

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

GRASIELI CRISTINA DOS SANTOS

AS CANÇÕES PARA VOZ E PIANO DE JOSÉ PENALVA:
UM ESTUDO CRÍTICO-INTERPRETATIVO

CURITIBA

2012

GRASIELI CRISTINA DOS SANTOS

AS CANÇÕES PARA VOZ E PIANO DE JOSÉ PENALVA:
UM ESTUDO CRÍTICO-INTERPRETATIVO

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre
em Música pelo Programa de Pós-
Graduação em Música do Departamento
de Artes da Universidade Federal do
Paraná

Orientador: Dr. Maurício Dottori

CURITIBA
2012

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Grasieli Cristina dos

As canções para voz e piano de José Penalva: um estudo crítico-interpretativo / Grasieli Cristina dos Santos. – Curitiba, 2012.

136 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Penalva, José, 1924-2002 – Crítica e interpretação.
2. Composição (Música). 3. Partituras para vozes e piano.
I. Título.

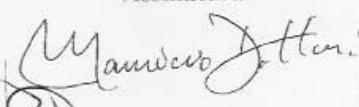
CDD 786.2

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Grasieli Cristina dos Santos** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Maurício Dottori**, **Edwin Pitre Vásquez** e **Adriana Kayama**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **As Canções para Canto e Piano de José Penalva: um Estudo Crítico Interpretativo**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não
Maurício Dottori (UFPR)		APROVADO aprovado
Edwin Pitre Vásquez (UFPR)		aprovado
Adriana Kayama (UNICAMP)		aprovado

Curitiba, 28 de abril de 2012.


Profª Drª Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Ao Alexandre, amor de todas as minhas vidas [...], único capaz de me convencer a casar!, por me ensinar o verdadeiro significado de *companheirismo*.

AGRADECIMENTOS

Ao criador dos céus e das terras, por me mostrar que a racionalidade não exclui, mas complementa a fé.

Aos meus queridos pais, Elení e José, pela vida, pelo exemplo, pela educação [...] Mãe, obrigada por colocar tua vida temporariamente de lado pela nossa, fez toda a diferença! Pai, obrigada pelo exemplo de simplicidade e trabalho duro.

Hiermit möchte ich mein Herzlichsten Dank ausdrücken an meine liebe Oma, die immer ein gutes Wort und eine grosse Unterstützung für mich hat. Von Ihr bekam ich meine erste Klaviertur und meine erste Konzertkleidung. Nochmals Danke Oma!

Ao meu marido, pela paciência, pelas contribuições e, [claro!] por aceitar que as horas de correpetições fossem pagas com trabalho escravo.

Ao meu irmão que, apesar de distante, sempre torce por mim em pensamento.

À Dona Mara, que, onde quer que esteja, tem olhado por nós e nos acompanhado em nossa jornada.

Ao meu querido orientador que me adotou quando me fiz órfã [...] por toda a paciência, ajuda, sabedoria, humildade e por toda a criatividade e ironia, fundamentais para esse trabalho.

Ao prestativo Padre Jaime Sánchez Bosch, guardião das obras e grande amigo do Padre Penalva, sempre atencioso, nos cedendo os materiais, respondendo a inúmeros e-mails e nos acolhendo como família.

À professora Denise Sartori pelas valiosas contribuições e indicações bibliográficas que me permitiram uma maior reflexão científica sobre técnica vocal, interpretação, fisiologia e anatomia da voz.

Aos professores membros da banca de avaliação, Adriana Kayama e Edwin Pitre, pela leitura cuidadosa do trabalho e todas as considerações feitas que fizeram essa pesquisa amadurecer.

À minha querida fonoaudióloga Teresa Pesenti [especialista em voz], por me ajudar a encontrar o que tanto busco. Você é uma luz na minha vida!

À soprano Kalinka Damiani, por tudo o que tem ensinado a mim e pelas sugestões interpretativas a cerca das canções.

Aos grandes amigos [especialmente Dani, Hugo, Malu e Cris] dos quais tive que me privar da presença para que esse trabalho pudesse ser feito.

À CAPES pela bolsa de estudos.

A todos que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho.

Pedi e se voz dará; buscais e achareis; batei à porta e se vos abrirá; porque todo aquele que pede recebe, quem procura acha, e se abrirá àquele que bater à porta... (MATEUS, VII, 7-11).

RESUMO

José Penalva (1924-2002), natural de Campinas – SP, foi um dos compositores mais importantes a atuar no estado do Paraná. Sua obra é vasta e pouco explorada, com exceção do repertório pianístico e algumas peças orquestrais. Nessa dissertação apresento um estudo sobre suas canções seculares para voz e piano compostas entre os anos de 1953 e 1970. Esse trabalho teve como objetivos: analisar a relação texto/música que permeia as canções, traçar uma trajetória estilística entre essas canções inseridas no contexto composicional em que foram concebidas e um estudo das dificuldades técnicas da melodia executado pelo cantor. Como suporte teórico para a análise musical utilizei algumas ferramentas da análise estilística de Jean LaRue e da análise fenomenológica de James Tenney, aplicada somente na canção *Dois Momentos*. Para a análise da poesia fiz uso do modelo proposto por Norma Goldstein, do estudo de versificação em língua portuguesa de Manuel Bandeira e da pesquisa de Peter Stacey sobre a análise de música contemporânea. Conclui que suas canções são essencialmente nacionalistas, pela escolha dos temas, ritmos, textos e linguagem composicional utilizada. Nelas, o piano é um instrumento ambientador e comentador e em alguns momentos a música assume função mimética. Já sua obra *Parafolclóricas – Dois Momentos* difere das demais canções para canto e piano, sendo este o instrumento que oferece unidade e coesão ao texto, complementando as idéias do canto. Os textos escolhidos para as canções são essencialmente textos folclóricos ou poemas modernistas de fase nacionalista. Quanto à métrica, são recorrentes os usos de redondilhas maiores, talvez por um maior conforto do compositor em escrever para esse ritmo poético. Foram também discutidas as dificuldades técnicas do canto nas obras e sugeridas soluções para sua execução além de sugestões interpretativas para a performance.

Palavras-chave: Canção brasileira. Nacionalismo. Texto/música. Dificuldades técnicas.

ABSTRACT

José Penalva (1924-2002) — born in Campinas, state of São Paulo — was one of the most important composers to work in the state of Paraná. His work is vast and little explored, except for his piano music and some orchestral pieces. In this dissertation, I present a study of his secular songs for voice and piano, which were composed between 1953 and 1970. In it I aimed to analyze the relationship between text and music that pervades the songs; to draw a line of stylistic development for the songs, according to the compositional background they were conceived; and to study the technical difficulties of the melodies written for the singer. As a theoretical support for the musical analysis I used some tools of stylistic analysis proposed by Jean LaRue and the phenomenological analysis by James Tenney (applied only to the song *Dois Momentos*). For the analysis of the poetry, I used the model proposed by Norma Goldstein, the study of Portuguese versification by Manuel Bandeira, and Peter Stacey's research on the analysis of music and text in contemporary composition. The research revealed that the songs are essentially nationalist in light of the choices of poetic themes, rhythms, texts and compositional idiom. In them, the piano's function is either atmospheric or commentator, and in some moments the music is given a mimetic function. His work *Parafoclóricas – Dois Momentos*, however, is different from the other songs for voice and piano, as this instrument bestows unity and cohesion to the text, complementing the ideas given to the voice. The chosen texts are essentially folkloric or modernist poems of the nationalist period. In terms of their meter, the use of seven-syllable traditional verses (*redondilhas maiores*) is recurrent, perhaps due to a greater comfort of the composer with this poetic rhythm. The technical difficulties for the singer were discussed and solutions to overcome them were presented, as well as suggestions of interpretation for the performance.

Keywords: Brazilian Song. Nationalism. Text/music. Technical difficulties.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. JOSÉ PENALVA – MÚSICO E SACERDOTE	19
2. A CANÇÃO PARA CANTO	23
2.1 AS CANÇÕES DE JOSÉ PENALVA	26
2.2 AS APOSTILAS DE HISTÓRIA DA MÚSICA	29
3. ANÁLISE MUSICAL E TEXTUAL DAS CANÇÕES.....	32
3.1 SAUDADE	32
3.2 TRÊS PEÇAS PARA VOZ E PIANO	47
3.2.1 Peça I.....	48
3.2.2 Peça II.....	52
3.2.3 Peça III	56
3.3 BOA NOITE	60
3.4 TRÊS MELODIAS SIMPLES.....	66
3.4.1 Jangada de Vela	67
3.4.2 Eu nasci naquela serra	73
3.4.3 Bentevi	79
3.5 PARAFOLCLÓRICAS - DOIS MOMENTOS.....	85
3.5.1 Primeiro Movimento - Reis Magos	87
3.5.2 Segundo Movimento - Mãe Preta	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106
ANEXOS	110

LISTA DE FIGURAS:

<i>Figura 1:</i> Tema <i>a</i> da sessão A.....	33
<i>Figura 2:</i> Tema <i>b</i> da sessão A.	33
<i>Figura 3:</i> Ritmo sincopado do piano reforçando a metáfora da saudade.....	37
<i>Figura 4:</i> Desenho melódico imitando os bordões de violão típicos de choro.....	37
<i>Figura 5:</i> Comparação rítmico-melódica da Introdução e 2ª parte do tema <i>b</i>	40
<i>Figura 6:</i> Comparação entre tema <i>a'</i> e tema <i>a</i>	41
<i>Figura 7:</i> Elemento conectivo cadencial.....	42
<i>Figura 8:</i> Pontos de maior dificuldade técnica da canção.....	44
<i>Figura 9:</i> Sugestão de exercício para melhorar os saltos de oitava.	45
<i>Figura 10:</i> Sugestão de exercício para melhorar o ataque.....	46
<i>Figura 11:</i> Exemplo do pulso ternário implícito em compasso binário simples.....	46
<i>Figura 12:</i> Versão para coro de 1966.	47
<i>Figura 13:</i> Versão para coro de 1980.....	47
<i>Figura 14:</i> Delimitação das duas primeiras frases da Peça I – antecedente e consequente.....	49
<i>Figura 15:</i> Estrutura frasal, melódica e harmônica da Peça I.....	51
<i>Figura 16:</i> Primeira frase vocal e sugestão de execução articulatória – parte A (peça II).....	54
<i>Figura 17:</i> Frases e sugestão de execução articulatória – parte A (peça II).	55
<i>Figura 18:</i> Frase, harmonia e sugestão de execução articulatória – parte A' (Peça II).....	55
<i>Figura 19:</i> Primeira e segunda frases e suas articulações – Peça III.	57
<i>Figura 20:</i> Frases 3 e 4 e sugestões de intensidade – Peça III.....	58
<i>Figura 21:</i> Música sob os versos da primeira estrofe de <i>Boa Noite</i> – parte A.....	63
<i>Figura 22:</i> Mudança de tonalidade e textura para a 2ª estrofe do poema – <i>Parte B</i>	64
<i>Figura 23:</i> Retomada do tema inicial pelo piano – <i>Parte A'</i>	65
<i>Figura 24:</i> Imitação do balanço das ondas na introdução do piano – <i>Jangada de Vela</i>	68
<i>Figura 25:</i> Harmonias paralelas e extensão vocal da <i>parte A</i> – <i>Jangada de Vela</i>	70
<i>Figura 26:</i> Progressão harmônica por 4as e “balanço das ondas”– <i>Jangada de Vela</i>	71
<i>Figura 27:</i> Coda e “perturbação” da melodia – <i>Jangada de Vela</i>	72
<i>Figura 28:</i> Contorno melódico e cadências das frases da <i>parte A</i> – <i>Eu nasci naquela serra</i> . .	76
<i>Figura 29:</i> Contorno melódico e harmonia da <i>parte B</i> – <i>Eu nasci naquela serra</i>	77
<i>Figura 30:</i> Contorno melódico e harmonia da Coda – <i>Eu nasci naquela serra</i>	78
<i>Figura 31:</i> Linha vocal e do piano sincopado da <i>parte A</i> – <i>Benteví</i>	82
<i>Figura 32:</i> Contorno melódico e cadências do acompanhamento na <i>parte B</i> – <i>Benteví</i>	83
<i>Figura 33:</i> Linha vocal, harmonia e sugestão de dinâmica para a <i>parte C</i> – <i>Bentevi</i>	84
<i>Figura 34:</i> Série dodecafônica que serviu de base para a composição de <i>2 Momentos</i>	87

