

Contribuições do desenvolvimento cênico para a canção para canto e violão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Aline Soares Araújo
UFS – alinecontralto@hotmail.com

Alessandro Pereira da Silva
UFS – alessandropereira.s@gmail.com

Resumo: O presente trabalho nasceu a partir das interações de um duo camerístico de canto e violão voltado, nessas experimentações, para a execução do repertório de música erudita brasileira, mais especificamente, dos compositores Alberto Nepomuceno e Carlos Gomes. Se por um lado já existe uma maneira tradicional como as canções são interpretadas, geralmente com os músicos aparentemente estáticos e sem cena, por outro, o pensamento cênico pode contribuir muito para o desenvolvimento da *performance*, alterando timbres, sonoridades, intenções e corporeidades, mesmo que o resultado final não seja uma cena ampla. Nossas principais influências metodológicas vieram de autores como Dalcroze, Stanislavski e Rudolf Laban, os quais nos inspiram a criar novos caminhos para este tema, que continua a ser um instigante objeto de pesquisa.

Palavras-chave: Performance. Pedagogia Musical. Canto e Violão. Teatro.

Scenic Development Contributions to the Art Songs to Voice and Classical Guitar

Abstract: This work began from the musical experiences of a chamber duo with voice and classical guitar. Specifically, when this duo was working on Brazilian Art Songs composed by Carlos Gomes and Alberto Nepomuceno. Although already exists a traditional way to perform art songs, often with little or almost inexistent performers movements, we believe that focus on scenic development could help too much to the creation of a performance, both in the rehearsals and the final presentations, by new suggestions of timbres, intentions, embodiments, which could emerge. Our mainly methodological influences came from authors such Dalcroze, Stanislavski and Rudolf Laban, which inspire us to create new ways to approach this theme, that can become a thoughtful research matter.

Keywords: Performance. Musical Pedagogy. Voice and Classical Guitar. Acting.

1. O Início

A Canção de Câmara Brasileira possui grande parte de suas composições voltadas para a tradicional formação de Canto e Piano, todavia, a presença violonística tem estado, há muito, presente na música brasileira e, por vezes, compositores se inspiraram na sonoridade e na idiomática do violão para compor suas obras, como atestam BARBEITAS (2010) e PAULA *et* PÁDUA (2012). Estes dois autores, nos referidos artigos, também falaram sobre o projeto de Transcrições para Canto e Violão, realizado pelo grupo Resgate da Canção Brasileira, na UFMG. Além da importância musicológica, *performática* e de pesquisa deste projeto, gostaríamos de ressaltar sua importância social, pois ao surgirem tais transcrições, a

exequibilidade de tais repertórios torna-se muito mais viável possibilitando, assim, que a Canção de Câmara Brasileira seja ouvida em locais nos quais não há um piano ou uma orquestra disponível, mas para os quais um violão pode ser facilmente transportado.

A partir de Beethoven e, sobretudo, de Brahms, Schumann e Schubert, o gênero *Lied*, a canção alemã (e conseqüentemente o gênero canção em outros países, *melodie*, *art song*, etc) passa a lidar de modo diferente com a relação entre a voz, o instrumento e o texto (BIANCOLINO et NOGUEIRA, 2007). Nesse sentido, a parte instrumental além de realizar a harmonia, fica responsável pela execução de ambientações, sugestão de imagens e cenários, em diálogo com a parte cantada.

Para alguns, pode parecer algo impensável falar em construção cênica para a canção, visto que se criou um costume de apresentá-las de modo aparentemente estático. Porém, além de haver várias canções que possuem dois ou mais personagens, desde a utilização do termo *Liederkreis* (grupo de canções) por Beethoven, já se faziam encenações de canções (PEREIRA, 2007). É possível, então, que este seja um assunto ainda muito aberto para estudos. Não vamos nos ater aqui às questões puramente cênicas, pois, neste artigo, não é nosso objetivo sugerir cenas para as canções, mas demonstrar como o desenvolvimento de um pensamento cênico, por si só, em conjunto com o estudo dos contextos textual e histórico, pode elucidar a abertura da obra (LOPES, 2010) e mudanças corporais e sonoras para a performance musical. Todavia, sobre a construção cênica para canção, deixamos a sugestão de leitura dos trabalhos de ARAÚJO (2012 e 2016).

