delimitado de modo a circunscrever os limites da sanfona de Januário, a qual, com seus “oito baixos” permite a execução de apenas quatro tríades maiores, relacionadas por quintas justas: F, C, G, D. Alegoricamente, estes são também os quatro únicos acordes da música composta por Gonzaga. Com relação à melodia, esta perpassa um âmbito de tessitura que também coincide com os limites melódicos do instrumento de Januário – faltando uma só tecla para atingir o âmbito máximo de seu teclado. Trocando em miúdos, ainda que o próprio Gonzaga posteriormente viesse a executá-la na sanfona de cento e vinte baixos, a música foi composta para 'caber' no instrumento – ele próprio *reduzido* – em torno do qual se dá o caso; eis um primeiro aspecto alegórico.

Não satisfeito em simplesmente compor uma música exequível no instrumento do pai, Gonzaga explora as extremidades tonais impostas pela limitação da sanfona de Januário – as tonalidades de Ré Maior e Fá Maior – a fim de dramatizar musicalmente dois momentos estruturais da narrativa, respectivamente: (1) a exaltação à grandeza de Januário – que é marcada com a nota Fá# na melodia - "Januário é o maior!" - e com o 'mais susenido' dos oito baixos (a tríade D), e (2) a advertência recebida pelo narrador, que o puxa para a realidade e o inferioriza em relação a seu pai, marcada pela nota Sib na melodia (formando um arpejo de C7, e resolvendo sobre o 'mais bemol' dos oito baixos, a tríade F) - "Tu pode ser famoso mas seu pai é mais tihoso e com ele ninguém vai, Luiz". A alegoria, aqui, se efetua na absorção das entonações verbais dos personagens e sua tradução para um plano propriamente musical – harmônico, melódico e rítmico. O verso "E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó" é especialmente claro nesse quesito: a prosódia criada pelo perfil descendente e pelas notas repetidas dá voz à sisudez da bronca recebida por Luiz. Em seguida, o refrão dá voz ao próprio Jacó. Tal transferência da voz entre personagens é também característica do caso: é sempre Luiz quem conta, mas ele conta o que “foram [logo] lhe dizendo” – ora enquanto sujeito indeterminado, ora enquanto um outro personagem específico (Jacó) – e, ao fazê-lo, canta ‘imitando’ tais sujeitos. Por fim, abordaremos também, em nossa comunicação, a absorção, pela canção, da coloquialidade de uma língua portuguesa pronunciada nos rincões do sertão nordestino brasileiro.

## Referência

BARBOSA, J. O. F. Narrativas orais: performance e memória. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas,

Manaus, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3zQ91TY>.

CHAFE, E. Monteverdi's tonal language. New York: Schirmer Books, 1992.

HARTMANN, L. Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 310 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187615>.

LÉVI-STRAUSS, C. O pensamento selvagem. Trad: Tânia Pellegrini. Campinas, SP, Papyrus, 1989.

\_\_\_\_\_. Olhar, Escutar, Ler. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo; Companhia das Letras, 1997.

PACKER, Max. 2018. Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. “Entre reprodução e reconstrução: um paralelo entre natureza-morta e transcrição musical a partir de Lévi-Strauss e Kurtág” In: Anais do VI SIMA, 2017.

**Palavras-chave:** Luiz Gonzaga; Canção brasileira; análise musical; *Performance narrativa*.

## **Cantos de Camões em tempos de revolução – Turbulências operísticas**

**Paula Gomes Ribeiro**

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, CESEM  
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

[...] compus uma ópera chamada *Canto da Ocidental Praia*, sobre a vida do Camões. No fundo é a vida de Camões relatada só com palavras dele, só com textos dele, poemas e até cartas também,

e também com documentos oficiais da época, portanto não há uma única palavra minha no libreto da ópera.” (Victorino d’Almeida 2011)

A primeira tentativa de representação da ópera *Canto da Ocidental Praia*, op. 39, de António Victorino de Almeida, no Teatro Nacional de S. Carlos que se encontrava então sob a direção artística de João de Freitas Branco, foi impedida pela PIDE, que apreendeu, segundo o compositor, os programas previamente impressos levando a equipa a suspender a estreia, antevendo-se que o espetáculo estaria, inevitavelmente, condenado à interdição.

A ópera fora encomendada ao compositor em 1971 pela RTP com a finalidade de ser não só representada ao vivo, mas também registada em áudio e posteriormente realizada em vídeo, num cenário natural. Segundo o compositor, *Canto da Ocidental Praia* “é a vida do Camões relatada só com palavras dele, só com textos dele, poemas ou até cartas também, e também com documentos oficiais da época” (Victorino d’Almeida 2011).

A estreia mundial da ópera sucede, assim, após o 25 de abril, já sob o período de direção artística de João Paes (1974-1981), que fora proposto por João de Freitas Branco para o substituir nesse cargo em agosto de 1974, quando este último é nomeado diretor-geral dos Assuntos Culturais (cf. Vieira de Carvalho 1992, p. 259). A ópera estreia-se em pleno PREC, a 10 de junho de 1975, por ocasião das celebrações do dia de Camões cujo feriado viria a coincidir com o segundo “dia de trabalho para a nação”, tendo o primeiro sido registado a 6 de outubro de 1974, por proposta de Vasco Gonçalves e Costa Martins. A produção da ópera teve duas das récitas no TNSC, seguindo posteriormente para o Coliseu dos Recreios, em Lisboa, e depois para o Coliseu do Porto. É esta última récita que a RTP transmite em direto, sobrevivendo o registo audiovisual do espetáculo

Esta comunicação, que visa abordar a breve passagem pela cena portuguesa da ópera *O Canto da Ocidental Praia*, assenta em três linhas principais de investigação cujo cruzamento tem como objetivo uma compreensão mais profunda e sistemática de aspetos operativos, ideológicos e políticos que enraízam a produção da ópera em questão, e do modo como a representação da figura de Camões (e da História de Portugal), se manifesta como um dos grandes eixos da polémica que a envolve. A primeira linha introduz e debate a visão músico-dramatúrgica de Victorino de Almeida sobre a vida de Luís de Camões, num complexo e tumultuoso contexto político e cultural de transição entre o Estado Novo e a Democracia. A segunda, examina e discute as complexas condições de produção que

envolvem esta estreia mundial, alicerçando se em narrativas de vários dos intervenientes neste evento, bem como nas do próprio compositor. A terceira, introduz uma análise da prolífica receção na imprensa escrita desta produção.

