

## Estudo interpretativo: uma reflexão da prática da canção brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO.

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Elizabete Segantine Barbosa Carneiro*  
*Faculdade de Música do Espírito Santo – elizabetesb@gmail.com*

*Claudia de Araújo Marques*  
*Faculdade de Música do Espírito Santo - pianomarques77@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho objetiva o estudo sobre o processo interpretativo vocal da canção brasileira considerando-se aspectos musical, textual e histórico, através de abordagem qualitativa associando levantamento bibliográfico e estudo documental. Autores como Mário de Andrade (1938, 1965, 1972), Vasco Mariz (1985, 2002), Herr (2004) e Rink (2007), constituem a base do referencial teórico que evidencia a prática interpretativa como atividade transformadora que requer responsabilidade e saber específico para respaldar a tomada de decisões por parte do cantor.

**Palavras-chave:** Canção brasileira. Aspectos interpretativos. Português cantado.

### **Interpretive Vocal Study of the Brazilian Song**

**Abstract:** The present work has as objective the study on the vocal interpretive process of the Brazilian song considering musical, textual and historical aspects, through a qualitative approach associating bibliographical survey and documentary study. Authors like Mário de Andrade (1938, 1965 1972), Vasco Mariz (1985, 2002), Herr (2004) e Rink (2007) constitute the basis of the theoretical reference that evidences the interpretive practice as a transforming activity that requires responsibility and specific knowledge to support the decision making on the part of the singer

**Keywords:** Brazilian Song. Interpretive Aspects. Portuguese Sung.

### **1. Introdução**

A interpretação vocal da canção brasileira é considerada um desafio entre cantores líricos, em especial durante sua formação nas instituições de ensino de nível superior. A voz é o último elemento a ingressar na interpretação de uma obra. Quando se trata da interpretação em português estamos falando de um idioma que não possui sua própria escola de canto, o que pode levar a uma *performance* com características da fala que não são desejáveis para o canto, como a nasalidade.

As exigências técnicas e interpretativas em relação ao aspecto vocal das obras para concerto exigem que o cantor se incline à formação e a pesquisa tanto para construção do repertório quanto à fundamentação da interpretação, tendo como base a referência técnica vocais do *bel canto* italiano<sup>1</sup>. Reunir elementos nesse processo interpretativo que contemplem a canção brasileira e suas especificidades é o objetivo desta pesquisa, de modo que as conexões estabelecidas entre os aspectos histórico, musical e textual sejam traçadas a partir de um estudo investigativo entre essa triparte. Para tal, a metodologia aplicada nesse estudo é de procedimento bibliográfico com abordagem qualitativa, apropriando-se de pesquisas de

autores como Rink (2007), Herr (2004), Vasco Mariz (1985, 2002) e Mário de Andrade (1938, 1965, 1972), os quais nos conduziram às reflexões para uma compreensão clarificada aos aspectos que constituem a canção brasileira.

## 2. Breve contextualização histórica

A origem da canção se deu na mais remota antiguidade, antes da existência da escrita, quando se cantava em honra aos deuses. Das melodias litúrgicas surgiram às canções populares mais primitivas, sendo comuns até o século XI as de um só verso e de uma única melodia repetida e, esporadicamente, de um estribilho. A partir do século XII esta forma se amplia em melodias binárias e ternárias, aparecendo o rondó como produto aperfeiçoado do estribilho. Os jograis com acompanhamento conhecidos como *madrigales*<sup>2</sup> e *canzones*<sup>3</sup> foram decisivos para o aparecimento das canções artísticas, que já no fim do século XV eram expressas como as *villanella*<sup>4</sup> italianas e os *villancicos*<sup>5</sup> espanhóis (MARIZ, 1985).

O surgimento da canção brasileira está contido no processo de consolidação da própria música brasileira, que é em si, resultado de um emaranhado de relações assumidas pela organização socioeconômica e cultural do país; características que a tornam única e pode-se dizer dinâmica, em eterna construção, que reúne heranças estéticas e culturais complexas, potencializando o fenômeno da mediação cultural (NAPOLITANO, 2005).