<i>Figura 35:Clang 1 e seus elementos constituintes – 1º pentagrama.</i>	91
<i>Figura 36:Clang 2e elementos semelhantes por familiaridade – 2º pentagrama.</i>	91
<i>Figura 37:Clang 3 e elemento semelhante por proximidade – 3º pentagrama</i>	92
<i>Figura 38:Clang 4, elementos semelhantes por prox. e fam.– 4º pentagrama</i>	94
<i>Figura 39:Clang 5 e 6, respectivamente – 5º e 6º pentagramas</i>	95
<i>Figura 40:Clang 7 e paralelismo de 4^{as} – 7º Pentagrama.</i>	95
<i>Figura 41:Clang 1 e seus três elementos</i>	98
<i>Figura 42:Clang 2 e sobreposição de elementos ao “bate pé”</i>	100
<i>Figura 43:Clang 2 e sobreposição de elementos ao “bate pé”</i>	101

LISTA DE TABELAS:

<i>Tabela 1:</i> Ano de composição das canções para canto e piano de José Penalva.....	27
<i>Tabela 2:</i> Ano e local das canções para voz e piano de José Penalva.....	28
<i>Tabela 3:</i> Escansão Rítmica do Poema <i>Saudade</i>	35
<i>Tabela 4:</i> Síntese das características principais da Peça I.....	52
<i>Tabela 5:</i> Acordes e notas da melodia escolhidas pelo compositor – Peça II	53
<i>Tabela 6:</i> Síntese das características e sugestões de interpretação – Peça II.....	56
<i>Tabela 7:</i> Síntese das características e sugestões de carácter – Peça III.....	59
<i>Tabela 8:</i> Comparação das características entre as <i>Três Peças para Voz e Piano</i>	59
<i>Tabela 9:</i> Escansão rítmica do poema da canção <i>Boa Noite</i>	61
<i>Tabela 10:</i> Síntese das características da canção <i>Boa Noite</i>	66
<i>Tabela 11:</i> Escansão Rítmica do poema <i>Jangada de Vela</i>	67
<i>Tabela 12:</i> Síntese das características estruturais e musicais de <i>Jangada de Vela</i>	73
<i>Tabela 13:</i> Escansão rítmica de parte do poema <i>Tristezas do Jeca</i>	74
<i>Tabela 14:</i> Síntese das características de <i>Eu nasci naquela serra</i>	79
<i>Tabela 15:</i> Escansão Rítmica do poema da canção <i>Bentevi</i>	81
<i>Tabela 16:</i> Síntese das características musicais de <i>Bentevi</i>	85
<i>Tabela 17:</i> Escansão rítmica do poema <i>Reis Magos</i>	88
<i>Tabela 18:</i> Síntese analítica e interpretativa do primeiro movimento.....	96
<i>Tabela 19:</i> Escansão Rítmica do poema <i>Mãe Preta</i>	97
<i>Tabela 20:</i> Esquema formal do segundo movimento e caracterização das partes.....	101

INTRODUÇÃO

Após o contato com peças do repertório instrumental de José Penalva em 2007, durante um recital com obras do compositor, despertou-me o interesse em conhecer sua obra vocal de câmara. Em uma busca inicial, descobri alguns trabalhos acadêmicos que apontaram a existência de um acervo que reunia inúmeras obras do compositor, documentos sobre a vida religiosa e musical do Padre José Penalva e também parte de sua produção didática.

Em visita a este acervo, denominado, na época, *Espaço Penalva*¹, observei que grande parte de suas composições aguardava ainda por edição e publicação. Dentre os manuscritos encontrados, havia sua obra vocal de câmara, e mais especificamente, suas *canções para voz e piano*, corpus desse trabalho.

A escolha das canções, em especial, deve-se à convergência entre meus anos de estudo em canto erudito e de minha formação em Letras, visto que na canção, música e poesia interagem e essa relação texto/música sempre me despertou interesse. Não poderia deixar também de atribuir minha opção por essa pesquisa, às pesquisas acadêmicas recentes que visam o estudo e o resgate da canção brasileira, em especial ao projeto homônimo da UFMG², que tem incentivado seu estudo e resgate.

Dentre suas composições, Penalva escreveu peças para instrumento solo, música de câmara, coro *a cappella*, obras orquestrais e corais-orquestrais, com solistas, atores e declamadores. Observa-se, no catálogo de Prosser³, que predomina a música vocal sobre a instrumental. Também em maior quantidade são as obras sacras se comparadas às seculares e as obras para coro.

O *Catálogo de Obras* do Ministério das Relações Exteriores do Brasil⁴, a obra *36 Compositores Brasileiros*, o *Catálogo Comentado* e o livro *José Penalva –*

¹ Atual “Museu Claretiano de Curitiba”, inaugurado em outubro de 2011, anexo ao Studium Theologicum e à Igreja Imaculado Coração de Maria, há um espaço dedicado a toda a obra literária e musical de Padre Penalva.

² Projeto Resgate da Canção Brasileira (UFMG), disponível em: <https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>

³ Elisabeth Seraphim Prosser, *Um olhar sobre a música de José Penalva: Catálogo Comentado* (Curitiba: Champagnat, 2000), 19.

⁴ Ariede Migliavacca e Luís Milanesi e Paula Ferreira, *José Penalva: Catálogo de obras* (Brasília: Ministério das Relações Exteriores), 1978.

*umavida com a batina e a batuta*⁵, trazem as obras do compositor, sendo o último o mais completo. Foi em consulta a esses materiais que pude selecionar um grupo de canções para voz e piano que revelam uma trajetória estilística e composicional no repertório vocal desse compositor.

Embora não façam parte de uma coletânea ou álbum de canções, quando observadas cronologicamente, essas canções apresentam diferentes linguagens musicais utilizadas como recursos composicionais, que vão desde o tonalismo tradicional – nas obras sacras da década de 1940 – até o atonalismo na década de 1970. Essa “pluralidade idiomática”, nas canções também, aponta possivelmente para fases distintas do compositor, como descrito por Gonçalves⁶ ao analisar a trajetória estilística de José Penalva em suas três sonatas para piano solo.

Há setenta e três canções catalogadas para voz e instrumento, entre canções sacras (59) e seculares (14). O corpus dessa pesquisa, entretanto, compõe-se apenas das 13 canções seculares compostas para voz e piano, como catalogadas por Bojanoski e Prosser⁷.

Dentre os recursos composicionais empregados por Penalva, deparei-me com a utilização de técnica estendida da voz⁸ em duas das canções – *Três Reis Magos e Mãe Preta*: especificações como *grito de dor macio*, *semi-cantado*, *declamado* e liberdade para a improvisação do intérprete, por exemplo. Minha formação, enquanto cantora, até então, limitava-se ao repertório europeu clássico e romântico escritos para meu tipo de voz. Nesta pesquisa, utilizarei a classificação vocal sugerida por Miller⁹, a partir da qual minha tessitura vocal seria a de *sobrette/coloratura*.

As demais canções têm caráter nacionalista e, apesar da aparente simplicidade de execução, tive dificuldade em cantar a canção *Saudade*. Havia um

⁵ Silvana Bojanoski e Elisabeth Prosser, *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta* (Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006).

⁶ Alexandre Gonçalves, “As 3 Sonatas para Piano de José Penalva: Uma Abordagem Analítico-Interpretativa” (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Santa Catarina, 2009), 25.

⁷ Bojanoski e Prosser, 81-85.

⁸ Técnica estendida da voz é uma denominação que descreve a utilização não convencional da voz cantada, especialmente a partir do século XX, inicialmente com Arnold Schoenberg. Inclui a utilização de qualquer som possível de se produzir com a voz humana, a critério da necessidade estética do compositor.

⁹ Richard Miller, *The structure of singing: system and art in vocal technique* (Boston: Schirmer, 1996), 7-8.

salto de oitava em que minha voz sempre apresentava uma quebra, além de um *piano súbito* em que minha voz recuava. Surgiu a necessidade, então, de compreender o porquê dessas dificuldades e encontrar soluções para sua realização. Parti, assim, inicialmente, de Mário de Andrade que tanto escreveu sobre a canção brasileira e os compositores brasileiros, e que, como escritor e musicólogo, foi grande idealizador da música e canção nacional e influenciou toda uma geração de compositores além de ter pesquisado a língua nacional.

Em 2003, pesquisadoras advertiam que eram escassas as publicações sobre a canção brasileira¹⁰. O número de trabalhos, desde então, cresceu consideravelmente, mas o acesso a gravações e partituras ainda é restrito e difícil. A escassa produção acadêmica sobre as obras do Padre Penalva foi outro fator que me estimulou a direcionar minha prática musical e interpretativa para suas obras vocais para canto e piano. Não há, até o presente momento, nenhum trabalho dirigido a investigar o repertório vocal de câmara de José Penalva¹¹.

Em algumas canções Penalva não determinou nos manuscritos autógrafos para qual tipo de voz foram escritas. Algumas delas foram classificadas por Prosser como sendo para voz *média*, não especificando se para voz masculina ou feminina. Essa classificação, entretanto, é vaga para o cantor que deseja interpretar a obra. Algumas dessas canções apresentam saltos do registro médio para o agudo de soprano, que é a tessitura mais aguda das vozes femininas, o que reforça a necessidade de uma classificação mais específica.

Sendo assim, para delimitar as canções a serem estudadas dentre as elencadas, utilizei minha tessitura vocal como parâmetro – *sobrette/coloratura* e o que lhe é cabível interpretar, dentro de minha extensão vocal. Desse modo, outros profissionais com classificação vocal semelhante poderão utilizar esta pesquisa como suporte para a compreensão e interpretação dessas peças.