Ao abordar a produção e receção da ópera *Canto da Ocidental Praia*, esta comunicação analisa o modo como a obra reflete as tensões culturais e políticas de um Portugal em transformação, e questiona até que ponto a figura de Camões foi utilizada, tanto pela censura quanto pelos seus críticos, como um catalisador de disputas ideológicas que marcaram a época.

**Palavras-Chave:** ópera; António Victorino d’Almeida; Luís de Camões; História de Portugal; PREC.

## O que distingue uma canção popular de uma canção erudita? A criação do “Lied português” a partir de poemas de Camões

**Paulo Esteireiro**

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (FCSH/UNL) – Conservatório –  
Escola Profissional das Artes da Madeira

O domínio da música vocal portuguesa sofreu uma transformação profunda na transição do século XIX para o século XX. Durante os primeiros cinquenta anos do século XX, a maioria dos compositores portugueses dedicou-se à composição de canções para canto e piano em língua portuguesa, afastando-se da composição de óperas em italiano e quase abandonando o próprio género operático. Compositores como Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneiro, Jorge Croner de Vasconcelos, Frederico de Freitas, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos e Filipe Pires exemplificam esta nova preferência pelo género canção.

Assim, o domínio da ópera cantada em língua italiana é preterido relativamente à canção em língua portuguesa, o que parece constituir uma mudança significativa relativamente ao ocorrido ao longo do século XX. Esta mudança foi possivelmente influenciada pelos novos movimentos nacionalistas e pela deslocação do centro musical português de Itália para a Alemanha e França, levando os compositores portugueses a adotarem elementos essenciais do *Lied* alemão e da *mélodie* francesa.

No contexto europeu extra-alemão, o termo *Lied* refere-se ao refinado *Lied* romântico iniciado por Schubert, muitas vezes designado como *Kunstlied* ("canção artística"). Na primeira metade do século XX, os compositores portugueses não foram exceção, entendendo o conceito de *Lied* dentro das fronteiras estabelecidas por Schubert. Assim, o *Lied* português terá emergido como uma forma de canção artística que visava elevar a canção popular a um nível mais sofisticado e expressivo.

Para testar esta hipótese, foi desenvolvido um modelo de análise baseado nas características do *Lied* e da *mélodie*, aplicando-o a várias canções de compositores portugueses do período em estudo. Deste modo, a comunicação está dividida em duas partes. A primeira parte caracteriza teoricamente o *Lied* de Schubert, relacionando este conceito com os compositores portugueses e com a *mélodie* francesa. A segunda parte realiza uma breve análise de três canções sobre poemas de Camões, compostas por Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos.

É aqui defendido que a criação do *Lied* português envolveu a adoção de vários elementos do *Lied* schubertiano e da *mélodie* francesa: a escolha de poetas consagrados, o seccionamento musical para acompanhar a forma do poema, o acompanhamento instrumental com funções interpretativas e uma declamação correta do poema. Estas características são observadas nas obras analisadas de Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos. Os poemas escolhidos pertencem a Luís de Camões, o poeta português mais consagrado. A forma musical destas canções é construída com base na progressão poética dos sonetos, com o acompanhamento ao piano criando a atmosfera do poema e realizando comentários sugestivos. As frases musicais expressam as emoções presentes em cada verso, respeitando a prosódia do poema.

É ainda de realçar a longevidade da utilização do termo *Lied* em obras musicais portuguesas, que foi uma presença constante ao longo de três gerações. Inicialmente, Viana da Mota, após a sua longa estadia na Alemanha, compôs obras em que o vocábulo *Lied* figura no título, como *Drei Lieder* op. 3 e *Wiegenlied* op. 4. Na geração seguinte, Rui Coelho reclamou para si a criação do *Lied* português com *Canções de Saudade e Amor e Novos Lieder*. Fernando Lopes-Graça, com um impressionante número de 249 canções, escrevia em 1942 sobre a ainda possível criação do «*Lied* português».

Nas gerações subsequentes, o género *Lied* entrou em declínio, embora ainda houvesse compositores como Fernando Correia de Oliveira, Joly Braga Santos e Filipe Pires que compuseram obras vocais dentro deste género. Contudo, a partir desta geração, principalmente com Filipe Pires, Álvaro Cassuto, Constança Capdeville, Álvaro Salazar

e Jorge Peixinho, os compositores portugueses aproximaram-se das novas correntes de vanguarda experimentalistas, abandonando definitivamente o género *Lied*.

**Palavras-chave:** *Lied*; poetas consagrados; linha vocal declamada; acompanhamento a ilustrar o poema; forma estrófica.

## **As canções para canto e piano da fase nacionalista de combate de Camargo Guarnieri: uma síntese da relação texto e música**

**Polyane Schneider Hochheim**

UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná)

**Ana Telles**

Universidade de Évora

A presente proposta de comunicação tem por objetivo principal traçar um panorama da relação texto e música nas canções para canto e piano de Camargo Guarnieri (1907-1993), produzidas entre os anos de 1950 a 1964, período este caracterizado composicionalmente como a fase do nacionalismo de combate (Rodrigues, 2015).

Nessa linha, procuramos demonstrar, sobretudo, que, no repertório em estudo, o nacionalismo está mais presente na música do que na letra, ou seja, que a evocação do nacionalismo não é tão evidente nos poemas das canções quanto na música. Os textos tratam, em sua maior parte, de temas universais, como o amor, a solidão e a melancolia, e poucos deles referenciam a tradição popular urbana e rural. O recorte temporal do repertório em análise adequa-se à problemática da pesquisa, coincidindo com o período de afirmação máxima do nacionalismo no autor selecionado.

Procura-se desenvolver, neste estudo, uma discussão em torno da relação entre a temática dos poemas e o conteúdo musical do repertório para canto e piano acima mencionado, tendo em vista que Camargo Guarnieri foi um compositor representativo e defensor da estética nacionalista brasileira. A fase composicional aqui abordada é aquela em que Guarnieri publica a célebre e polémica “Carta Aberta” (1950), na qual,

simultaneamente, enaltece o nacionalismo e ataca as novas vertentes composicionais em evidência no panorama musical brasileiro, especificadamente aquela denominada Música Viva, liderada por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que orientava novos compositores na estética dodecafônica.