Em processo semelhante, a canção brasileira emerge do *lied* alemão, sob a influência do canto africano, indígena além do folclórico popular, culminando numa estética que aparentemente ficou delineada. Nas palavras de Lago (2016):

A canção de câmara brasileira é fruto de uma larga tradição europeia com origem no *lied* alemão, mas que foi capaz de criar novos elementos e formas expressados por *serestas*, *modinhas* e *canções*. Estas são evocadas pelo conteúdo dos versos, pela presença do piano ou do violão, pelas melodias recolhida em distantes pontos do país, de origem popular ou folclórica e pela concepção erudita (LAGO, 2016, p.70)

Pignatari (2009) nos diz que a canção é “necessariamente uma interpretação da palavra pela música. [...] Essa interpretação se expressa, sobretudo na ambientação proporcionada pelo acompanhamento pianístico” (PIGNATARI, 2009, p.21).

A canção foi precedida pela modinha que segundo Mariz (2002) já conquistava Portugal com as composições de Domingos Caldas (1740-1800) durante o reinado de D. Maria 1<sup>a</sup>, apesar de seus poucos conhecimentos de música. Suas canções foram reunidas no livro *Viola de Lerenó* (1944), e como consequência geraram um debate sobre o nascimento da modinha ter sido no Brasil ou em Portugal. O autor ainda relata que nessa época, a voga crescente da ópera italiana em Portugal e no Brasil teria influenciado fortemente a linha

melódica da modinha, que se consolidou em meados do século XIX, descendo da elite e espalhando-se no gosto popular.

Ao mesmo tempo, ou seja, nas primeiras décadas do século XIX, eclode na Áustria e Alemanha o fenômeno do *lied*<sup>6</sup> romântico. É a partir de Schubert e da maior importância conferida ao acompanhamento pianístico que o *lied* ganha importância como gênero e se difunde por toda Europa.

No final do século XIX, coincidindo com o final do império e início do período republicano brasileiro, muitos compositores nacionais começam a se destacar na produção de música instrumental de forte influência alemã, como Alberto Nepomuceno (que foi aluno de Grieg na Noruega), Leopoldo Miguez e Alexandre Levy, e de linguagem francesa, como Henrique Oswald. Esta importante geração de compositores atuou num momento em que começaram a ser esboçados importantes conceitos nacionalistas em música, que perduram até meados do século XX (BERNARDES, s.d.); no mesmo período, outros compositores surgem como precursores do *lied* nacional, a qual, Mariz (2002) denomina também como canção brasileira de câmara<sup>7</sup>: Carlos Gomes (1836 – 1896); Glauco Velásquez (1884 – 1914); Henrique Oswald (1852-1931); Francisco Braga (1868-1945); Barrozo Neto (1881 – 1941); etc.

A canção brasileira existe há mais de três séculos e segundo Mariz (1985) já fazia parte das óperas de Antônio José da Silva, entretanto, a aceitação da música brasileira, da canção em língua nacional, nos concertos de obras para este fim, data do início do século XX. Segundo este autor, o gênero canção alcança a forma erudita plena nas composições de Alberto Nepomuceno (1864-1920), um dos primeiros grandes músicos a compor o *lied* sobre textos em vernáculo português e a reclamar a execução destas obras nos meios artísticos e acadêmicos, numa época em que se julgava impraticável o canto erudito no idioma nacional, sendo admitido somente o italiano e, muito excepcionalmente o francês.

Mariz (1985) destaca duas correntes no repertório vocal de câmara brasileiro: a universalista e a nacionalista. A universalista onipotente até 1919, ocasião da divulgação das *Canções típicas brasileiras* de Villa-Lobos (1887-1959), perdendo importância até os dias atuais. A nacionalista, fixada com o movimento modernista e a radical mudança na escolha de textos poéticos.

### **3. Considerações fonéticas e textuais**

São várias as questões em torno da fonética a serem consideradas para a produção da *performance*, entretanto, para o intérprete algumas delas estão em maior evidência: o

controle do timbre naturalmente anasalado da voz brasileira falada na voz cantada; o equilíbrio da emissão para produzir um resultado sem a sonoridade operística do bel canto; a clareza da pronúncia das palavras e a projeção vocal. Entretanto, há outras considerações nos campos da fonética e textual a serem observadas que somadas compõem os elementos agregados na estruturação da interpretação.