Nos capítulos iniciais dessa dissertação, faço uma revisão histórico-bibliográfica e documental sobre José Penalva, sua obra como um todo, e mais

¹⁰ Luciana de Castro, Margarida Borgoff e Mônica Pádua, “Em defesa da canção de câmara brasileira”. *Revista PerMusí*, v.8. (Belo Horizonte: UFMG, 2003), 74.

¹¹ Até o momento, sabe-se da existência dos trabalhos de Fregoneze (1993), sobre a obra para piano de José Penalva; o *Catálogo Comentado* (2000) e a biografia do compositor (2006), ambos da pesquisadora Elisabeth Prosser; um artigo que apresenta a análise musical sobre a Mini-Suíte N. 1 para piano de José Penalva, de Albrecht e Pascoal (2004); e a dissertação de mestrado de Gonçalves (2009), que analisa musical e estilisticamente, as três sonatas para piano de José Penalva.

especificamente, sobre suas obras vocais. Foram revistos os trabalhos de Fregoneze¹², Prosser¹³, Bojanoski e Prosser¹⁴, Albrecht e Pascoal¹⁵, e Gonçalves¹⁶. Também foi realizada pesquisa sobre a canção brasileira de câmara, o nacionalismo musical no Brasil e a língua nacional¹⁷ nos escritos de Vasco Mariz, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Mário de Andrade e Dante Pignatari.

A partir dessas revisões reuni informações que nortearam a observação da trajetória estilística na linguagem composicional de José Penalva, compreendendo os caminhos escolhidos por ele durante a composição das canções. Inclui-se nessa etapa o estudo das apostilas de “História da Música” escritas pelo compositor, nas quais explicitou alguns conceitos que orientaram sua prática composicional.

Num segundo momento, apresento a análise musical propriamente dita das canções e a observação da relação texto/música existente. Meu objetivo foi ressaltar características harmônicas e melódicas que sustentam as idéias dos poemas utilizados, com base nas ferramentas de análise harmônica e fraseológica tradicionais. Fiz uso também de algumas idéias propostas por Jan LaRue¹⁸, por James Tenney¹⁹, o material de história da música desenvolvido por José Penalva e as

¹² Carmem Fregoneze, “A Obra Pianística do Padre José de Almeida Penalva” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992).

¹³ Prosser, *Um olhar...*

¹⁴ Bojanoski e Prosser.

¹⁵ Cintia Albrecht e Maria Lúcia Pascoal. “As estruturas de conjuntos na técnica de doze sons: *Mini-suiten*.1 de José Penalva: análise e performance”. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 8 (Dez 2004). http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr8/penalva.html (acessado em 3 Nov, 2009).

¹⁶ Gonçalves.

¹⁷ Os estudos sobre o português brasileiro cantado, idealizado por Mário de Andrade, tiveram continuidade com um grupo de pesquisadores e cantores brasileiros no XIV Congresso da ANPPOM - Associação nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Foram sistematizadas e consolidadas um grupo de norma para a pronúncia do português brasileiro cantado, que estão disponíveis em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.2/files/OPUS_13_2_Kayama_Carvalho_Castro_Herr_Rubim_Padua_Mattos.pdf

¹⁸ Jean La Rue, *Guidelines for style analysis* (New York: W. W. Norton & Company, 1970).

¹⁹ James Tenney, *Meta – Hodos: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* (Larry Polansky: Oakland, 1976).

sugestões analíticas de Peter Stacey²⁰, que apontam exemplos de ferramentas composicionais da música do século XX e da junção texto/música na composição contemporânea. Para a análise dos poemas das canções, foi utilizada a proposta de Norma Goldstein²¹, que secciona o poema com finalidade didática e o estuda sob vários aspectos, sem deixar que a unidade do texto se perca e também a proposta de Manuel Bandeira²² sobre versificação em língua portuguesa.

A partir dessas análises distintas, pude traçar um paralelo entre música e poesia, observando o modo como se relacionam e interagem na composição. Ainda com base no estudo da letra e da música, além das pesquisas de Mário de Andrade²³ sobre os compositores e a língua nacional, das pesquisas sobre fisiologia e anatomia (Pinho e Pontes²⁴) e técnica vocal (Miller²⁵), foram observadas as dificuldades técnico-vocais encontradas no estudo das obras e apresentadas sugestões interpretativas para a execução das peças. É certo que interpretar uma obra é algo subjetivo e a interpretação diverge de um intérprete para o outro, por isso apresento meus pareceres interpretativos apenas como sugestões ao final de cada análise.

Através desse processo, buscou-se construir um olhar musicológico e crítico de cada canção, contribuindo com a investigação mais sistematizada da canção de câmara brasileira e da obra de José Penalba. O nome do compositor já figura em publicações recentes sobre a história da música brasileira, mas a maior parte de suas obras, infelizmente, ainda possui repercussão apenas regional.

²⁰ Peter Stacey, "Towards the analysis of the relationship between music and text in contemporary compositions", *Contemporary music Review*, vol. 5, n. 1 (Set, 1989). <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494468900640501> (acessado em 11 out. 2011).

²¹ Norma Goldstein, *Versos, sons, ritmos*, 11ª ed. (São Paulo: Ática, 1999).

²² Manuel Bandeira, "A versificação em Língua Portuguesa". In *Seleção em Prosa*, org. por Júlio Castañon Guimarães (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997), 531-557.

²³ Mário de Andrade, *Aspectos da música brasileira*, 2ª Ed. (São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1975).

²⁴ Sílvia Pinho e Paulo Pontes, *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal* (Rio de Janeiro: Revinter, 2008).

²⁵ Miller, *The structure of singing...*

1. JOSÉ PENALVA – MÚSICO E SACERDOTE

José de Almeida Penalva (1924-2002) desenvolveu diversas atividades ao longo de sua vida: a de compositor, sacerdote, professor, musicólogo, crítico, regente e escritor. No prefácio ao catálogo comentado de Elisabeth Prosser, Almeida Prado afirmou considerar José Penalva um grande compositor brasileiro com o qual muito aprendeu e teve a honra de conviver¹.

Natural de Campinas-SP, mudou-se para Curitiba em 1942 para estudar Filosofia e Teologia no Seminário Maior, dando continuidade a sua formação religiosa². O contato com a música teria acontecido desde a infância, através de seus pais que tocavam instrumento musical e cantavam (seu pai, o violão e sua mãe, o piano). Pertenceu a uma família bastante religiosa e assim como a música, a religião – que alguns anos depois determinaria sua vida – foi seguida desde cedo.

O tempo em que cursou o seminário na década de 1940 – Penalva frequentou escolas católicas desde onze anos de idade – propiciou o contato com pessoas importantes que o auxiliaram e influenciaram. Entre 1947 a 1949, assumiu a regência do Coro Claretiano, e de seu período como seminarista datam suas primeiras composições, algumas delas sacras. Essas obras primeiras, mais tarde, Penalva consideraria “exercícios de composição ou obras de sua juventude”³. Sobre suas composições, Penalva dizia ainda que sempre fugiu da “Tônica-Dominante-Tônica”.

Após sua ordenação em 1949, Penalva passou três anos em Guarulhos, período em que estudou Contraponto, Fuga e Composição com o maestro Savino de Benedictis (1883-1971). Retornou à Curitiba em 1953 e assumiu as funções de padre coadjutor, auxiliando a formação dos alunos de teologia. Até 1955 foi também o diretor da revista *Vida Claretiana*.

No ano de 1956 viajou para São Paulo e Roma, onde desenvolveu sua tese de doutoramento, defendida em 1958: *De credibilitate rationali Fidei Christianae juxta Guglielmum Alvernum*. A tese foi posteriormente publicada, em 1987, com as devidas modificações sugeridas pelos avaliadores. Enquanto esteve em Roma especializou-se em Música da Renascença com Domenico Bartolucci (1917) e em

¹Almeida Prado, 2000, prefácio em Prosser, *Um olhar sobre a música de José Penalva: catálogo comentado*, Curitiba: Champagnat, 2000.

²Bojanoski e Prosser, 14.

³Bojanoski e Prosser, 21.

Canto Gregoriano com Raffaele Baratta (1889-1973) no Pontifício Instituto de Música Sacra.

Assim que retornou a Curitiba em 1958, Penalva iniciou um período próspero em sua atividade composicional, intelectual (e cultural), desenvolvendo inúmeras atividades com “desenvoltura e autoridade” ⁴. Em 1959 e 1960 especializou-se em Música Contemporânea com Damiano Cozzella (1928) em São Paulo, e nesse período, rompeu definitivamente com a tonalidade.

Elisabeth Prosser⁵ afirma que Penalva possuiu fases distintas quanto a características estilísticas. Ela as dividiu por décadas, a partir de 1940 até a de 1980. Explica que o compositor partiu do tonalismo tradicional (1940), introduzindo e incorporando progressivamente cromatismos e dissonâncias em suas obras, chegando ao atonalismo e aleatoriedade na década de 1970 e, finalmente, em sua fase harmonicamente livre e eclética nas décadas de 1980-90.

A década de 1960 foi marcada por uma intensificação das atividades religiosas de José Penalva. Além de suas obrigações de sacerdote, Penalva reassumiu – em 1958 – suas atividades de docência no Instituto Teológico, auxiliando nas negociações para a implantação do Studium Theologicum. Em 1959 teve início a sua carreira docente na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que se seguiu por mais de quatro décadas, período em que ministrou diversos cursos, oficinas e palestras. Em 1964 cria o Coro Pró-Música que, em 1982, passou a denominar-se *Madrigal Vocale*.

De 1965 até 1977, após a fundação da Sociedade Pró-Música (por José Penalva, Aristides Severo Athaide, Maria Leonor Mello de Macedo e Henriqueta Garcez Duarte), foram promovidos em Curitiba os Cursos e Festivais Internacionais de Música de Curitiba. Juntamente com Roberto Schnorrenberg e Henriqueta Garcez Duarte, coordenou o XXI Curso Internacional de Férias de Teresópolis.

Por exercer atividades docentes, José Penalva costumava se preparar durante meses para as aulas que viria a lecionar e criava material próprio: suas apostilas. Escreveu cerca de nove apostilas, dentre as quais: *Música do Século XX [...]*, *Música*

⁴Bojanoski e Prosser, 29.

⁵Elisabeth Prosser, “Tendências da composição erudita em Curitiba na segunda metade do século XX: compositores nascidos entre 1918 e 1936”. In *Anais do II Simpósio Latino Americano de Musicologia* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999), 212.

contemporânea – pré-vanguarda, vanguarda e pós-vanguarda e Estruturas fundamentais do contraponto – I Modal; II Tonal; III Atonal.