De facto, Guarnieri foi o primeiro compositor brasileiro a compor canções para canto e piano empregando textos exclusivamente em português, além de outros em dialetos afro-brasileiro e ameríndio, uma vez que, até então, era comum compositores brasileiros escreverem canções utilizando textos em língua estrangeira (Mariz, 2002, p. 123-125). O nacionalismo brasileiro da primeira metade século XX foi impulsionado pelo movimento modernista, liderado por Mário de Andrade (1893-1945), escritor, poeta e musicólogo paulista. Ele foi o mentor de vários compositores, incluindo Guarnieri, orientando-os para que eles pesquisassem e manipulassem o material musical de tradição popular, urbana e rural, moldando-os segundo os padrões de escrita musical europeia da época (Andrade, 1972, p. 16). Contudo, Alvarenga (2000, p. 225) delinea “traços marcantes” do nacionalismo andradiano que se apresentam na linguagem guarnieriana, como: “figurações rítmicas que remetem às danças brasileiras”; “contornos melódicos que privilegiam a segunda”; “uso de timbres evocativos da música popular e folclórica”. Em se tratando de uma quantidade significativa de canções a serem examinadas, adotamos um critério de identificação de peculiaridade textual, exemplificado pelos autores Stein e Spilmann (1996, p. 20) como “Conteúdo Poético”, conceito que atribui um significado ao poema a partir das combinações de palavras. Ao interpretar os quarenta e quatro poemas, identificamos os seguintes conteúdos poéticos: amor, canção, saudade, recordação, entrega, adoração, pecado, perda, sofrimento, sedução, desejo, solidão e mágoa. A fim de relacionar o texto à linguagem musical, serão empregadas, a partir da proposta metodológica de Stein & Spilmann (1996, p. 81-101; p. 141-143), as seguintes categorias: o conteúdo rítmico, melódico, harmônico e interpretativo. A partir da leitura textual e da apresentação de alguns exemplos musicais, faremos comparações entre as características da linguagem musical nacionalista e o texto que remete aos conteúdos poéticos supracitados.

Do conjunto das quarenta e quatro canções estudadas, apenas quatro, que compõem o ciclo *Quatro Cantigas* (Cantiga da Mutuca, Cantiga, Não sei..., Vamos dar a despedida), apresentam textos da tradição popular, recolhidos por Silvio Romero, os quais apresentam um caráter malicioso, metafórico, com rima acentuada e alusivo à literatura

de cordel<sup>16</sup>. Os poetas Alice Guarnieri, Rossini Guarnieri, Waldisa Russio<sup>17</sup>, Celso Brandt, Suzanna de Campos, Sylvio Cavalcanti de Oliveira, Antônio Rangel Bandeira, Cecília Meireles, Sílvia Celeste de Campos, Paulo Bonfim, Dante Milano e Dora Vasconcelos são os autores dos textos das quarenta canções. Tais autores, embora contemporâneos do compositor, não são, em sua maior parte, poetas verdadeiramente representativos do cenário literário brasileiro, exceto a consagrada Cecília Meireles (1901-1964), de quem, curiosamente, há apenas dois poemas musicados por Guarnieri (*Não me adianta dizer nada* e *Ó flor do meu coração*). Sobre as escolhas de textos para a composição de canções, Mariz (2012), ao proferir uma palestra na Academia Brasileira de Música, no ano de 2012, no Rio de Janeiro, lê uma correspondência de Cecília Meireles dirigida a ele, em que a autora expressa a sua opinião acerca da escolha de poemas por determinados compositores:

Uma coisa que eu não compreendo é por que os músicos sempre dão preferência a letras literariamente fracas? Os poemas escolhidos nunca são os melhores. É como se os compositores tivessem sensibilidade musical, mas não sensibilidade literária. Ou ainda têm medo do grande poema. Villa-Lobos disse-me um dia que a música não tinha nada a ver com a letra. A palavra era só para apoiar a voz. Engraçadíssimas aquelas teorias dele...<sup>18</sup>. (Meireles apud Mariz, 2012)

Complementando a suposição da poetisa, compreendemos que a atividade de musicar poemas pode ser inspirada por vários fatores, como o gosto pela simplicidade, a intenção de privilegiar um contorno melódico que valorize as qualidades vocais do intérprete, ou até mesmo, como percebemos em Guarnieri, o emprego de poemas escritos por pessoas do seu convívio familiar e do seu círculo de amizades.

Quanto à linguagem musical das canções, o teor nacional é evidente no conteúdo harmônico pela apropriação do modalismo, especialmente os modos lídio e mixolídio, mas também nos padrões rítmicos sincopados, na polirritmia, na estilização dos padrões rítmicos das danças populares (baião, coco, embolada) e das cantigas (toadas, modinhas, roda), no emprego dos intervalos de sétima menor e quartas aumentadas, nas melodias em terças, no conteúdo melódico da parte do piano, no cromatismo e na tessitura vocal das canções (Tomaz, 2016; Mariz, 2002; Pimenta, 2015; Hochheim, 2023).

<sup>16</sup> “Cordel. Relativo à literatura popular, impressa em livretos de baixo custo, e feita por poetas populares”. (Houaiss, 2009, p. 549).

<sup>17</sup> Alice e Rossini eram irmãos de Camargo Guarnieri; Waldisa Russio era casada com Rossini.

<sup>18</sup> Mariz, Vasco. (2012) [https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/criadores\\_Vasco\\_Mariz.pdf](https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/criadores_Vasco_Mariz.pdf) Consultado em 26/08/2024.

Referimos, por fim, que a presente comunicação buscou salientar o paradoxo letra-música por meio da fase nacionalista de combate de Camargo Guarnieri, assim nomeada porque marca a publicação da Carta Aberta, em que o compositor manifesta a sua total devoção ao emprego dos materiais folclóricos na produção musical. No entanto, a escolha dos textos das suas canções dessa época não condizem tão fielmente com a sua afirmação nacionalista. Buscamos, através do recorte aqui proposto na produção cancionista de Guarnieri dos anos de 1950 a 1964, divulgar tal repertório do gênero canção de câmara para canto e piano, tão profícuo na história da música brasileira, e, assim, provocar questões para futuros estudos, como, por exemplo, quais as razões que levam diversos compositores a escolherem os textos que pretendem musicar? A escolha dos textos depende de aspectos estéticos? É feita a partir de uma concepção estética ou, pelo contrário, parte do princípio de que quanto mais simples o texto, melhor se adapta com a música?

### Referências

Alvarenga, H. C. (2000). Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri. *Série ESTUDOS 5*. Org. Cristina Capparelli Gerling. Porto Alegre, 183-256.