Em sua comunicação ao Primeiro Congresso da Língua Cantada em São Paulo, em 1937, Mariz (1985) relata que Mário de Andrade fez uma série de recomendações que despertam a atenção do músico brasileiro aos problemas como: a escolha e a perfeita compreensão do texto poético; o processo de composição e as exigências da lei da fonética. Mário de Andrade (1938) também sinaliza o conflito entre o canto e a língua nacional nas canções eruditas e provoca compositores nacionais instigando-os a se lançarem à pesquisa estética de acomodar as exigências do idioma às exigências do canto.

O conflito entre o canto e a língua nacional é patente, é contundente, é enorme em todas as canções eruditas. Mas se o conflito existe, não podemos de forma alguma concluir pelas obras existentes, que os compositores nacionais têm-se preocupado com ele. A minha conclusão particular e afita é que os nossos compositores, quase todos, jamais se preocupam com o problema, jamais se lançaram na árdua pesquisa estética de acomodar às exigências do canto as exigências da palavra nacional (ANDRADE, 1938, p.98-99)

Entretanto, o autor também reconhece que até grandes compositores europeus consagrados como Mozart (1756 – 1791), Beethoven (1770-1827) e Wagner (1813-1883) cometeram as referidas faltas, constatando que compositores do gênero canções devem ter conhecimento de fonética e tessitura das vozes para evitar ocorrências inapropriadas. Mariz (2002) e Andrade (1965) concordam que o músico, ao compor canções, não pode ignorar o estudo da voz humana além da fonética da língua natal. Sugestiona ainda que o compositor que apresenta dotes poéticos possibilita a viabilização da solução para o impasse apresentado entre o texto e a música.

Nos anos 30 e 40 houve muitas discussões em torno da canção brasileira, e como esta deveria ser cantada, entre elas a significativa pesquisa de Mário de Andrade que nos ajuda a entender os modelos de *performance* correntes na época e que de alguma forma podem nos influenciar hoje. A grande preocupação com a clareza da dicção e a simplicidade da interpretação foi o cerne do seu estudo. Para tanto, a voz preferida pelos compositores em questão deveria evitar “timbres europeus”, privilegiando um timbre natural - mais próximo da fala - respeitando regionalismos. A voz era projetada, mas não demasiado projetada na forma como a ópera exigia para não eliminar a intimidade procurada pelos intérpretes das canções, o que nos leva a entender que a forma mais apropriada de se cantar situa-se entre o canto

erudito projetado e o canto popular dominado pelo texto. Cabe ao intérprete pesquisar e achar a maneira mais apropriada para a interpretação de canções brasileiras respeitando as visões dos compositores (HERR, 2004).

Quanto à problemática do timbre anasalado, Andrade (1972) menciona sua teoria que decorre da herança indígena, onde acredita ser possível modificar o timbre natural com a ajuda dos professores de canto e da criação de uma escola de canto brasileira. Mário de Andrade era contra uma emissão vocal para a música brasileira que soasse “encasacada” ou europeia e considerava que o “timbre europeu do bel canto descaracterizava a voz brasileira. Para ele, o bom intérprete de música erudita deveria dar mais atenção à adequação da sua dicção, impostando menos a voz para aproximar-se do modelo do canto popular, privilegiando um timbre natural mais próximo da fala (ANDRADE, 1965).

[...] é justamente dentro das fórmulas mais tradicionalmente populares que a rítmica da canção erudita nacional adquiriu um equilíbrio, uma perfeição que jamais tivera e que os textos brasileiros em fonética brasileira ganharam enfim equilíbrio dentro da rítmica brasileira (ANDRADE, 1938, p.164).

Estas e outras questões levaram Mário de Andrade a liderar o Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada<sup>8</sup>. Na ocasião propôs um conjunto de normas<sup>9</sup> criado por ele, cuja língua-padrão, a saber a carioca, fosse devidamente orientada por normas a serem empregadas na pronúncia artística da língua nacional no teatro, na declamação e no canto erudito no Brasil, dentro de um critério culto e estético. Posterior a esse Congresso, outros vieram, chegando ao 4º Encontro Brasileiro de Canto – “O Português Brasileiro Cantado” (São Paulo, fevereiro de 2005), que teve uma temática estabelecida no empirismo. Com a participação maciça de cantores e professores de canto e dicção foi possível reconhecer divergências nas pronúncias regionais, como a riqueza do português brasileiro, do qual visionava encontrar um modo de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais, tentando evitar “bairrismos”. Os participantes votaram ao uso de uma tabela fonética que visasse à adoção de um português “neutro”, na esperança de que a maioria dos cantores a adotasse (KAYAMA, et.al, 2001, p.18).