Na década de 1960 aconteceu o Concílio do Vaticano II que, desencadeando mudanças importantes na Igreja Católica, também repercutiu no trabalho de José Penalva. A partir de 1963 fez parte do Movimento de Renovação da Música Sacra (MRMS) e de 1966 a 1971 esteve engajado em criar música sacra em português. A partir de 1967 compôs obras que não tivessem somente valor funcional. No fim da década, reuniu-se com Osvaldo Lacerda, Ernst Widmer e Edino Krieger com o objetivo de criar uma música sacra renovada. Mais tarde juntaram-se a eles, outros como Lindemberg Cardoso e Henrique de Curitiba. Mas a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em 1970, finalmente optou por uma música de cunho popular, fator que não desestimulou Penalva em seu projeto, passando a produzir, cada vez mais, música sacra e secular com função primordialmente artística.

Enquanto musicólogo pesquisou e escreveu artigos e obras sobre a música do século XX, a Música Colonial Mineira, Carlos Gomes, Canto Coral e o Folclore Paranaense. Com seu livro *Carlos Gomes – o compositor*, ganhou o prêmio Funarte em 1986. De 1961 a 1975 escreveu críticas musicais em jornais de Curitiba e Campinas sob o pseudônimo de Affonso Vilhena. Padre Penalva também publicou nas décadas seguintes diversos livros sobre teologia. De 1968 a 1972 integrou a comissão paranaense de folclore. Ainda em 1968, escreveu, dentre outras, os seguintes textos não publicados: “Algumas Constâncias Folclóricas da música Paranaense” e “Gênero ‘modinha’ como constância da música brasileira”.

Na década de 1970, sua composição alcança uma fase atonal, de “aleatoriedade controlada, dodecafonismo não ortodoxo e música matérica” ⁶. Prosser explica ainda que foi um período fecundo para suas composições, revelando maior ousadia em relação “às linguagens não convencionais”. Foi desse período também a exploração da voz em diversas possibilidades por Penalva, desde a voz cantada e falada até a glossolalia, a *Sprechstimme* e os efeitos percussivos e sonoros da fala. Tendo participado de um evento em Roma (1972) que contou com a presença de Cage, Bérrio, Boulez, entre outros, Penalva explicou que na ocasião, os participantes, concluíram que a música que vinha se fazendo a partir dos anos 1950,

⁶ Bojanoski e Prosser, 43.

possuía grande hermetismo, determinante para a pouca aceitação e compreensão do público⁷.

A década de 1980 contemplou o seu amadurecimento musical e é nesse período que Penalva compôs um maior número de obras. Foi convidado para ministrar inúmeros cursos e festivais de música. Em 1986 retornou à Itália como convidado de uma semana de música e em 1988, novamente foi à Europa, após ser contemplado com uma bolsa de estudos do Instituto Goethe. Foi membro fundador de sociedades culturais, como a Sociedade Brasileira de Musicologia e a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Foi também regente do Teatro Carlos Gomes e professor na Escola Superior de Música de Blumenau e da EMBAP. Participou de festivais e bienais, recebendo diversos títulos por suas composições e, em 1994, foi eleito para a Academia Brasileira de Música. Faleceu em 2002, aos 78 anos, na cidade de Curitiba.

⁷Bojanoski e Prosser, 43.

2. CANÇÃO PARA CANTO E PIANO

Como sugere Dante Pignatari, “a canção é necessariamente uma interpretação da palavra pela música”¹; nela, o compositor privilegia determinados aspectos do poema, unificando o poema/poesia à sua composição. Diferente da música, a linguagem verbal é arbitrária e referencia o mundo ao nosso redor; mesmo quando o compositor opta por compor em oposição ao texto, o faz por escolha, por esse motivo o texto deve ser sempre analisado.

A junção entre música e palavra existe há milênios e há quem diga que a origem da música poderia ser encontrada na linguagem, e vice versa. Curt Sachs² afirma que a música teria começado com o “canto”. Apesar de isso não poder ser comprovado, sabe-se que o desenvolvimento da música esteve intimamente relacionado à linguagem, tendo nela um suporte expressivo ou formal.

Talvez a canção seja o gênero musical mais antigo a existir; embora isso seja apenas especulação já que pouco se sabe sobre a música pré-histórica. Poucos são os fragmentos que restaram da história da música na Grécia antiga, mas em seu livro *A República*, Platão já apresentava recomendações aos compositores relevantes para essa pesquisa: respeitar o texto em suas condições primárias de maneira que o ritmo da música seguisse a métrica do discurso; deveria também haver concordância entre o sentido musical e textual, a harmonia e o ritmo da música serviriam às palavras e não o contrário³.

A teoria nem sempre representou o que acontecia na prática, e, como em todas as artes, dadas as regras, os artistas (nesse caso compositores) criavam estratégias e faziam suas criações respeitando-as até que aquelas se esgotassem ou que surgisse algo novo e diferente. Inicialmente a música esteve subordinada à palavra, aos poucos foi sendo interpretada como tendo igual importância. Os primeiros compositores de *lieder* compunham para que a música fosse a extensão mais natural do texto, acreditando que suas melodias “tomavam forma automaticamente a partir de leituras

¹ Dante Pignatari, “Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira” (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2009), 21.

² Apud Peter Stacey, “Towards the analysis of the relationship between music and text in contemporary compositions”, *Contemporary music Review*, vol. 5, nº.1, 1989, 09.

³ Peter Stacey, “Towards the analysis”, *Review* 5, nº1 (1989), 10.

repetidas do poema”⁴; já no *lied* desenvolvido por Schubert o papel da música foi consideravelmente ampliado.

Wagner, inicialmente defensor de uma supremacia textual, anos mais tarde aplicou em suas composições os princípios defendidos por Schopenhauer. Para este, a música era mais importante que a linguagem, já que podia falar diretamente à alma, sem haver interferência de uma idéia ou de aspectos da realidade externa. As idéias de Schopenhauer foram amplamente defendidas no século XIX e início do século XX, ao passo que a forma “tradicional” de compor canções, com a música a serviço do texto, continuou (e continua) existindo.

O que importa nessa discussão não é a vitória da palavra sobre a música ou desta arte sobre aquela, mas o fato de que o fim do século XX é marcado como uma era de múltiplas linguagens estilísticas e quebra da tradição. Os anos subseqüentes à Primeira Guerra Mundial testemunharam uma explosão de atividades e inovações no campo da música vocal⁵: os futuristas buscaram *parole in liberta*, os dadaístas realizavam pesquisas sobre o nível fonético das palavras, Schwitters afirmavam que o material básico da poesia não era a palavra e sim a letra. A arte havia abandonado seu compromisso com a mera representação da natureza, a palavra havia sido liberada de seu contexto sintático e o foco, já não era mais somente no formalismo, na estrutura musical e sim, no resultado sonoro, no conceito de som. Não havia mais distinção entre som e ruído, abrindo oportunidade para inovação e exploração⁶.

*

De acordo com Vasco Mariz⁷, canção brasileira existe há aproximadamente 300 anos e acredita-se que já fazia parte das óperas de Antonio José da Silva, o judeu (1705-1739). O repertório brasileiro para canto e piano tem sua raiz na modinha e Mário de Andrade acredita que a modinha teve sua origem na ópera italiana, assim como o *lied* romântico. No entanto, na modinha, foram incorporados também

⁴Stacey, 12.

⁵Stacey, 14.

⁶Stacey, 13-15.

⁷Vasco Mariz, *A canção brasileira de câmara* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002), 29. Vasco Mariz é diplomata, musicólogo e escritor brasileiro; uma figura de grande influência social e cultural, especialmente o foio pós-modernismo brasileiro e esteve em contato com diversos compositores e artistas da época. Escreve seus livros de forma crítica, de um modo que se assemelha aos eruditos do século XIX, evitando uma linguagem demasiadamente técnica e buscando aproximar-se de uma crítica que emane senso comum.

elementos do folclore português e brasileiro⁸. Os precursores da canção brasileira de câmara teriam sido, principalmente, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Carlos Gomes (1836-1896), autores de inúmeras modinhas. Carlos Gomes, além das modinhas em idioma nacional, tem inúmeras canções de sua autoria, mas escritas em italiano e algumas em francês⁹. De fato, a aceitação do canto brasileiro em língua nacional só aconteceria no início do século XX.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) esforçou-se por desenvolver o canto em idioma nacional e por compor as primeiras canções baseadas em constâncias do folclore musical. Preocupou-se essencialmente com o que era brasileiro e a partir de 1902, passou a compor essencialmente em português,¹⁰ apoiado pelo crítico musical João Itiberê da Cunha (1870-1953) e pelo presidente Rodrigues Alves (1848-1919). Não foi o único a escrever canções em português, mas, sem dúvida foi o que implantou o gosto pelo que é nacional e deu a canção brasileira, os traços iniciais de brasilidade.

A primeira geração nacionalista, cujo maior expoente foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959), iniciou um aproveitamento direto de temas e textos folclóricos em suas obras. Na canção de câmara, por exemplo, Villa-Lobos inseriu elementos da música popular como a melodia dos seresteiros, o movimento cantante dos baixos, o abaixamento da sétima e a síncopa¹¹. Seu exemplo foi seguido e aprimorado pelas gerações nacionalistas seguintes, cujos maiores expoentes foram Lorenzo Fernández (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

A geração de 1940, com o surgimento do grupo Música Viva (criado por de H. J. Koellreutter), representou um movimento anti-folclórico e, na época, ansiava-se por uma renovação dos métodos de aproveitamento do folclore nacional¹². César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Eunice Katunda e Edino Krieger fizeram parte desse

⁸Pignatari, 24.

⁹Mariz, 45.

¹⁰Mariz, 58.

¹¹Mariz, 34.

¹²Mariz, 161.

movimento e para eles, o dodecafonismo era apenas mais uma técnica composicional que viria a enriquecer a composição nacional.

A partir de então, muitos compositores brasileiros buscaram criar uma música nacional sem nacionalismo e isso se reflete nas canções contemporâneas. Alguns compositores mais recentes continuaram compondo à moda nacionalista. Guerra-Peixe não teve a preocupação de “ser moderno e continuou a esforçar-se por conhecer melhor o folclore para superá-lo”¹³; talvez, por essa razão, parece-me, tenha sido um dos que atingiu o ideal de composição nacional proposto por Mário de Andrade.

A geração de Edino Krieger, Osvaldo Lacerda, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda é, praticamente, a mesma geração de José Penalva. Penalva procurou estar atento à composição de Vanguarda; no entanto, o gênero canção não corresponde à sua produção de maior importância e destaque.

2.1 AS CANÇÕES DE JOSÉ PENALVA

A catalogação mais recente das obras do compositor aponta a existência de 554 peças¹⁴ compostas em cerca de seis décadas e, como já explicado no capítulo introdutório, há predominância da música sacra sobre a secular e da vocal sobre a instrumental. Foram compostas 73 canções para voz e instrumento (59 canções sacras e 14 canções seculares), das quais 17 são para voz e piano. Apesar do longo período de atividade composicional de José Penalva, todas as suas canções foram compostas em menos de quarenta anos e com grandes intervalos de tempo.

¹³Mariz, 170.