2. Observações Cênicas

Passamos a descrever agora nossas buscas e escolhas em relação a seis canções que foram por nós trabalhadas, bem como os resultados sonoros que obtivemos por meio de decisões técnicas e, além disso, decisões que levavam em conta a interação entre a técnica vocal e a técnica violonística. Tudo isso começou a partir de um pensamento para um desenvolvimento cênico, embora nem todas as canções estejam com suas cenas concluídas, já há mudanças significativas na parte musical. As canções trabalhadas foram: 1- “Conselhos” (Carlos Gomes); 2- “Quem sabe” (Carlos Gomes); 3- Trovas Op. 29 N.1 (Alberto Nepomuceno); 4- Trovas Op. 29 N.2 (Alberto Nepomuceno); 5- Coração triste (Alberto Nepomuceno).

Em relação à canção “Conselhos”, ela foi a única que não foi desenvolvida em conjunto, pois já havia uma *performance* prévia construída pela intérprete cantora. Entretanto, quando o violonista adequou seu pensamento musical à cena já construída, os resultados

foram a mola propulsora para que as execuções musicais das outras canções se desenvolvessem a partir do pensamento cênico. Comentaremos brevemente, a seguir, nossas descobertas e escolhas para cada canção e, posteriormente, no próximo tópico, falaremos sobre questões técnicas que nos ajudaram a alcançar nossos objetivos.

Em “Conselhos” o nome do poeta que é dado na partitura é “Dr. Velho Experiente”, um possível pseudônimo de Carlos Gomes. Por isso, o personagem, ou simplesmente, o interlocutor, foi pensado como sendo uma pessoa mais idosa, que estaria procurando oferecer conselhos sobre o casamento à sua inquieta netinha, que também está presente, mesmo que imaginariamente. Nesse sentido, há uma certa ambiguidade em relação ao tempo (lento/rápido) e ao timbre (escuro/brilhante) para que a canção se adeque à uma ideia dupla de velhice e infância. Além disso, há toda uma flexibilidade de agógica, regida pelos possíveis tempos de ação e reação dos personagens, influenciando nos tempos das fermatas, dos *portamenti*, das retomadas de frases, etc.

Na tão conhecida canção “Quem Sabe”, decidimos alterar a tradicional interpretação romântica com a qual ela é executada. Ao examinarmos a biografia do poeta Francisco Leite de Bittencourt Sampaio, que era espírita, e do compositor Carlos Gomes, que perdeu a mãe tragicamente em sua infância, pensamos em executar esta canção com uma intenção mais etérea e espiritualista e menos voltada para o amor romântico. Observando o texto completo do poema, visto que Carlos Gomes omitiu parte do texto em sua composição, percebemos que não havia nenhum trecho que sugerisse obrigatoriamente um tipo de amor conjugal. A intenção sonora, musical e corpórea, passou a ser, então, a de um interlocutor que se dirige a um ente querido. Isso resultou em um andamento um pouco mais rápido, uma dinâmica não muito forte e fraseados um pouco mais lineares.