#### **4. Considerações interpretativas**

Se a estética da canção se tornou delineada ao longo do tempo, o mesmo não acontece em relação à sua interpretação. A discussão é antiga e permanece. Convém estabelecer conexões entre elementos que deem contorno à interpretação. Cabe questionar de que forma os elementos, além da partitura – superação de dificuldades e/ou limitações técnicas, fonéticas e musicais – podem aproximar o intérprete da proposta mais acertada.

Segundo Fubini (1994, apud TRAGTEMBERG, 2012), a questão da criação/interpretação exige outros aspectos a serem considerados para o entendimento de sua realidade, a saber: a existência da partitura e a natureza atemporal da música, contextos e aspectos estéticos, filosóficos, culturais, históricos e sociológicos.

Para Kuehn (2012) a prática interpretativa é uma atividade transformadora que exige do músico intérprete dedicação, responsabilidade e máxima compreensão e saber específico. Na construção da interpretação o intérprete precisa definir tamanho de frase, pontos de tensão e relaxamento, timbres, andamentos, respiração entre outros elementos que nem sempre estão explícitos na partitura. E outras palavras, são decisões intuitivas ou sistemáticas a respeito das funções contextuais de certos aspectos musicais e dos meios de projetá-los. Fato é que o intérprete necessita refletir sobre como a música “funciona” e sobre os meios de superar seus desafios conceituais. Entre o pensamento intuitivo e o consciente existe uma dinâmica que caracteriza o exercício da análise relacionada à *performance* (RINK, 2007).

Rink (2007) complementa que os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de análise, não como um procedimento independente aplicado à interpretação, e sim, parte integral do processo da *performance* ao que chama análise para intérpretes, ou seja, um estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las, enfatizando a importância do contorno musical, mais do que a estrutura. Deste modo, Rink (2007, p.29) propõe alguns princípios para delinear a análise para intérpretes:

- 1 – A temporalidade reside no coração da performance e é fundamental para a “análise do intérprete”
- 2 – Seu objetivo é descobrir o contorno da música, em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la;
- 3 - A partitura não é a “música”; a “música” não se restringe à partitura;
- 4 – Decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas;
- 5 – A “intuição informada” guia, ou ao menos influencia o processo de “análise para intérpretes”, embora uma abordagem mais deliberadamente analítica possa ser igualmente útil.

Rink (2007) considera que a análise pode estar implícita no que o intérprete faz e não é mais importante do que a *performance* que ela origina. Sua utilidade deve ser reconhecida assim como suas limitações, visto que a música transcende a esta e qualquer outra abordagem que tenha como finalidade compreendê-la. Projetar a música é o que mais importa e todo o resto seria apenas um meio para se atingir esta finalidade.

Janet Schmalfeldt (1985), ao considerar os pontos de vista do analista e do intérprete, conclui que “não existe uma opção interpretativa única e definitiva que possa ser

imposta pela observação analítica”, concordando com Edward Cone (1968, apud RINK, 2007) quando diz que “toda interpretação válida, (...) representa, não a aproximação de algum ideal, mas uma escolha: quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas, reveladas?” (SCHMALFELDT, 1985, p.29). Já Dunsby (198, apud RINK, 2007) afirma que compreender e tentar explicar uma estrutura musical é diferente de compreender e comunicar música, Ele situa que uma abordagem analítica ajuda o intérprete a lidar com passagens difíceis por exemplo.

## 5. Conclusão

Dados os problemas e dificuldades do canto brasileiro encontrados na época, como a clareza da dicção e a simplicidade da interpretação, temática ainda atual, vê-se pela estrutura musical de uma canção que o produto final embasado na análise intuitiva ou deliberada serve para influenciar a concepção musical do intérprete. É importante considerar que toda ferramenta que se agregue para construção da interpretação só será eficaz se o intérprete possuir condições técnicas e musicais já consolidadas (CARDOSO; FERNANDES, CARDOSO FILHO, 2016).

Há de se observar um conjunto de elementos que envolvem a interpretação da canção brasileira, pois o êxito da *performance* é algo a ser medido pelo indivíduo e pela plateia, tendo como referência o nível de ressonância alcançada através do agrupamento dos elementos constituintes, para significar algo que ultrapassa a soma dos mesmos, numa síntese musicalmente coerente e convincente (RINK, 2007).