¹⁴Bojanoski e Prosser, 75-105.

TABELA 1 – ANO DE COMPOSIÇÃO DAS CANÇÕES SACRAS E SECULARES PARA CANTO E PIANO DE JOSÉ PENALVA.

CANÇÕES PARA VOZ E PIANO	
SACRAS	SECULARES
<i>Dedicado a Nossa Senhora I (1940)</i>	<i>Hino ao Colégio São José (1953)</i>
<i>Dedicado a Nossa Senhora II (1940)</i>	<i>Saudade (1953)</i>
<i>A Santo Expedito (1946)</i>	<i>Três peças para Voz e Piano (1954)</i>
<i>Doce Coração (1955)</i>	<i>Parabéns [I] (1960) – obra Felicitações</i>
<i>Fita Azul (1955)</i>	<i>Boa Noite (1960)</i>
<i>Próprio de São Tomás (1960)</i>	<i>Feliz Natal (1960) – obra Felicitações</i>
<i>Pie Pelicane (1947)</i>	<i>Duas Saudações (1960) – obra Felicitações</i>
	<i>Três Melodias Simples (1962)</i>
	<i>Parafolclóricas – Dois Momentos (1970)</i>
	<i>Versão Mutilada (1979)</i>

As canções sacras da década de 40 e 50 são obras tonais simples, escritas para cerimônias religiosas. Da década de 40, também, são as obras que Penalva considerava meros exercícios composicionais. Por esse motivo optei por excluí-las dessa pesquisa. Sua última obra sacra para canto e piano, *Próprio de São Tomás* (1960), revela um Penalva que começa a se preocupar com o valor estético de sua obra e em busca de uma sonoridade diferente das obras anteriores.

Também não serão estudados o *Hino do Colégio São José* (1953), estritamente funcional, e três das peças seculares para voz e piano – *Parabéns [I]*, *Feliz Natal* e *Duas Saudações* (encontrada apenas uma partitura) – que fazem parte de uma obra maior, com composições para coro, intitulada *Felicitações* (1960-61). Essa última obra citada assemelha-se às *Canções de Cordialidade* compostas por Villa-Lobos em 1945; canções simples, de fácil aprendizado, cantadas em substituição às tradicionais canções de aniversário, Ano Novo e Natal. Há também uma canção composta para barítono e piano, intitulada *Versão Mutilada* (1979), que não será analisada por ser específica para outra tessitura que não a minha.

José Penalva dividia sua obra em dois grandes blocos: as composições que ele chamava de *Gebrauchmusik*, sua obra sacra de função litúrgica, composta para a igreja em sua função de mestre-capela; e as composições que ele dizia ser “dele” ou “ele mesmo”: uma música “independente, com linguagem de Vanguarda e Pós Vanguarda, de função estética”¹⁵. Como dito, as canções selecionadas para essa pesquisa obedecem então, a três critérios de seleção: obras de concerto para canto e

¹⁵ Bojanoski e Prosser, 52.

piano, que estejam na tessitura vocal da pesquisadora, e representam o compositor que Penalva “buscava ser” ou “ele mesmo”.

TABELA 2: ANO E LOCAL DAS CANÇÕES PARA VOZ MÉDIA E PIANO DE JOSÉ PENALVA.

1953	1954	*****	1960	*	1962	*****	1970
↓	↓		↓	↓			↓
SAUDADE São Paulo (SP)			BOA NOITE Curitiba (PR)			PARAFOLCLÓRICAS: DOIS MOMENTOS São Paulo (SP)	
	TRÊS PEÇAS PARA VOZ E PIANO Curitiba (PR)		TRÊS MELODIAS SIMPLES Campinas (SP)				

Elisabeth Prosser¹⁶ pensou a obra de José Penalva em *cinco momentos distintos* – 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980-90 – partindo da música de função estritamente litúrgica e tonal, para, após longo período de descobertas, chegar a uma obra madura, “harmonicamente livre e eclética”. No entanto, as canções selecionadas, compostas num espaço de tempo menor, nos oferecem um recorte e uma possibilidade de análise mais minuciosa desse período de dezessete anos (1953-1970). Penalva não compôs nenhuma canção para canto e piano em sua fase harmonicamente livre; suas canções não perpassaram toda sua trajetória estilística.

A primeira canção secular para voz e piano foi *Saudade*, composta em 1953, ao retornar de Guarulhos. Já em 1954, enquanto assumia suas funções sacerdotais, compôs *Três peças para Voz e Piano*. Passou então por um período de seis anos sem compor canções, fato que pode ser justificado por ter realizado estudos em São Paulo, seguido de dois anos em Roma, tempo em que desenvolveu sua tese de doutoramento. Sua composição seguinte, *Boa Noite* (1960), foi seguida de *Três Melodias Simples* – *Jangada de Vela*, *Bentevi* e *Eu nasci naquela Serra* (1962), sobre melodias populares brasileiras.

¹⁶ Prosser, “Tendências...”, 212.

Novamente há uma interrupção na composição de canções, dessa vez, de oito anos. A partir de 1963, a atenção do Padre Penalva estaria voltada para o Movimento de Renovação da Música Sacra. Só comporia *Parafolclóricas – Dois Momentos* em 1970, antes de retornar a Roma para se especializar com Boris Porena (1927), antes ainda de elaborar suas apostilas sobre a música da Vanguarda e Pós-Vanguarda.

Penalva considerava-se um compositor de pós-vanguarda, que transitava livremente entre as diversas linguagens composicionais, modificando-as, metamorfoseando-as, transitando confortavelmente entre o pessoal e o universal. Seu ponto central, em cada composição “era sempre o texto, a idéia”¹⁷. Os instrumentos deveriam servir ao texto, assim como as sonoridades e as técnicas à idéia. Acreditava também que com a descoberta/surgimento de novos métodos composicionais, aumentava a palheta de recursos a serem utilizados pelo compositor, cujo objetivo maior seria sempre a idéia.

2.2 AS APOSTILAS DE HISTÓRIA DA MÚSICA

Conforme explicado no capítulo anterior, José Penalva, sempre que convidado a lecionar em algum curso ou assumir uma disciplina na universidade, dedicava-se a um período de pesquisa para redação de apostilas. Alguns de seus alunos, ainda hoje, guardam as apostilas recebidas nas aulas; no entanto, foi encontrado apenas parte desse material. Nessa pesquisa utilizarei duas de suas apostilas, cedidas pela pesquisadora Elisabeth Prosser, as quais julgo mais relevantes para a compreensão do pensamento musical do compositor, já que nelas Penalva incorporou textos e materiais publicados em apostilas anteriores: *Música do Século XX, referenciais* (1985) e *Música do Século XX – Pós-Vanguarda. Anos 70... Volta à grande tradição* (1988).

Na primeira apostila, Penalva fala do movimento de Pré-Vanguarda (1900-1922), explicando como ocorreu a dissolução do tonalismo e o que foi o Futurismo. Discorre também sobre a Vanguarda Histórica, subdividindo-a em Serialismo, Ruidismo, Música Concreta, Música Eletrônica, Música Matérica, o Fenômeno Cage, Música Minimalista, Música Stokástica e Música Computadorizada. Encerra essa apostila introduzindo a Pós-Vanguarda, apontando alguns compositores que julgava

¹⁷ Elisabeth Prosser, “A trajetória de José Penalva”, In: Neto, Manuel de Souza (org.), *A [dês]construção da música na cultura paranaense* (Curitiba: Aos quatro Ventos, 2004), 198.

trazerem uma Expressividade Nova. Na segunda apostila dedicou-se exclusivamente à Pós-Vanguarda, discorrendo sobre compositores e obras desse período.

Já nas primeiras páginas da primeira apostila, José Penalva explica que “considera toda a sistematização enganosa” e que “toda a síntese filtra e empobrece a realidade”¹⁸. Para ele, a história consiste em uma interpretação dos fatos por parte do historiador e de que não se “pode enquadrar os compositores em um único padrão” – ou dividi-los cartesianamente em fases – acredito que este material didático ilustre seu pensamento composicional assim como as estratégias composicionais usadas por ele.

Penalva tinha preferência pelos movimentos de Vanguarda e também teve contato com grandes expoentes da música em seu tempo, tanto no Brasil quanto na Europa. Mas, como seguia suas idéias próprias, não podemos inseri-lo em uma escola composicional específica. É preciso considerar também que ele vivia fora do eixo Rio/São Paulo e também que suas viagens à Europa foram esporádicas, portanto, entendemos que a aplicação de determinadas ferramentas ou estratégias vanguardistas ocorreram em defasagem se comparadas à composição européia.

Quando escreveu essas apostilas, 1985 e 1988, José Penalva já havia composto sua última canção de câmara para canto e piano. As canções estudadas nessa dissertação foram compostas nos anos de 1953, 1954, 1960, 1962 e 1970. Portanto, todas se enquadrariam no período denominado por Penalva em suas apostilas como “Vanguarda Histórica”. Entretanto as canções escritas até 1962 se aplicariam ao nacionalismo brasileiro por seu caráter, pela escolha dos temas e pelo uso do tonalismo e do modalismo. É possível enquadrá-las então, a partir de sua apostila, no capítulo inicial que chamou de Pré-Vanguarda (1900-1922), e do subtítulo “Dissolução do Tonalismo” que dividiu entre “Cromatismo” e “Diatonismo”.

Obscurecendo a pureza diatônica da tradição e desconsiderando a urgência da volta imediata aos centros tonais após as modulações, o cromatismo foi um dos maiores responsáveis pela dissolução do tonalismo e pelo advento do atonalismo. Importa distinguir três tipos de cromatismo: o chamado “orgânico ou funcional”, o “inorgânico”, “não funcional” ou “incidental” e o “microcromatismo”¹⁹.

¹⁸ José Penalva, “Música do século XX, referenciais”, Apostila do Curso de Música Contemporânea da V Oficina de Música de Curitiba (Curitiba, 1985), 01.

¹⁹ Penalva, “referenciais...” 06.

Em algumas de suas canções para canto e piano, encontramos o que ele chama de “cromatismo inorgânico”. Mas é, certamente, o capítulo do “Diatonismo” que melhor explica as ferramentas composicionais utilizadas nas canções até 1962. Para ele, existem três tipos de diatonismo. O primeiro que, estabelecido nos clássicos modos maior e menor, tenta “abrir caminho para novas situações”²⁰; um segundo que parte para novos modos ou revive os modos antigos – medievais, orientais e modos de tons inteiros – e um terceiro que “dissocia cada nota melódica atribuindo-lhe acorde de qualquer tonalidade”. Já sua canção de 1970 pode ser pensada como pertencente à Vanguarda Histórica, com o uso do serialismo e blocos sonoros.

Em entrevista concedida à Elisabeth Prosser, em 1993, Penalva falou sobre suas composições:

Passei pela Vanguarda. Vivi e me decidi por ela. Depois, me apaixonei pela Pós-Vanguarda, que significou uma revolução contra o exclusivismo da Vanguarda. Hoje estamos num paraíso: cada um pode compor da maneira que quiser: pode-se escrever um acorde perfeito ao lado de um cluster, empregar melodias folclóricas dentro de um tecido atonal! Durante muito tempo escrevi música não figurativa que nem eu mesmo entendia, uma música hermética. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja²¹.