Andrade, M. (1972). *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Hochheim, P. S. (2023). *A textura contraponística nas canções para canto e piano de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado em Música, Área de concentração – Musicologia. Évora: Instituto de Investigação e de Formação Avançada da Universidade de Évora.

Houaiss, A.; Villar, M. de S. (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Mariz, V. (2002). *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Pimenta, J. K. (2015). *As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: um estudo para a interpretação*. Tese de Doutorado em Música, Área de concentração – Canto. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Rodrigues, L. (2015). As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. *Revista Brasileira de Música*, 28 (1), 107-140.

Stein, D.; Spillman, R. (1996). *Poetry into song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.

Tomaz, M. M. (2016). *O ciclo Quatro Cantigas de Camargo Guarnieri: uma análise interpretativa*. Dissertação de Mestrado em Música. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Palavras-chave:** canção brasileira; Camargo Guarnieri; nacionalismo; relação texto-música, voz e piano.

## Bicentenário de G. R. Salvini: um método de Canto para os portugueses

**Tânia Sofia Gomes Valente**

CESEM-NOVA/FCSH

Como é possível estar tão enraizado entre os portugueses o prejuízo de que a língua de Camões se não amolda às exigências da voz e está tão longe do idioma de Tasso, que o canto não pode dela tirar partido! Grave preconceito, erro grosseiro que tanto areja as flores do Orpheo Lusitano, sem as deixar abrir e exalar os seus perfumes. (Salvini, Prólogo do Cancioneiro Musical Português, 1884)

Foram estas as palavras no Prólogo do *Cancioneiro Musical Português* que Gustavo Romanoff Salvini usou para descrever a estranheza que, enquanto estrangeiro, sentia por os portugueses não cantarem na sua língua. Gustavo Romanoff Salvini nasceu em Prauss, uma antiga antiga cidade da Prússia, a 25 de Março de 2025, portanto há precisamente 200 anos atrás. Chegou a Portugal em 1859 para cantar no Teatro de São João. É neste teatro que um incidente infeliz durante o 2º Acto da ópera “Os Puritanos” Bellini fez com que Gustavo Salvini perdesse a voz, pondo termo à sua carreira de cantor. Fixando residência na cidade do Porto, Salvini trabalha como professor de Canto e piano, desenvolvendo uma carreira muito prestigiada enquanto professor. Em Portugal, teve

uma acção pioneira. Em primeiro lugar, e num novo papel de compositor, publicou em 1865 o “Romanceiro Musical”, obra onde atreveu-se a pôr em música poemas de grandes autores portugueses, de Garret a Guerra Junqueiro, numa tentativa de criar a canção de Câmara em Língua Portuguesa.

O autor não oferece à nação uma simples colecção de cantigas mais ou menos populares (...) o CACIONEIRO, longe de ser uma selecta de cantos populares, (...) encerra uma nova forma artística da romanza, da ballada, da canzonetta, forma que deve ser entre nós o protótipo deste género de composições, que na Alemanha chamam o Kunst-lied e em Itália a Romanza; em fim da musica de salão, musica intima. (Salvini, *Prólogo do Cancioneiro Musical Português*, 1884, p.IX)

Esta obra seria republicada em 1884 com o novo título *Cancioneiro Musical Português – 40 melodias na língua portuguesa com acompanhamento de piano, letras dos principais poetas portugueses*. Em segundo lugar, escreveu um método de Canto para os portugueses e a pensar no Canto em Língua Portuguesa. Apesar do sucesso abaixo do esperado do seu *Cancioneiro Musical Português*, Salvini não desistiu de lutar pela causa da Língua Portuguesa em música e lançou-se numa nova obra, bastante ambiciosa: *As minhas lições de Canto: notas ao Vaccai para uso dos portugueses*. O título remete naturalmente para o *Método de Canto de Vaccai*, e de facto, esta obra de Salvini contém as peças de Vaccai, mas adaptadas à Língua Portuguesa. No entanto, ela tem muito mais pontos de interesse. Para Salvini, esta obra seria o seu testamento musical, uma tentativa de oferecer um “*Método de Canto para uso dos Portugueses*”, que até hoje não têm nenhum”. Infelizmente não conseguiu publicar em vida este método, cientificamente muito avançado para o seu tempo e para o país que adoptou. Após uma edição incompleta em 1931, só em 2020 foi publicada a versão integral de *As minhas lições de Canto: notas ao Vaccai para uso dos portugueses*, numa versão crítica comentada e com as partituras do método Vaccai adaptadas ao Português.

Nesta comunicação pretendemos celebrar o bicentenário do nascimento de Salvini, os 160 anos da publicação do *Romanceiro Musical* e, sobretudo, o legado deste artista para o Canto em Língua Portuguesa. Os desafios do Canto em Língua Portuguesa e a forma como Salvini os tentou contornar nas suas obras *Romanceiro Musical* e *As minhas lições de Canto* serão o foco principal desta comunicação, dedicada a um homem extraordinário, que queria demonstrar que “a Língua Portuguesa não é tão pobre de qualidades fónicas como a prioni no’lo querem persuadir”.

**Palavras-chave:** Salvini; música portuguesa; canto; fonética.

## O decassílabo heroico na canção popular brasileira e o exemplo dos sonetos musicados

**Tiago Gouveia de Faria**

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – NOVA-FCSH

O decassílabo heroico (verso de dez sílabas com acento fundamental na 6ª e na 10ª sílaba) é um dos versos mais célebres da tradição lírica em língua portuguesa. Introduzido em Portugal por Sá de Miranda (1481 – 1558), ganhou relevância sobretudo com a poesia de Luís de Camões (1524 – 1579/80), em especial com a sua obra mais conhecida, *Os Lusíadas* (publicada em 1572), consagrando esse verso como medida por excelência dos poemas heroicos. Por outro lado, o decassílabo heroico foi também amplamente utilizado por Camões nos seus sonetos, os quais, pela inquestionável qualidade, assumiram o estatuto de verdadeiros modelos desse género literário na poesia em língua portuguesa. À luz dessa importância e influência, não é de se estranhar que o decassílabo heroico e o soneto tenham servido de mote para a composição de canções eruditas e populares, tanto em Portugal como no Brasil. Precisamente desse universo poético-musical lusófono foram escolhidas três canções do repertório popular brasileiro — *São demais os perigos desta vida* (Vinícius de Moraes/Toquinho), *Soneto* (Chico Buarque) e *Monte Castelo* (Renato Russo/Luís de Camões) — que servirão de objeto para uma breve análise da musicalização dessa tipologia de verso, com especial destaque para a canção *Monte Castelo*, composta sobre nove dos onze versos do famoso soneto *Amor é um fogo que arde sem se ver*, publicado na segunda edição da obra *Rimas*, lançada em 1598. O objetivo do cotejo entre essas canções é reconhecer, tendo em consideração o processo de musicalização do verso, as escolhas autorais que naturalmente ocorrem quando se combinam os versos poéticos com a linha melódica. Nesse processo de fusão, do qual resulta a palavra cantada, são pelo menos três os princípios que devem ser levados em consideração no momento da análise: (1) a coincidência acentual, isto é, o encontro entre as sílabas tônicas e os tempos fortes do compasso (ou os seus deslocamentos), (2)