Concluimos, pois, que a prática interpretativa, como atividade transformadora, exige dedicação, responsabilidade e saber específico por parte do músico. Para que a interpretação da canção brasileira deixe de ser obscura, em especial, nas instituições de ensino, e na ausência de uma escola nacional de canto, se faz necessário que o intérprete busque além de conhecimento de técnica vocal, outros saberes, como o histórico, o fonético e o musical para respaldar sua intuição na tomada de decisões quanto à interpretação, como parte integral do processo da *performance*; a análise para intérpretes estará implícita no trabalho do músico, mas não será mais importante que a *performance* que ela origina.

## Referências:

- ANDRADE, Mário de. Os Compositores e a língua nacional. In: Anais do 1º Congresso de Língua Nacional Cantada. São Paulo, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

- BERNARDES, Ricardo. Introdução – Música Erudita Brasileira. . In: Bernardes, R (Org.). *Musica Erudita Brasileira – Textos do Brasil nº 12 – Ministério das Relações Exteriores*. Brasília: Gráfica Qualidade, (s.d.).
- CARDOSO, A; FERNANDES, A.J; CARDOSO FILHO, C. Belting e o canto lírico: breve comparação entre técnicas vocais. In: IV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL - ABRAPEM. 2016. Campinas: - UNICAMP, 2016. p.37-45.
- HERR, Marta. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswald de Souza. *Revista Musica Hodie*, v4, no 2 - Ufg. Goiânia, Goiás, p.27-37, 2004.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: popular e erudita*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A Canção brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- PIGNATARI, Dante. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção Brasileira*. 2009. 151 f. Dissertação (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10022010-151307/](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10022010-151307/)>. Acesso em 31 ago.2018.
- RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Cognição e artes musicais/Cognition & Musical Arts*. Editora de Cognição & Artes Musicais.Universidade Federal do Paraná. . v.2, n.1, p.25-43, 2007.
- ROSSETTI, Danilo. Robert Schumann: Uma estética composicional voltada para a inovação. *PEtulate*, v.4, p.95-105, 2011. Instituto de Artes da UNESP, 2011. .
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SCHMALFELDT, J. On the relation of analysis to performance: Beethoven’s Bagatelles Op 126. *Journal of Music Theory*, p.28, 29. 1985.
- TRAGTENBERG, Lucila. Performance e processos de criação da interpretação vocal: metodologia e sistemas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, X Edição na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012, p.663-672.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Anna Blume, 1999.

#### Notas:

<sup>1</sup> Expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos sécs. XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente (GROVE, 1994, p. 90).

<sup>2</sup>O termo “madrigal” tem dois significados distintos e não relacionados: uma forma poética e musical da Itália do séc. XIV e partituras dos séc. XVI ou XVII sobre versos seculares (GROVE, 1994, p.563).

<sup>3</sup> [...] Também significa um poema lírico de (ou imitado) Petrarca e outros, usado para fins musicais por compositores de frótoas e madrigais no sécs. XVI e XVII, e para uma cação simples e melodiosa [...] (GROVE, 1994, p.167).

<sup>4</sup> Forma vocal ligeira, popular na Itália e em outros cento, dos anos 1530 até o início do séc. XVII [...]. Alguns aspectos são uma textura simples e amplamente homofônica, com a melodia (às vezes preexistente) geralmente na voz superior, e ritmos regulares, declamatórios com alguma síncope (GROVE, 1994, p.993).

<sup>5</sup> Forma poética e musical espanhola, consistindo e várias estrofes (*coplas*), ligadas por um refrão (*estribillo*). Originalmente derivada de um poema lírico medieval que era musicado para dança, e ligada a temas rústicos ou populares [...] (GROVE, 1994, p.993).

<sup>6</sup>Termo geralmente usado pra a canção de câmara romântica, de Schubert a Wolf e Strauss (GROVE, 1994, p.536)

<sup>7</sup> A música de câmara pressupõe que todos os instrumentos possuem um discurso, como solistas, e isto gera ambiguidade em relação à classificação do pianista enquanto acompanhador ou camerista no caso da canção brasileira de câmara.

<sup>8</sup> São Paulo, de 7 a 14 de julho de 1937.



<sup>9</sup> Resoluções do Primeiro Congresso e Língua Nacional Cantada, São Paulo, 1938.