Encerrou sua última apostila com uma tese sobre a contemporaneidade. Acreditava que o minimalismo já existia muito antes dos movimentos de Pós-Vanguarda, mas que foi a complexidade das ferramentas composicionais de Vanguarda que o fizeram ressurgir, devido à sua simplicidade, expressividade, seu estilo galante e sua inspiração no passado. Para o compositor, o minimalismo não representava a “única saída” para a pós-vanguarda, mas representava uma “ótima alternativa” ²².

²⁰ Penalva, “referenciais”, 11.

²¹ Prosser, “A trajetória...”, 198.

²² Jose Penalva, “*Música do século XX – Pós-Vanguarda. Anos 70... Volta à grande tradição*”. (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988), 76.

3. A ANÁLISE MUSICAL E TEXTUAL DAS CANÇÕES

O objetivo a ser alcançado através da análise da música e do texto nas canções é compreender a interação/relação existente entre ambos, percebendo a influência de um sobre o outro (e vice e versa) e as estratégias utilizadas pelo compositor para dar expressão à sua composição, reunindo informações que fundamentem minhas escolhas interpretativas.

Para tal utilizei alguns princípios de análise harmônica e melódica tradicionais, e ferramentas da análise estilística de Jan LaRue¹ nas as canções tonais. A interpretação e análise dos poemas foi desenvolvida com base no artigo de Manuel Bandeira² e na técnica analítica de Norma Goldstein³ integrando a análise da relação texto música. Na canção *Dois Momentos*, a única atonal e pertencente ao período vanguardista de José Penalva, aplico alguns conceitos da análise fenomenológica desenvolvida por James Tenney⁴ que pensa a obra a partir de seu resultado sonoro e de Peter Stacey⁵ que sugere formas de se abordar a relação texto/música na música contemporânea. As ferramentas utilizadas, extraídas dos autores supracitados são complementares e não seguem nenhuma ordem especial, sendo pensadas a partir de sua relevância em cada canção.

3.1. SAUDADE⁶

A canção *Saudade* foi composta no ano de 1953, quando o compositor havia retornado à cidade de Curitiba para assumir suas funções religiosas. Ao retornar, Penalva deparou-se com uma cidade repleta de mudanças idealizadas pelo Governador

¹ La Rue, *Guidelines...*

² Bandeira, "A versificação...", 533-557.

³ Goldstein, *Versos, sons...*

⁴ Tenney, *Meta – Hodos: A Phenomenology...*

⁵ Stacey, "Towards the analysis..."

⁶ Os exemplos musicais apresentados no decorrer do trabalho foram extraídos de digitalizações do manuscrito autógrafo, disponíveis nos anexos desta pesquisa.

Bento Munhoz da Rocha em razão do Centenário de Emancipação Política do Paraná.⁷ Foi adaptada, posteriormente, para coro *a cappella* (por duas vezes) em 1966 e 1980. José Penalva costumava adaptar as obras que compunha para o uso, sempre que necessário.

Saudade é a canção de José Penalva com maior extensão vocal (Mi3-Lá4) que implica numa impoção vocal mais lírica⁸ e na utilização de voz mista – nos tons médio/agudos – e de cabeça a partir de Sol4, já que sem essa impoção “erudita” não é possível executar a obra com a laringe baixa e produzir um timbre de voz com mais espaço e maior equilíbrio entre os harmônicos graves e agudos. O estilo nacionalista da canção e o período em que foi composta também sugerem que o timbre vocal deva ser mais homogêneo⁹.

Foi estruturada em Introdução-A-A’; escrita em compasso binário simples tem sua parte A subdividida em dois temas: o primeiro – *a* – anacrúsico, e o segundo – *b* – tético.

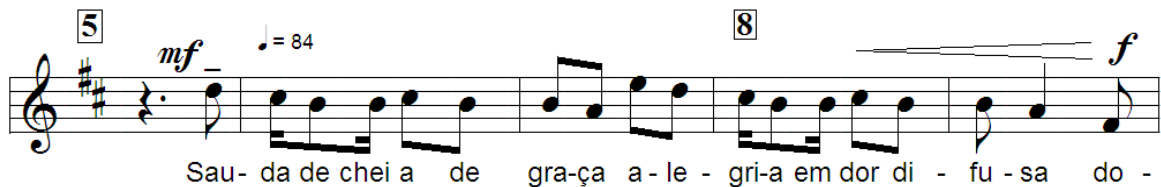


FIGURA 1: SAUDADE – TEMA *a* DA SESSÃO A.

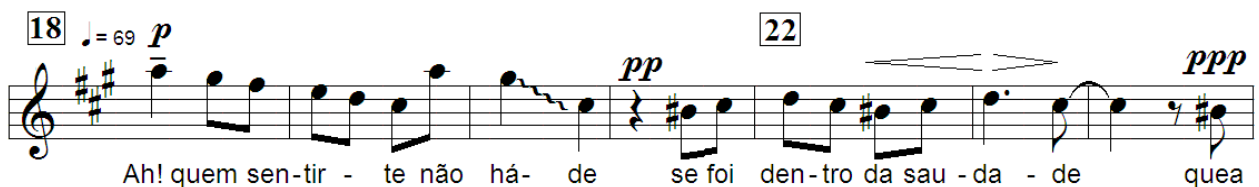


FIGURA 2: SAUDADE – TEMA *b* DA SESSÃO A.

⁷ Bojanoski e Prosser, 22.

⁸ Lírico: (it. *lirico*; fr. *lyrique*; al. *lyrish*; ing. *liric*). 1. Na música para canto, tipo de voz de soprano (e às vezes tenor) de características mais leves, em oposição ao chamado SOPRANO DRAMÁTICO. 2. Originalmente, referia-se a voz acompanhada de uma LIRA, mas gradualmente passou a designar de maneira genérica qualquer canto de caráter melodioso. 3. Sonhador, sentimental. (Dourado 2004, 186-187).

⁹ Homogêneo significando aqui uma voz com pouca ou nenhuma quebra de passagem ou contraste timbrístico excessivo entre os registros.

A introdução consiste em uma melodia cromática executada somente pelo piano, sem acompanhamento harmônico, que ambienta a canção. Essa melodia introdutória, variada rítmica e melodicamente, é a segunda metade do tema *b*. O tema introdutório, para piano solo, sugere um afeto de tristeza. Reaparece no ponto culminante e no desfecho da canção, como se o compositor buscasse ressaltá-lo ou, lembrá-lo ao ouvinte. Penso que, por isso, a introdução poderia ser executada pelo piano de modo sombrio e misterioso com o cantor representando descontentamento ou dor.

Embora a música tenha a forma mencionada anteriormente (A-A'), nessa canção o texto assume forma distinta da música. A poesia tem forma estrófica binária (A-B), em que cada estrofe possui caráter distinto. *Saudade* foi escrita por Menotti Del Picchia¹⁰ em 1925 e publicada na obra *Chuva de Pedra*.

Os versos do poema estão organizados em duas estrofes, uma quintilha e um terceto. Foi escrito em redondilha maior, considerada a métrica mais simples em língua portuguesa¹¹ e é, juntamente com versos *hexassílabos*, a métrica de preferência popular¹². Suas sílabas métricas não têm acento fixo. A acentuação variável pode ser notada no quadro pelo esquema rítmico¹³ dos versos:

¹⁰ Moisés, Massaud. *História da literatura brasileira – Modernismo* (3º vol.). 6ª ed (São Paulo: Cultrix, 2001), 74. O autor explica que Menotti Del Picchia, com a obra *Chuva de Pedra*, tinha o desejo de ser modernista e que algumas poesias causaram certo escândalo na época. No entanto, apesar de uma ou outra composição representar o prosaísmo que se iniciou a partir de 1922, outras não eram nada modernistas, como no caso de *Saudade*.

¹¹ Goldstein, 27.

¹² Bandeira, 540.

¹³ Esquema Rítmico (E.R.) é o nome que se dá à fórmula que indica quantas sílabas poéticas tem o verso (indicado fora dos parênteses) e quais sílabas são acentuadas (dentro dos parênteses).

TABELA 3: ESCANSÃO RÍTMICA DO POEMA SAUDADE.

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

As rimas *a* (**graça**, **raça**) e *b* (**difusa**, **lusa**) são cruzadas e graves¹⁴; a rima *c* (**verteu**, **nasceu**) é enlaçada e aguda e a rima *d* (**há-de**, **saudade**) é emparelhada e grave, resultando na forma: *ababc|ddc*. Somente a rima *D* é rica, por ser composta por palavras de classe gramatical diferente e todas as rimas são externas e consoantes.

Quanto aos níveis lexicais, sintáticos e semânticos, nota-se que na primeira estrofe há o predomínio de substantivos e adjetivos, e um único verbo no último verso (*verteu*). Esse verbo é reforçado na música pela linha melódica ascendente em *crescendo*, e foram dedicados a ele dois compassos inteiros (c. 16 e 17). Devido ao predomínio de adjetivos e, em nível sintático, de locuções adjetivas, o verbo de ligação

¹⁴ De acordo com Manuel Bandeira e Norma Goldstein, as rimas podem ser classificadas por sua posição no verso, pela semelhança de letras, por sua distribuição ao longo do poema, pela tonicidade, pela categoria gramatical e pela extensão dos sons que rimam. Para classificar as rimas, utilizamos letras minúsculas do alfabeto, os versos que rimam apresentam a mesma letra: *abbacdcf* (por exemplo). Existem quatro modos de dispor as rimas em um poema: *emparelhadas*, *cruzadas*, *enlaçadas* e *misturadas*. Rimas *emparelhadas* são as que se sucedem duas a duas: *aa*. *Cruzadas* são aquelas que, ao invés de serem pares, se alternam: *abab*. Nas rimas *enlaçadas*, rimam em parêntese dois versos entre outros dois também rimados: *abba*. Rimas *misturadas* ocorrem quando a sucessão de rimas é livre. Quanto à tonicidade são *agudas* quando rimam palavras oxítonas ou monossílabas; *graves* quando rimam paroxítonas e *esdrúxulas* quando proparoxítonas. Quanto à categoria gramatical, são *pobres* rimas formadas pela mesma classe gramatical e *ricas* compostas por classes gramaticais diferentes. Por fim, pela extensão dos sons que rimam, são *pobres* quando rimam a partir da vogal tônica em diante, são *ricas* quando sua rima já inicia antes da vogal tônica.

“é” fica subentendido. Os três primeiros, no modo indicativo e no presente, acrescentam objetividade e arbitrariedade ao poema.