as possibilidades anacrústicas, isto é, os diferentes agrupamentos iniciais (*ársis*) anteriores ao tempo forte do compasso (*tésis*), e (3) e as diferentes terminações frásicas (agudas, graves e esdrúxulas), tendo em conta a acentuação da última palavra do verso (oxítona, paroxítona e proparoxítona). A partir desses três tópicos de base, é possível estudar a estrutura interna da frase na palavra cantada, bem como traçar um comparativo entre diferentes frases, sempre considerando, bem entendido, o seu dinamismo no fluxo temporal. Como passo conclusivo do exercício analítico, terá ainda lugar um breve *paralelo escansional* do soneto *Amor é um fogo que arde sem se ver* e a parte da canção *Monte Castelo* que recorre àqueles versos, processo comparativo que confronta a escansão poética tradicional (sistema segundo o qual se contam todas as sílabas poéticas até à última acentuada) e a escanção das frases da canção, ajudando a compreender as diferenças fundamentais de ritmo e de fluxo linear entre a estrutura textual do poema e as frases resultantes do seu processo de musicalização. Essa perspetiva abrangente ultrapassa a análise pormenorizada do compasso para abarcar o conjunto das quadraturas, algo que exige sempre um esforço adicional quando nos deparamos com o modelo tradicional de partitura de canção, que respeita sobretudo o modelo da melodia instrumental e no qual a letra, acompanhando sempre o movimento melódico, aparece fragmentada pelo esquema silábico, o que impede uma compreensão satisfatória da disposição das linhas.

**Palavras-chave:** Decassílabo heroico; soneto; Camões; Canção popular brasileira.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

### **Afonso Eder Portela de Messias**

Afonso Eder Portela de Messias é cantor, maestro e pesquisador. Possui graduação em Música pela Universidade Federal do Acre (2014), Especialização em música Pela Faculdade Venda nova do Emigrante (2018); Mestrado em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2021) e Doutorando em Música na Universidade de Santa Catarina sob a linha de pesquisa, Processos Criativos (2024). É membro fundador da Camerata Filarmônica do Acre, onde atua como Maestro. Entre 2020 e 2024, criou o Percorso Formativo da Escola de Música do Acre e coordenou esta instituição pública

administrada pela Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Estado do Acre na qual, é funcionário de carreira. Realiza pesquisas e palestras a respeito do uso de vocábulos naturais de fala do caboclo amazônico brasileiro para a interpretação de canções desta mesma região. Tem experiência na área de Técnica Vocal, Violão, Piano e Regência.

### **Alberto José Vieira Pacheco**

Alberto José Vieira Pacheco é professor da FCSH da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal, na qual é coordenador do Doutoramento em Artes Musicais. Foi professor de música na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) entre 2015 e 2022. Pacheco é doutor e mestre em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. Realizou investigação de pós-doutoramento na Universidade NOVA de Lisboa, CESEM, com financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2007 e 2013. Na mesma universidade, é também um dos membros fundadores do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Pacheco é coordenador do Dicionário Biográfico de Caravelas e autor de cinco livros, diversos artigos científicos e edições musicais. Possui grande experiência como cantor, tendo colaborado como tenor solista em cinco CDs. Apresenta também sólida experiência coral, tanto como cantor, quanto como regente e arranjador.

### **Andrea Adour**

Mestre em Música (UFRJ) e Doutora em Educação (UFMG) é Professora do Departamento Vocal e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ. É coordenadora do Projeto Africanias, na mesma universidade.

### **Ana Telles**

Ana Telles estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo-se doutorado na Universidade de Paris IV - Sorbonne (França). Mantém intensa actividade concertística, na Europa, na Ásia e nas Américas, tendo sido solista com diversas orquestras nacionais e internacionais. A sua discografia conta actualmente com mais de vinte de títulos, compreendendo CD's monográficos, gravações a solo com orquestra e integrada em grupo de música de câmara. Enquanto investigadora integrada do CESEM, desenvolve investigação científica nos seguintes domínios: Música dos sécs. XX e XXI, Música Portuguesa - Períodos Moderno/Contemporâneo, Música para Piano. É autora de um

número significativo de capítulos de livros, artigos em revistas indexadas e edições musicais, incluindo uma edição crítica dos Prelúdios para piano de Luís de Freitas Branco. Ana Telles é Professora Catedrática e Vice-Reitora para a Cultura e Comunidade da Universidade de Évora.

### **Antonio Navarro Vega**

Antonio Navarro (Las Palmas, 1990) é cantor, pesquisador e professor especializado em folclore e música popular das Ilhas Canárias e da América Latina. Formado em Educação Musical pela Universidade de Las Palmas de Gran Canaria, lecionou no ESEM Taller de Músics em Barcelona, especializando-se em jazz e performance de música moderna, e concluiu um mestrado em Música Espanhola e Latino-Americana na Universidade Complutense de Madri. Seus interesses de pesquisa incluem tópicos como o conflito do Saara na Nova Canção Canária ou os aires de lima na ilha de Gran Canaria, e atualmente ele também está desenvolvendo outros estudos nas áreas de etnomusicologia e educação musical. Ele catalogou e estudou parte do inventário do musicólogo Lothar Siemens, que se encontra no Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria).

### **Cesar Buscacio**

Bacharel em piano pela UFMG (1987), mestre em Música e Educação pela UNIRIO (2003), doutor em História Social pela UFRJ (2009). Recebeu o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2010). Realizou estágio pós-doutoral em Musicologia na École Pratique des Hautes Études (2013-2014).