Nas “Trovas”, op. 29, n. 1 e 2, de Alberto Nepomuceno, decidimos interligar a temática entre elas por meio da performance. Há autores que já consideram um traço de Nepomuceno alternar em um mesmo opus um texto sério e outro folclórico ou irônico, como resultado da influência do *Kunstlied* e do *Volkslieder* de Brahms (SOUZA, 2010). O texto da segunda trova é, para alguns, irônico. Nós, por outro lado, apreendemos que, além de suposta ironia, a maneira de falar do interlocutor sugere uma clássica figura do estereótipo do “machão”, pela maneira com a qual ele se dirige à sua ex-amada. Como meio de não apenas encarnar essa figura do interlocutor, mas também de gerar uma reflexão crítica sobre as atitudes que ele demonstra, pensamos em criar uma figura *buffa* desse “machão”. Nesse sentido, estendemos essa figura também para a primeira trova, que, geralmente, é apresentada

com caráter bem sério e solene. Assim, nessa versão de *performance*, a trova de número 1, que começa com o texto “Quem se condói do meu fado”, não é apresentada na medida exata do drama, mas realçada em exagero sentimentalista, que depois se transforma no desprezo, também exagerado, do interlocutor por sua ex-amada.

Por último, a canção “Coração Triste” trouxe-nos uma bela surpresa. Embora costumeiramente cantada com bastante impostação vocal e com trechos que podem fazer lembrar a influência operística recebida por Alberto Nepomuceno, algo nessa canção nos chamou a atenção. O título que é apresentado nas edições das partituras apenas como “Coração Triste”, na verdade, seria “Coração Triste Falando ao Sol”. Trata-se de uma versão poética de Machado de Assis para a língua portuguesa, feita, provavelmente, a partir de uma tradução em francês (à qual ele teve acesso) do original em chinês do poeta Su-Tchon¹ (séculos X/XI). De posse dessa informação e levando em conta que a poesia oriental frequentemente utiliza fenômenos da natureza para expressar os estados emocionais, procuramos buscar por uma profundidade interpretativa que estivesse mais próxima dos moldes da música oriental do que daquilo que é comumente considerado profundo e dramático na música ocidental.

3. Resultados para a *Performance*

3.1 Canto: especificidades e contribuições pedagógicas

Passaremos agora a comentar um pouco sobre as alterações técnicas que nos ajudaram a obter novas características sonoras e expressivas. Pensamos que tais alterações contribuem não somente para a *performance*, mas também para a pedagogia da *performance*, especialmente, para aquela que visa atingir nuances expressivas por meio da objetividade técnica. Assim, deixamos aqui um breve relato de nossas experiências, que foram, praticamente, indissociáveis. Por indissociáveis queremos dizer que ao alterar algo na execução técnica do canto/instrumento, muitas vezes, alterávamos associadamente com questões musicais de fraseado, dinâmica, etc. Mas, para este trabalho, tentaremos expor da forma mais linear e separada possível as alterações que ocorreram, começando pela parte do canto.

Para a primeira canção, “Conselhos”, o que se buscou foi uma voz um pouco mais impostada, mas com menos valorização de harmônicos agudos, ou seja, um timbre mais “fosco”, lembrando a ideia de uma voz de uma pessoa mais idosa e também, nesse caso, de um personagem masculino. Algumas alterações técnicas que podem ser mencionadas são: um maior abaixamento de laringe; mudança na maneira de articulação (tanto no tônus muscular de lábios e língua, quanto na maneira de articulação das palavras, que utilizaram, quando

possível, variações fonéticas de um português falado mais antigamente) e um vibrato com limites mais amplos (de frequência, principalmente), além da composição corporal de um corpo “envelhecido”, no modo de caminhar, etc. Por falar na questão corporal, o tempo musical foi adequado ao caminhar do personagem que, embora fosse mais lento, também precisava atender à demanda de velocidade de uma criança imaginária enérgica e veloz para quem ele falava o texto. Outra variação importante foi a maneira de execução dos *portamenti* indicados na partitura, nos quais procuramos nos aproximar nas execuções mais lentas, feitas habitualmente por alguns cantores do início do século XX e também em função do tempo de ação e reação cênica. Além disso, nos momentos em que a parte instrumental repetia a melodia da parte vocal, buscamos uma articulação mais próxima à da fala para a execução do instrumento, como se a criança imaginária tentasse repetir os conselhos do avô, trazendo uma flexibilidade rítmica às frases musicais.