*Saudade (é) cheia de graça.
(é) alegria em dor difusa,
(é) doença da minha raça,
(é) pranto que a guitarra lusa
em seu exílio verteu*

O poeta descreve o que a *saudade* é para ele. Os dois últimos versos são ligados por *encadeamento* e o único verbo da estrofe, no passado, referencia a saudade dos portugueses desbravadores que tiveram de deixar sua pátria para se estabelecerem no Brasil. As palavras *lusa* e *exílio* reforçam essa idéia. Característica dessa estrofe também é o uso de metáforas, já que, para o poeta, a *saudade* é *alegria*, *doença* e *o pranto que a guitarra lusa verteu*. O sentimento de “saudade” é ambíguo e é isso que o poeta expressa em seu poema, já que é ao mesmo tempo um estado de alegria por sentir falta de algo ou alguém que se gosta e de melancolia e pesar por não poder ter ou estar na presença de.

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



FIGURA 3: SAUDADE – RITMO SINCOADO DO PIANO REFORÇANDO A METÁFORA DA SAUDADE (FRAGMENTO).



FIGURA 4: SAUDADE – DESENHO MELÓDICO IMITANDO OS BORDÕES DE VIOLÃO TÍPICOS DE CHÔRO.

Pensando na interpretação da canção, ao surgir o tema A, mais rápido, alegre e ritmado, o cantor poderia cantar se apoiando¹⁵ na palavra com boa articulação (não exagerada, é claro, pois o objetivo não é ridicularizar a obra e sim mostrar felicidade, contentamento). É o momento de ser brincalhão, irônico, com um timbre mais suave/leve, mas com o cuidado de não baixar a ressonância vocal para o registro de peito ou cantar com intensidade excessiva; peso excessivo na voz prejudicaria a subida para a região aguda e acentuaria a quebra de passagem que pode ocorrer nos c. 10-11 devido à

¹⁵ "Apoiar-se na palavra", no canto, significa dar importância à articulação das palavras, transmitindo ao ouvinte o que diz o texto.

hiperatividade do músculo tireoaritenóideo (TA) tão recrutado nesses casos (ver página 32).

Toda essa sessão também contrasta da seguinte pelo elemento dinâmica: alegre = *mf*, *f*; triste = *p*, *pp* e *ppp*. A execução dos planos de dinâmica vai variar consideravelmente de um cantor para outro¹⁶ e também vai depender das características acústicas do ambiente em que a performance acontece. O importante é que cada cantor, dentro de suas possibilidades, acentue os planos de dinâmica das sessões o máximo que puder.

O compositor escreveu um *crescendo* iniciado no verso “dor difusa” até “doença da minha raça”. O *crescendo* do piano tem início já um compasso antes e pelo contorno melódico descendente desde “alegria em dor difusa”, assim, indico ao cantor iniciar o aumento da dinâmica gradativamente desde o c. 8, caminhando para o *f* no c. 11; essa intenção facilita a preparação do corpo para o salto de oitava. Também facilita apoiar na nota Mi#4 (doença) não permanecendo tempo demais na nota de passagem e em vogal frontal nasal. Acredito que a escolha do compositor por um salto com a sílaba “en” tenha o objetivo de gerar esse som agressivo acentuando a metáfora da saudade ser “doença da minha raça”, por isso, penso que o cantor não deve se preocupar com o resultado um pouco estridente dessa combinação causado pela constrição naso-faríngea resultado da vogal frontal 'ẽ'.

Nos c. 16-18 o ouvinte pode apreciar o solo do piano que imita os bordões do choro, fazendo menção à “guitarra lusa em seu exílio verteu”. Durante o solo é importante que o cantor não esmoreça e nem perca o apoio diafragmático¹⁷ ou a colocação alta da voz (visto estar numa zona de conforto), já que, nesse momento, deve haver a intenção e preparação para o *p* em Lá4. É possível marcar uma respiração entre “lusa” e “em seu exílio”, evitando fazer uso de todo o ar já que não há pausa para retomar o fôlego antes da sessão B.

¹⁶ As vozes mais dramáticas (mais pesadas), diferentemente das vozes mais leves e ágeis, conseguem ter uma paleta maior de níveis de dinâmica, contrastando mais entre *p* e *f*, por exemplo, podendo atingir um maior grau de contraste (não necessariamente de expressividade).

¹⁷ O termo apoio diafragmático, apesar de muito popular, pode dar uma idéia errada do ato de gerenciar o ar, sustentar o som e até mesmo de garantir a colocação da voz. Apoiar um som, não significa estancar o abdômen, tampouco dar pequenos impulsos com a barriga. Não ousa, neste momento, criar um novo termo, mas sugiro um termo em inglês, utilizado por Richard Miller: *breath managment* (gerenciamento ou administração da expiração ou da coluna de ar) que melhor descreve o processo que sugiro acima.

A segunda estrofe traz frases mais completas, do ponto de vista sintático, com a presença de outras classes gramaticais. Inicia a estrofe, com uma interjeição, “Ai”, evocando a melancolia da saudade descrita na primeira estrofe. Musicalmente, trata-se do ponto culminante da canção, embora executada em intensidade fraca (*p*) e em andamento lento, é a nota mais aguda da peça.

*Ai, quem sentir-te não há-de
se foi dentro da saudade
que a minha pátria nasceu.*

Nessa estrofe, o modo subjuntivo sugere o desejo de concretizar ou realizar o que se afirma¹⁸. O primeiro verso dessa estrofe consiste em uma oração subordinada condicional incompleta: “*quem sentir-te não há-de*” (o que?), seguido dos dois versos finais – ligados por cavalcamento¹⁹. Esses versos iniciam com a conjunção condicional *se*, que indica uma hipótese para o que foi afirmado no primeiro verso. A estrofe é curta e possui caráter melancólico, acrescido, entretanto, de humor e ironia, em que o poeta (e o compositor) vê a saudade pelo seu aspecto positivo.

Na música, a segunda estrofe do poema corresponde ao tema *b* da sessão *A*, em que o compositor assume definitivamente a região de mediantes (Fá#m) como tom principal. Apesar da armadura de Ré Maior ter sido escolhida para iniciar a peça, o compositor conduziu o texto musical, harmonicamente, sobre a região de mediantes (Fá#m), assumindo a armadura deste último tom somente no c. 18. Esse compasso é marcado também pela alteração de andamento (semínima igual a 69), redução da dinâmica para *piano* somado à indicação de *tenuto*.

O ritmo harmônico fica mais lento, alterando-se de dois em dois compassos. Contrastando com o *tema a*, vemos a presença de apenas dois acordes do campo harmônico de Fá#m (tônica e dominante) executados em blocos ascendentemente, e em contratempo. A ausência em alguns compassos de acompanhamento do piano auxilia no caráter contemplativo desse tema. A intensidade, que varia de *p* a *ppp*, e a redução do

¹⁸ Goldstein, 60.

¹⁹ Bandeira, 539. O cavalcamento — do francês *enjambement* — ocorre quando um verso fica incompleto, tendo seu sentido completado no verso seguinte, transferindo a pausa final que existe ao final de cada verso, para o verso subsequente.

andamento, constituem elementos essenciais na construção do caráter evocativo da linha melódica do canto. Na segunda metade do tema *b*, conforme mencionado no início desse capítulo (c. 21 ao 27), encontra-se a linha melódica matriz que gerou a introdução da canção. Note-se, na figura a seguir, as modificações rítmico-melódicas entre as duas apresentações melódicas:

Introdução realizada pelo piano (cp. 1 a 4)

Segunda segmento do tema "b" da parte A no canto (cp. 21 a 28)

FIGURA 5: SAUDADE – COMPARAÇÃO RÍTMICO-MELÓDICA DA INTRODUÇÃO E 2ª PARTE DO TEMA b.

Essa mudança de humor na sessão *B* deve dar lugar a um timbre mais choroso para o intérprete – mais velar, contido e com mais espaço. Apenas da dinâmica indicada ser *p*, essa passagem precisa ser bem calculada, já que depois dela o autor escreve ainda *pp* e *ppp*. Todo esse segundo tema deve ser mais *legato*, com a idéia de lamento. O andamento diminui, o ritmo harmônico também e há a escrita de um *glissando* no c. 20 para o canto que deve ser executado com leve “afrouxamento” no apoio – gerando uma idéia de desilusão, sem rigidez e mais livre deixando a cargo do ouvinte, a interpretação do texto que não foi completado pelo poeta. A cada nova frase o cantor deve reduzir a dinâmica, até atingir o *pianíssimo* pedido pelo compositor.

A retomada do andamento rápido (semínima igual a 84) no c. 29 marca o início da sessão *A'*. Nela, os trechos que correspondem aos temas *a* e *b*, são sutilmente modificados rítmica e melodicamente. Além de ser executado somente pelo piano, o primeiro tema dessa sessão está transposto uma terça maior acima. Por conta dessas variações, consideraremos como sendo o tema *a'*.

CANTO *mf* ♩ = 84 6 *f*

Sau- dade chei a de gra-ça a-le - gri-a em dor di - fu-sa do- en-ça dami-nha

mf 11

ra - ça, pran - to queagui-ta - rra lu - sa em seu e - xi - lio ver - - - teu

PIANO *f* 29

33 *3*

FIGURA 6: SAUDADE – COMPARAÇÃO ENTRE TEMA a' E TEMA a.

Ao repetir o tema da introdução, dessa vez na linha do canto, é preciso fazer do mesmo modo que o piano no início, lembrando o ouvinte desse tema, que em seguida se repete e deve ser mais contido ainda *ppp*. A canção tem em seu desfecho a recapitulação da alegria da saudade, iniciada somente com o piano (com melodia transposta), de caráter vigoroso, rítmico e marcado, no mesmo andamento do início da canção, até ressurgir o *tema B*, lamentado pontuando o fim da canção. Por não cantar novamente o tema *a* com o piano, para não perder o apoio e a referência de lugar, o cantor deve manter-se preparado, idealizando antecipadamente a linha vocal que irá cantar.

Em *b'* da sessão *A'*, ocorre variação na direção da linha vocal se comparada a *b*, e idêntica aos c. 3 a 5 da introdução, auxiliando o desfecho da canção. Nesse aspecto comparativo, nota-se o entrosamento composicional entre a linha vocal e o

acompanhamento do piano. O piano inicia a canção e a voz a termina, apoiada apenas por um acorde arpejado de Fá#m executado pelo piano.

O caráter ambíguo do termo *saudade* é retratado ora com humor ora com ironia pelo poeta, em versos com forma A-B, e também pelo compositor, musicalmente, em forma A-A'. A ambiguidade à qual me refiro, deve permear a interpretação da obra: cantor e pianista podem acentuar as diferenças musicais e expressivas entre a “alegria” e a “tristeza” (*parte A e B* do poema, respectivamente), de acordo com o texto e com as indicações musicais. O efeito desse contraste pode ser alcançado através de expressão facial (corporal), mudança de timbre, inflexão vocal (ênfatizando o texto ou palavra a ser evidenciada), por exemplo.