### **Charlene Neotti Gouveia Machado**

Doutoranda da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em cotutela com a Universidade de Bologna (Itália), membro do IMLA - Istituto per lo studio della Musica Latino Americana. Desde 2004 dedica-se à conservação e catalogação de acervos, idealizando e executando projetos no campo da arquivologia musical. Sua pesquisa se desenvolve no campo da História da Performance, sob a perspectiva da circularidade cultural, com interesse na análise das redes de sociabilidade e imigração. Esse viés de investigação permitiu a imersão nos debates sobre políticas públicas para a cultura e fortaleceu sua atuação como gestora cultural na Europa e América Latina.

### **Daniela da Silva Moreira**

Daniela Moreira, brasileira, natural de Pelotas (RS), é Doutoranda em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na linha de Práticas Interpretativas. Pela mesma universidade é Mestre em Música em Práticas Interpretativas (2020). É Especialista em Fundamentos em Voz pela AVM Faculdade Integrada (2015) e graduada em Música Bacharelado em Canto pela Universidade Federal de Pelotas (2014). Foi professora substituta de canto do Departamento de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Pelotas de 2016 a 2017 e de 2021 a 2023. Em 2023 venceu o 2º lugar no 2º Concurso de Canto Natércia Lopes em Vitoria-ES (Categoria 26 a 34 anos). Na área da pesquisa fez parte da equipe do Grupo de Pesquisa em Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais da UFPEL (UFPEL), do grupo Iluminura - pesquisa e performance (UFPEL), do Grupo de Pesquisa APHeCaB (UFRJ), e do grupo A Canção Brasileira Urbana: origens e práticas (UFRJ).

### **Flávio Cardoso de Carvalho**

Professor Titular da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Brasil. Pós-doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2017, Pesquisador da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Como cantor lírico tem se apresentado em recitais, concertos e óperas no Brasil e no exterior, sempre se dedicando à divulgação do repertório da canção de câmara brasileira. Participou da criação das Normas para a pronúncia do Português Brasileiro no canto erudito em 2007, atuando ativamente na sua divulgação. Como pesquisador atua nas áreas de Musicologia Histórica Brasileira, pedagogia do Canto Lírico e Edição Crítica de canções de câmara brasileiras, com cinco livros publicados: *Canções de Dinorá de Carvalho: Uma análise interpretativa*, de 2002; *A ópera Abul de Alberto Nepomuceno: patrimônio musical na Primeira República do Brasil*, de 2016; *Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano*, de 2017; *Salmo XXII para barítono e conjunto de câmara*, de 2019; e *Peças corais de Dinorá de Carvalho: para coro SATB a cappella*, de 2020.

### **Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira**

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira é, desde 2022, professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde leciona Composição, Análise Musical e

Percepção, atuando ademais como professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Música da instituição. Graduado em Composição Musical pela UNICAMP em 2011, obteve seu mestrado em Processos Criativos em Música pela UNICAMP (2013) e seu doutorado em Processos de Criação Musical pela USP (2018), tendo sido orientado em ambas as pesquisas por Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho. Tanto como compositor, como enquanto pesquisador, seu principal interesse reside nas interações entre tonalidade funcional e abordagens pós-tonais à composição musical. Foi, entre 2023 e 2024, coordenador associado do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da UNICAMP. Foi professor da Universidade Federal de Rondônia entre 2014 e 2022. Integrou, de 2014 a 2023, a comissão organizadora dos Simpósios Internacionais de Música na Amazônia, tendo coordenado a edição de 2015.

### **Giorgio Monari**

Giorgio Monari se formou em Línguas e Literaturas Modernas *summa cum laude* em 1992 e se doutorou em História e Análise das Culturas Musicais na Sapienza Universidade de Roma. Conseguiu o diploma em Direção coral no Conservatório de música de Bari. Colaborador da Sapienza Universidade de Roma, lecionou na Pontificia Universidade Gregoriana e leciona na Universidade degli Studi della Toscana em 2024-25. Publicou estudos nos âmbitos da estética da interpretação musical, da história dos conceitos musicais e das relações entre Europa e América Latina. Está colaborando com o Istituto dell'Enciclopedia Italiana na publicação da enciclopédia musical do séc. XX pelo que tem a ver com os verbetes sobre compositores ibéricos e latino-americanos. Entre suas publicações se encontram os artigos «A recepção europeia e brasileira dos cantos indígenas quinhentistas transcritos por Jean de Léry» (Caravelas 2023), «Cristoforo Colombo la prima volta all'opera (Roma 1691)» (Strenna dei Romanisti 2021), «Entre historiografia e etnografia musical latino-americana: a música indígena na obra de Jean de Léry (1536-1613)» (Caravelas 2019), «Huellas de 'oralidad' en un villancico portugués del siglo XVI con versos de Luís de Camões» (Nuevas Perspectivas en torno al villancico, 2018), «Heitor Villa-Lobos e os Tupinambás: Nacionalismo, Modernismo e Pos-modernismo em dois Canide ioune – Sabath» (Caravelas 2013).

## **Gisele Pires Mota**

É pianista e docente da Universidade de Brasília. Doutora em Colaboração Pianística e Música de Câmara pela Florida State University (EUA) e pós-doutora em música contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal), já tocou com instrumentistas e cantores, óperas, coros e também em peças de teatro. Além da carreira de pianista colaboradora, apresenta-se em recitais solo no Brasil e mais, recentemente, em turnê pela Europa. Coordena o Laboratório de Pesquisas Pianísticas - LPP onde tem desenvolvido estudos, apresentações e publicações sobre a interrelação entre poesia e música, repertório para piano solo e colaborativo por compositoras brasileiras (pequenos e grandes grupos vocais e instrumentais com piano), e performance e pedagogia da performance. É fundadora e atual presidente da Associação Brasileira de Piano Colaborativo - ABPC.

## **Javier Gándara Feijóo**

Investigador de Pós-Doutoramento contratado pela USC. Obteve distinção Cum Laude e menção internacional na sua tese sobre a utilização do teatro musical como ferramenta política e identitária no final do Antigo Regime. Anteriormente, cursou o Mestrado em Valorização, Gestão e Protecção do Património Cultural e o Mestrado em Ensino (ambos na UVigo), bem como as Licenciaturas em História da Arte (USC) e Música (CSM Corunha). Atualmente, pertence ao Grupo Organistrum e ao iHUS da USC, assim como vincula parte do seu projeto de Pós-Doutoramento a duas instituições mais: o CITCEM-FLUP da Uporto e a ESMAE do PPorto. Até agora, Gándara fez estadias de investigação financiadas em Madrid (Casa de Velázquez/CSIPM-UAM) e Lisboa (CESEM-Nova FCSH, a cujo Núcleo Caravelas Javier está aderido). Gándara é autor de artigos publicados em revistas como *Quintana*, *RdM* e *Resonancias*; também escreveu capítulos de livro editados pela editorial da SEdeM e Iberoamericana/Vervuert.