Na canção “Quem Sabe”, a primeira alteração foi procurar por uma realização mais longa das frases, executando trechos como “Tão longe, de mim distante, onde irá (...onde irá teu pensamento)” com apenas uma intenção de fraseado e, preferencialmente, apenas um fôlego. Isso refletiu no andamento da canção que foi executada praticamente em um *Andante moderato*, não muito lento. Outra característica importante, foi um timbre vocal mais claro, com uma impostação média, resultando em um som mais etéreo e com pouco vibrato, especialmente nas partes iniciais.

Em Trovas n. 1 e n.2, como já dissemos, trouxemos a corporeidade do bufão. Assim, a voz tentou encontrar características mais masculinizadas (embora a realização fosse em tessitura médio-aguda) como, por exemplo, um abaixamento de laringe intermediário, e uma valorização equilibrada de harmônicos graves e agudos. Além disso, na articulação, tentou-se encontrar uma medida próxima à da fala, como se o personagem estivesse mesmo conversando com amigos, em um ambiente descontraído, para revelar suas mágoas. Há, no entanto, uma pequena variação. Se na primeira trova, o timbre produzido foi mais choroso, na segunda trova, buscamos uma ideia de sorriso e sarcasmo para enfatizar as ironias do texto. As principais mudanças musicais geradas dizem respeito às gradações de dinâmicas que ficaram um pouco mais piano, (mesmo nas partes fortes, ou seja, mesmo as partes fortes, foram executadas um pouco menos forte) e também no caráter mais leve de ambas as canções, nas quais a flexibilização rítmica foi muito maior.

Por último, em “Coração Triste Falando ao Sol”, buscamos uma sonoridade pianíssimo, na qual a impostação vocal era dada por um fechamento glótico quase que intermediário entre o fechamento ideal e a *flow fonation* (um pouco mais frouxo), como se por

uma pequena diferença de gradação a voz se transformasse num sopro. Nesse sentido, buscou-se reduzir ao máximo o vibrato, deixando-o principalmente para funções expressivas. Também, em vez de realizarmos todas as frases em legatíssimo, valorizamos, mesmo no legato, todas as figuras de colcheias, com uma articulação um pouco mais marcada, tentando fazer alusão a figuras típicas da música e da leveza oriental.

Em todos os casos, alguns fatores importantes e específicos foram considerados para a formação de canto e violão. O primeiro foi um pouco da redução do volume da voz (e nesse caso, diferenciarmos volume de projeção vocal, ou seja, a projeção deveria continuar), para permitir que as nuances violonísticas fossem ouvidas com mais clareza. O segundo ponto foi a diferenciação de timbres. Por vezes, dependendo da região da altura (*pitch*/frequência), o timbre vocal e violonístico se fundiam de modo a obscurecer as nuances individuais. Para esses momentos, escolhemos timbres diferentes, por exemplo, o violão buscava um timbre mais metálico, enquanto que a voz fazia um timbre mais velado e vice-versa. Outros auxílios que podemos citar aqui são os contrastes de articulação e de dinâmica. Na articulação, enquanto o violão fazia algumas frases mais ligadas, o canto fazia a articulação um pouco mais marcada, valorizando, sobretudo, as consoantes. Essa situação poderia se inverter, o canto mais ligado e violão mais articulado. Também na dinâmica, em vez de a parte instrumental caminhar em conjunto com a parte vocal, muitas vezes, a voz realizava um pedal em pianíssimo para que a parte violonística fosse ressaltada, utilizando dinâmica mais forte. Por último, imperceptíveis defasagens de execução rítmica contribuíram também para valorização de ambas as partes, em certos trechos das canções. Ou seja, quando canto e violão possuíam mesma figura rítmica, em vez de os *performers* as executarem com rigor metronômico, um deles gerava uma defasagem rítmica muito pequena, o que ressaltava as partes musicais de ambos. Todos esses cuidados pareceram favorecer as especificidades da integração entre canto e violão.