## **Larysa Shotropa**

Larysa Shotropa (1967, URSS) licenciou-se em Língua e Literatura Russa em 1989 na Universidade de Chernivtsi, Ucrânia. Actualmente é doutorada em Linguística pela Universidade Nova de Lisboa, professora de Língua e de Literatura russa na Universidade Nova de Lisboa, investigadora no CETAPS, FCSH, autora de manuais e de artigos

dedicados à gramática russa e contrastiva do russo e do português; tradutora de obras literárias de vários escritores russos.

### **Lenine Alves dos Santos**

Doutor em música pela Universidade Estadual Paulista, Lenine Santos têm sido docente convidado para lecionar em várias universidades brasileiras e festivais nacionais e internacionais de música. Nascido em Brasília-DF, estreou em ópera em 1993 no Teatro Municipal de São Paulo em *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, e desde então cantou, além do repertório operístico tradicional, estréias de óperas contemporâneas como *A Redenção Pelo Sonho*, de Tim Rescala (1999 e 2009), *22, Antes e Depois*, de Tim Rescala, Arrigo Barnabé e Guto Lacaz (2002), e *Sarapalha*, de Harry Cowl (2010). Sua discografia é inteiramente dedicada ao repertório brasileiro, desde o CD *XX Compositores Brasileiros* (1998), passando pela integral das canções para tenor de Antônio Carlos Gomes, em *Minhas Pobres Canções* (2006), e *Canção* (2007). Nos CDs *Caipira* (2005) e *Mais Caipira* (2010), interpreta clássicos do cancioneiro regional brasileiro. Seu pós-doutoramento realizado pela UNICAMP/FAPESP, resgatou a obra do compositor Benjamin Silva Araújo.

### **Leonardo Vieira Feichas**

Leonardo Feichas possui bacharelado em música/violino (2010), mestrado em Práticas Interpretativas em música (2013) e doutorado em música (2021) pela UNICAMP e doutorado em Artes Musicais (2021) pela Universidade NOVA de Lisboa (UNL). Participou de orquestras no estado de São Paulo e realizou concertos em países da Europa, América do Norte e América Latina. Atualmente, é professor na Universidade de Brasília (UnB). Como violinista, possui uma intensa atividade como músico de orquestras, violinista solo e camerista. Como pesquisador, tem como temas de investigação o compositor brasileiro Flausino Valle (1894-1954) e no campo emergente da Investigação Artística. É um dos idealizadores do Encontro de Cordas Flausino Valle.

### **Leticia Porto Ribeiro**

Possui graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2010), graduação em História pela Universidade de Brasília (2005) e mestrado em Letras- Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (2019). Doutora em Letras - Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre. Atualmente é técnico administrativo -

música da Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música, música de câmara, cordas friccionadas, canção de protesto, análise do discurso e história.

### **Lúcia Vasconcelos Jatahy**

Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná- UNESPAR. Doutora em Música na área de Práticas Interpretativas - Canto na UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas (bolsista FAPESP). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Possui Pós-Doutorado em Artes pela UFU, com pesquisa dedicada à tradução de obra vocal para a performance. Atua principalmente nas seguintes áreas: Música, Canto, Música e Poesia, Canto Coral, Dicção para Cantores, Técnica Vocal, Tradução para a performance vocal. Atualmente é professora efetiva da UNESPAR - Campus 1/ EMBAP na área de Canto, atendendo à Graduação e Pós-Graduação da UNESPAR Campus 1/EMBAP.

### **Luis Fernando Castro**

Licenciando em Música na UFRJ. Formado pelo curso técnico em Violão pelo Colégio Pedro II.

### **Luís Antônio Santos Vilalva**

Luís Antônio Santos Vilalva é natural de Vitória da Conquista, no sudoeste baiano. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música Frederic Chopin, onde concluiu os cursos fundamentais de violão clássico e teoria musical. Em 2021, ingressou no Bacharelado em Música com habilitação em regência na Universidade Estadual de Campinas, onde estuda sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Fiorini, combinando a habilitação em canto lírico no ano de 2024, com orientação do Prof. Dr. Angelo Fernandes. Desde 2023, Luís Antônio desenvolve uma pesquisa acerca do cancionário de Elomar Figueira Mello como bolsista de iniciação científica do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), juntamente com seu orientador, o Prof. Dr. Francisco Zmekhol, tendo publicado resultados no XXXIV Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós- graduação em Música).

## **Maria Bernardete Castelan Póvoas**

Maria Bernardete Castelan Póvoas – Professora titular na UDESC, atua na Pós-Graduação em Música. É doutora, mestre e bacharel pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio na Iowa University no doutorado e pós-doutorado na Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal. Desenvolve atividades de ensino e pesquisa interdisciplinar sobre prática instrumental, repertório, desempenho pianístico solo e de câmara, e estratégias pianístico-funcionais de treinamento, relacionada a áreas que tratam do movimento humano, visando a otimização do desempenho e resultado sonoro. Participa de apresentações e publicações em revistas e eventos nacionais e internacionais. Sua tese de doutorado de natureza interdisciplinar, “Controle do Movimento com Base em um Princípio de Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística” (1999), agrega prática pianística ao movimento e inclui experimento biomecânico, sendo pioneira na área. Como pianista foi orientada por Dirce Knignik (Brasil), Sebastian Benda (Suíça/Brasil), Eveline Flaow (França) e René Lecuona (EUA), realiza recitais solo e de câmara, estreia de obras e gravação de CD com repertório solo e de câmara.

## **Manuel Pedro Ferreira**

Manuel Pedro Ferreira (n. 1959) estudou Arquitectura, Filosofia e Música em Lisboa e doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton (1997). Ensina na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde ocupa a cátedra de Musicologia Histórica. Foi Presidente da Juventude Musical Portuguesa (1985-1987), assessor principal para a música clássica da sociedade Lisboa 94-Capital da Cultura (1993-1994) e, durante dezoito anos (2005-2023), coordenador executivo do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), repetidamente avaliado como «Excelente» pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem-se dedicado sobretudo ao ensino e à investigação da música da Idade Média e do Renascimento, sem descurar a interpretação musical: fundou e dirige desde 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou vários CDs. Como musicólogo, publicou internacionalmente mais de duzentos trabalhos científicos em livros e revistas e dirigiu vários projectos de investigação. Escreveu ou coordenou mais de vinte livros. É membro vitalício da Academia Europeia (desde 2010) e integrou durante dez anos a direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (2012-2022). Tem exercido com regularidade o ofício de

crítico musical (publicando, desde 2000, no jornal *Público*). Tem também praticado a poesia e a composição musical, tendo escrito mais de meia-centena de obras vocais e de câmara.

### **Mariana Isabel Portas de Freitas**

Doutorada em Ciências Musicais Históricas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH), com a tese intitulada *Modelos e singularidades na teoria musical luso-brasileira do Antigo Regime. A Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Bahia, 1759-60)*. Investigadora do Instituto de Etnomusicologia Música e Dança (INET-MD) e do Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Caravelas-CESEM), ambos da NOVA- FCSH. Mestre em Musicologia Histórica pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH), com a dissertação intitulada *Diogo Dias Melgás (1638-1700). Da tradição polifónica à inovação barroca*.

### **Max Packer**

Max Packer é Professor Adjunto da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS. Doutor em Processos de Criação Musical pela USP, Mestre em Processos Criativos em Música pela UNICAMP e Bacharel em Composição Musical pela Faculdade Santa Marcelina. Suas pesquisas de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado – todas dedicadas à investigação analítica e criativa de processos composicionais relacionados à reescrita e à noção de comentário composicional - foram realizadas com bolsa FAPESP, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz. Realizou estágios de pesquisa na Fundação Paul Sacher (Suíça) e na Monash University (Austrália), sob supervisão do compositor Thomas Reiner, com bolsa FAPESP. Foi bolsista do 41º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Desde 2015 tem atuado como clarinetista e atualmente desenvolve projeto de extensão na UFMS voltado a produção e pós-produção musical.

### **Paula Gomes Ribeiro**

Musicóloga. Professora Associada da NOVA FCSH. Investigadora do CESEM. Desenvolve investigação em sociologia da música; ópera e teatro musical; música, media, comunicação e tecnologias; género e música; especialmente de finais do século XIX à

atualidade. Leciona, desde 2005, no Departamento de Ciências Musicais da FCSH. Coordenou a Licenciatura em Ciências Musicais entre 2020 e 2024 e coordena atualmente o Mestrado em Artes Musicais. Concluiu o Doutoramento em Musicologia na Université de Paris VIII, em 2000, após ter obtido o título de Mestre em Musicologia da mesma instituição. Diplomou-se em Ciências Musicais pela NOVA. Fez os seus estudos musicais no Conservatório Nacional e Academia de Música de St<sup>a</sup> Cecília. Fez crítica e crónica musical para vários jornais e colaborou com várias rádios. Como encenadora assinou várias produções de ópera. Coordena o SociMus (Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música) que integra o NEMI e o CysMus. Coordena a Linha de estudos avançados em género e música (NEGEM). Foi coordenadora (2011-2019), vice-coordenadora (2019-2021) do GTCC e vice-presidente da direção da SPIM.

### **Paulo Esteireiro**

Paulo Esteireiro é Diretor de Serviços no Conservatório – Escola das Artes da Madeira, investigador integrado do CESEM (UNL/FCSH) e investigador colaborador no INET-md. É licenciado, mestre e doutorado em Ciências Musicais pela Universidade NOVA de Lisboa. Entre as suas publicações destacam-se os livros *História da Música na Madeira*, *As Artes Performativas no Funchal*, *Democratização na Educação Artística*, *Estudos sobre Educação e Cultura*, *Uma História Social do Piano* e *Músicos Interpretam Camões*. É coordenador da coleção “Contributos e Ideias para a Educação Artística” e do projeto editorial de partituras históricas “Antologia da Música na Madeira”. Foi autor e coordenador da série documental *Músicos Madeirenses* (RTP-Madeira). Realiza regularmente comunicações em congressos especializados de artes e educação (Portugal, Espanha, Itália, Escócia, Áustria, Estónia, Polónia, Suécia, Cabo Verde e Brasil). Foi docente da ESE de Setúbal, da ESE de Bragança e do Instituto Superior de Ciências Educativas. Colaborou em vários periódicos, tais como a revista *Ópera Actual*, o *Jornal de Letras*, o *Diário de Notícias* (Madeira) e o *JM-Madeira*.

### **Polyane Schneider Hochheim**

Polyane Schneider Hochheim é mestre em Práticas Interpretativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutora em Música/Musicologia pela Universidade de Évora. Desde 2011 integra o corpo docente do curso Bacharelado em Canto da UNESPAR/Embap – Campus Curitiba I - Brasil.

### **Silviane Paiva**

Graduada em licenciatura em música pela UFRJ. Atualmente é cursa o Bacharelado em canto na UFRJ.

### **Tânia Sofia Gomes Valente**

Doutorada em Música e Musicologia, ramo de Interpretação, pela Universidade de Évora, Tânia Valente divide a sua carreira artística com a de docente no Conservatório Nacional e de investigadora no CESEM (NOVA/FCSH). Iniciou os seus estudos musicais no IGL. Licenciou-se em Estudos Ingleses e Alemães (Faculdade de Letras de Lisboa) e em Canto (Escola Superior de Música de Lisboa). É autora de artigos científicos e do livro *A Língua Portuguesa no Canto Lírico: contexto histórico e relações entre técnica e fonética*. Em 2017 lançou o disco *Cancioneiro Musical Português* de Gustavo Romanoff Salvini. Em 2020 publicou uma reedição crítica moderna de *As minhas lições de Canto: Notas ao vaccai para uso dos portugueses (AVA)* do mesmo Gustavo Salvini. Para além de cantar a solo, é membro do Coro Gulbenkian. Foi autora e apresentadora dos programas de rádio *Claraboia: música e literatura portuguesa*, *“Haskalah”*: *Judeus na música Alemã* e *“N’uma palavra”* para a RDP-Antena 2.

### **Tiago Gouveia de Faria**

Doutorado em Literatura (2022) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Brasil), mestre em Estudos Clássicos (2011) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FL-UL) e licenciado em Ciências Musicais (2010) pela Universidade NOVA de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (NOVA FCSH) e em Línguas, Literaturas e Culturas (2007) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FL-UL). Entre 2013 e 2016, foi revisor de textos e chefe da divisão de distribuição e vendas na Editora da Universidade Federal da Grande Dourados (EdUFGD, Brasil). É, desde outubro de 2023, investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da NOVA FCSH. É também violonista/guitarrista e compositor.