3.2 Violão: especificidades e contribuições pedagógicas

Como mencionado anteriormente um dos grandes desafios na integração entre violão e voz é a questão da dinâmica. Apesar dos avanços na construção do violão ao longo do século XX, os cuidados com a sonoridade, na relação entre violão e canto lírico, devem ser cuidadosamente pensados na questão do volume e do timbre. Dessa maneira, abordaremos, agora, alguns aspectos técnicos que contribuíram para um melhor resultado no repertório aqui abordado.

Para a canção “Conselhos”, o violão exerce, preponderantemente, o papel de acompanhador. De modo geral o que se buscou foi uma sonoridade com harmônicos mais

graves para reforçar a ideia de timbre realizada pelo canto. Essa sonoridade é obtida, tecnicamente, pelo toque da mão direita próximo ao braço do violão. Isso contribuiu para que o timbre do violão se assemelhasse ao da voz. Por se tratar de uma canção com forma binária, na introdução, realizada duas vezes ao longo da execução da canção, optou-se por um timbre que valorizasse os harmônicos agudos para contrastar com o restante da música. Essa sonoridade é obtida com o toque da mão direita próximo ao cavalete do instrumento. Essa ideia foi para salientar a metáfora musical, criada pelos intérpretes, do diálogo entre a criança e seu avô. Portanto, nessa canção, traçada as definições de dinâmica, os diferentes toques da mão direita contribuíram para que o timbre favorecesse a ideia musical.

Na canção “Quem Sabe”, os aspectos trabalhados no violão foram a dinâmica e agógica para que a linha melódica do canto pudesse realizar as frases de forma mais livre. Dessa maneira, a dinâmica do acompanhamento foi planejada obedecendo à fraseologia musical. Para que a música ganhasse fluência foram realizadas alterações na agógica. Assim, nessa canção o timbre adotado foi a sonoridade natural, ou seja, nem beneficiando os harmônicos graves nem os harmônicos agudos.

Nas Trovas n. 1 e n.2, o violão em muitos pontos faz intervenções que não se resumem ao acompanhamento. Assim, a dinâmica teve de ser atentamente elaborada juntamente com o canto. Nessas canções as variações de timbre e agógica serviram para reforçar o elemento interpretativo dos textos. Dessa maneira, em cada parte das canções foram planejadas variações nesses elementos que pudessem salientar o aspecto choroso da primeira Trova e o aspecto sarcástico da Trova número dois.

Na canção “Coração Triste Falando ao Sol”, assim como no canto, buscamos uma dinâmica em *piano*. Na parte A dessa canção foi utilizado uma sonoridade que buscasse salientar os harmônicos graves com um toque da mão direita próximo ao braço do violão. Assim como no canto, utilizamos uma articulação legato. Na parte B optou-se por uma articulação um pouco mais destacada para proporcionar ao discurso musical um certo contraste. Somente ao final da canção, na *coda*, adotou-se uma sonoridade mais aberta valorizando os harmônicos mais agudos por se tratar de passagens escalares.

Portanto, na relação entre a sonoridade do violão e do canto lírico o fator principal é o planejamento e gradação das dinâmicas. Essa gradação no volume sonoro é fundamental para o planejamento dos timbres a serem empregados em cada parte das canções. Dessa forma, a má gradação do volume pode prejudicar a qualidade do som produzido por se tentar tocar muito forte o violão.

4. Considerações Finais (O corpo como elemento unificador)

Se, anteriormente, os estudiosos do teatro, da música (e de ambas as pedagogias) e de outras artes (literatura, pintura, dança) comungaram uns com os outros, parece-nos que, hoje em dia, esta comunhão pode ser mais estreitamente retomada, resgatando a ideia de uma “memória corporal, realizada por outras partes do corpo, além do ouvido, numa espécie de cinestesia”, da qual tratava Dalcroze e que resulta em uma “transversalidade tátil-cinestésico-visual-auditiva (...) desejada por profissionais de canto e vários instrumentos”, conforme destaca MARIANI (2011, p.32).

Por fim, gostaríamos de destacar a importância da consciência teatral e corporal para a formação profissional do *performer* musical, não pressupondo que ele necessite atuar cenicamente, mas considerando as experiências teatrais como sendo uma das maneiras do aprendizado corporal pelo qual as ideias musicais tomam forma e se exteriorizam. Como disse Dalcroze: “eu me pego sonhando com uma educação musical na qual o corpo faria ele mesmo o papel de intermediário entre os sons e nossos pensamentos, e se tornaria instrumento direto de nossos sentimentos” (Jaques-Dalcroze citado por Dutoit-Carlier, 1965, p. 317, tradução de MARIANI) (MARIANI, 2011, p. 31).

Referências:

ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. 277f. Dissertação (Mestrado em *Performance Musical*). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2012.

ARAÚJO, Aline Soares. *O cantor e o desenvolvimento expressivo: estudos labanianos aplicados ao processo de construção da performance cênico musical*. 234f. Tese (Doutorado em *Performance Musical*). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2016.

BARBEITAS, Flávio. As canções de Alberto Nepomuceno e sua transcrição para violão: um caso de confluência entre performance e musicologia. In: *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, 2010, p. 1239 a 1243.

BIANCOLINO, Ticiano; NOGUEIRA, Marcos Pupo. As possibilidades descritivas e a inspiração instrumental na escrita para piano no *Lied* Romântico Alemão. In: *Anppom*, 2007.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. In: *Revista Redescições – Revista online do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana*. Ano 1, Número 4, 2010 p.1-17.

MARIANI, Silvana. Émile Jaques-Dalcroze: a música e o movimento. In: MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Editora IBPEX, 2011. Capítulo 1, p. 25-54

PAULA, Fernando Araújo; PÁDUA, Mônica Pedrosa. Transcrição e Tradução: Interdisciplinaridade nos Estudos da Canção de Câmara Brasileira para Canto e Violão. In: *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*, 2012.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de canções. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. Anais do XVII congresso da Anppom, São Paulo: [s.n], 2007.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Nepomuceno e a gênese da Canção de Câmara Brasileira (1ª. Parte). In: *Música em Perspectiva*. V.3, n. 1, p.33-53. Março de 2010.

STARK, James. *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Partituras:

GOMES, Carlos. *Conselhos*. Transcrição para canto e violão realizada por Marco A. C. Lima. Disponível no site do Sesc Partituras em: http://www.sesc.com.br/portal/site/sesc_novo_partituras/home/inicio

GOMES, Carlos. *Quem sabe?* Transcrição para canto e violão realizada por Cyro Delvizio. Disponível no site do Sesc Partituras em: http://www.sesc.com.br/portal/site/sesc_novo_partituras/home/inicio

NEPOMUCENO, Alberto. *Trovas op. 29 n. 1 e n.2*. Transcrição para canto e violão realizada por Celso Faria. In: Canções de Alberto Nepomuceno: transcrições para voz e violão. DUTRA, Luciana Monteiro de Castro; BARBEITAS, Flavio Terrigno. (Org.) Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012.

NEPOMUCENO, Alberto. *Coração Triste*. Transcrição para canto e violão realizada por Aulus Rodrigues. In: Canções de Alberto Nepomuceno: transcrições para voz e violão. DUTRA, Luciana Monteiro de Castro; BARBEITAS, Flavio Terrigno. (Org.) Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012.

¹ Ver <http://brasileiros.com.br/2008/06/as-cancoes-de-machado-de-assis/> Acesso em 31 de março de 2017.