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

The image displays a musical score for the song "Saudade". It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The bottom system also includes a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as 69 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 17, 23, 36, and 42 indicated. The lyrics are: "Sau - teu - Ah! da - de da - de". The piano part features a recurring arpeggiated chord in the right hand, which is highlighted with red circles in measures 5, 17, 23, 36, and 42. The vocal part features a recurring melodic line, which is also highlighted with red circles in measures 17, 23, 36, and 42. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and articulation markings such as *acc.* (accents) and *sfz* (sforzando). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and highlighting.

FIGURA 7: SAUDADE – ELEMENTO CONECTIVO CADENCIAL.

Diferente das outras canções para voz e piano compostas por José Penalva e estudadas nessa dissertação, *Saudade* explora o registro médio/agudo da voz aguda feminina (soprano) e trabalha as notas de passagem entre esses registros, podendo trazer dificuldade ao intérprete. Na definição de Pinho e Pontes²⁰, registros²¹ vocais são:

Séries de tons homogêneos que se caracterizam por um especial timbre sonoro, distinto dos outros registros e independente da frequência do tom emitido. É um evento totalmente laríngeo consistindo de séries de frequências ou, de uma faixa de frequências vocais que podem ser produzidas com qualidades aproximadamente idênticas.

Na canção *Saudade* há dois pontos de maior dificuldade técnica e que exigem reflexão do cantor para uma boa performance: os c. 9-10 e os 18-20. Mim 9-10 temos um salto de oitava anacrúsico do Fá#3 para o Fá#4 (esse último, passagem do registro médio para o agudo nas sopranos). Mi nos c. 18-20 é necessário atacar um Lá4 (nota aguda), direto, sem nenhuma preparação ou nota próxima anterior em dinâmica *p*.

²⁰ Pinho e Pontes, *Músculos Intrínsecos...*, 49.

²¹ Na literatura existe certa concordância entre a existência de diferentes registros de vozes nas tessituras vocais masculinas e femininas: registro de peito ou grave, registro médio e registro de cabeça. Entretanto há divergência ao definir quais seriam exatamente as notas de passagem e quais seriam os limites desses registros. Nessa pesquisa utilizo duas fontes básicas para a definição dos registros e notas de passagem: Miller (2000, 23) e Pinho & Pontes (2008, 49-51). A definição de registro defendida por Richard Miller²¹ é de que, na voz do soprano, o registro de peito corresponde à região Sol2-Mi^b3, o registro médio entre Mi^b3-Fá#4 ou Sol4 (dependendo do cantor) e o registro agudo encontra-se entre Sol4 e Dó5 ou Dó#5. Essa definição por tons não precisa ser tão rígida ou fixada por tons exatos podendo variar um ou dois semitons para região mais aguda ou mais grave. Para Pinho e Pontes, a passagem entre o registro de peito e médio ocorre em torno de 400 Hz (aproximadamente Sol3) e entre o registro médio e de cabeça em torno de 660 Hz (aproximadamente Mi4). Atualmente, através de exames de eletromiografia (EMG) sabe-se que existe uma relação entre os diferentes registros e a contração de grupos musculares intrínsecos laríngeos específicos. No registro modal há a predominância da atividade de dois músculos tensores da prega vocal, o tireoaritenóideo (TA) e o cricotireóideo (CT). O TA predomina no registro de peito e é responsável por aumentar a resistência glótica e encurtar a prega vocal; o CT predomina no registro agudo e é responsável por alongá-las. Assim, entre o registro médio e agudo – para Pinho & Pontes acima do Mi4 e para Miller entre Fá4 e Fá#4 – devido à atividade muscular antagônica, é que se dá a diferença de registros mais evidente e a voz do cantor pode apresentar quebra ou falhas.



FIGURA 08: SAUDADE – PONTOS DE MAIOR DIFICULDADE TÉCNICA DA CANÇÃO.

No primeiro caso, a dificuldade consiste nesse salto do grave para o agudo, em nota de passagem, que, quando feito sem preparação muscular anterior – sem idealizar o som agudo e prover espaço suficiente para que esse aconteça – “quebra”, falha ou temos a sensação de que o som ficou “espremido/apertado” na garganta.

Segundo Pinho & Pontes²² a melhor forma de se “driblar” as quebras nas notas de passagem está em “elevar progressivamente o palato mole e, conseqüentemente, baixar a laringe” – ou “abrir a garganta, expressão comum no canto – sem comprimir a língua produzindo um som mais coberto sempre que a direção melódica for ascendente; quando for descendente, realiza-se exatamente o contrário, uma “des-”cobertura do som. Pinho & Pontes sugerem como exercício de cobertura do som nas escalas ascendentes, transformar ‘o’ em ‘u’, ‘ê’ em ‘i’, ‘a’ em ‘â’, utilizando “o biquinho francês que abre espaços ressonantes”.

Além da cobertura dos sons, é necessário o apoio²³ dos músculos pélvicos, abdominais e intercostais. Miller²⁴ reforça a importância de não compreender por apoio uma espécie de “soco” abdominal, seja empurrando ou encolhendo a barriga, explicando que o canto deve ser o mais natural possível e menos tenso, mas atenta para a necessidade de se manter o pescoço e ombros relaxados, o osso esterno projetado para frente e, talvez o mais importante, se manter as costelas abertas a fim de evitar o

²² Pinho e Pontes, 51.

²³ Não me estenderei aqui no conceito do *apoio* no canto, bastante complexo e divergente nas diversas escolas de canto existentes. Para maiores esclarecimentos, consultar a Monografia de Javier Venegas, disponível em: <http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000C/00000C4E.pdf>

²⁴ Miller, *Training soprano...*, 38.

antagonismo entre os músculos da respiração e diminuir a pressão subglótica que não pode ser ineficiente nem excessiva e sim eficiente. Para o autor, apoio é uma forma de coordenar o gerenciamento do ar que deve ser dominado por qualquer cantor para adquirir, ao mesmo tempo, energia e liberdade na fonação. O exercício abaixo sugerido por Miller²⁵ executado primeiramente com vogais laterais, seguidos de vogais arredondadas, e cantados em tons transpostos auxiliam no controle do apoio, aumento de pressão do ar e equalização dos registros:



FIGURA 09: SUGESTÃO DE EXERCÍCIO PARA MELHORAR OS SALTOS DE OITAVA (MILLER, 2000, P.127).

Outro exercício que ajuda em passagens difíceis ou de quebra no agudo é retirar todas as consoantes e cantar somente com vogais: primeiramente com vogais laterais e vogais arredondadas. Em seguida, cantar as somente as vogais do texto a ser interpretado na música estudada e, por fim, acrescentando suas as consoantes.

Na segunda dificuldade apontada na canção, o ataque repentino no agudo, também pode levantar a laringe, fazendo com que o som não saia, ou também fique espremido. Nesse caso, o ataque é na vogal *a*, considerada a mais natural a ser emitida. Miller²⁶ atenta também para a importância de não se pensar no som em *p* ou *pp* como um som recolhido e sim com a mesma intenção de um som em *f* só que mais suave e também explica que não se pode deixar entrar mais ar no som para a redução de dinâmica. Sugiro o exercício abaixo para auxiliar nessa passagem. Deve ser cantado a partir do Lá4, sempre em saltos de oitava descendentes e subindo em intervalos de semitons até onde for possível.

²⁵ Miller, *Training soprano...*, 127.

²⁶ Miller, *Training soprano...*, 152.

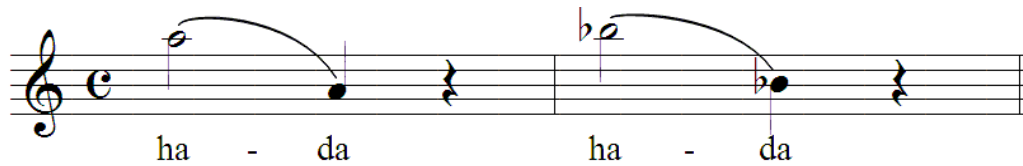


FIGURA 10: SUGESTÃO DE EXERCÍCIO PARA MELHORAR O ATAQUE SÚBITO EM NOTA AGUDA.

No poema do segundo trecho difícil da canção *Saudade*, Menotti del Pichia escreveu originalmente: *Ai, quem sentir-te não há de* e Penalva, ao utilizar a interjeição na canção, modificou-a para *Ah*. Ao utilizar um 'h' e não um 'i', o compositor mostra conhecimentos do canto. A vogal 'i', apesar de dar projeção ao cantor e ser a vogal de maior vibração e harmônicos agudos, possui maior obstrução e, como dito anteriormente. Além do mais, um 'i', poderia não causar um efeito estético desejado de contemplação e nostalgia.

Há também uma questão rítmica a ser discutida, que Mário de Andrade consideraria um erro de prosódia. No c. 6, temos a paroxítona *cheia* e o acento empregado por Penalva, do compasso binário, recai sobre sílaba *a* em melodia ascendente, ficando a impressão de uma “falsa oxítona”. Para resolver essa “falsa” acentuação é necessário pensar que, juntamente ao acento regular do compasso binário, nesse ritmo “brasileiro” existe um pulso ternário que ocorre, talvez, por assimilação de algumas características da música africana²⁷:

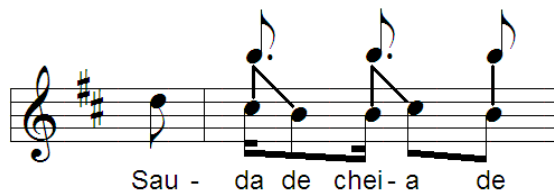


FIGURA 11: SAUDADE – EXEMPLO DO PULSO TERNÁRIO IMPLÍCITO EM COMPASSO BINÁRIO SIMPLES.

O autor explica que síncope (assim como a hemíola), com origem na música africana, estão presentes também na música afro-americana e, por isso, não podemos encarar um compasso binário da forma equitativa como as culturas européias o fazem (em grupos de duas semínimas ou quatro colcheias, por exemplo), já que na música de

²⁷Carlos Velásquez Rueda, “Mídia: novo totem para um casamento dessacralizado”, *Revista Humanidades* 21, n. 2 (Fortaleza, Jul./Dez. 2006) 131, http://www.unifor.br/images/pdfs/pdfs_notitia/2585.pdf (acessado em 13 Mai, 2011).

influência africana, comumente, obedecem a proporções desiguais²⁸. Pensar nesse pulso ternário implícito auxilia o cantor a não acentuar demasiadamente a segunda sílaba de *cheia*, tornando a letra mais natural e não soando algo forçado ou incorreto. Penalva parece não ter ficado satisfeito com a solução rítmica dada pelos intérpretes a palavra *cheia* na versão para voz e piano já que nas adaptações ou releituras da canção posteriores, feitas para coro em 1966 e 1980, primeiramente, ainda em compasso binário simples adicionou quiáleras de três colcheias para alterar a acentuação da palavra e, posteriormente alterou o ritmo binário simples para composto, como no exemplo abaixo:



FIGURA 12: SAUDADE VERSÃO PARA CORO DE 1966.



FIGURA 13: SAUDADE VERSÃO PARA CORO DE 1980.

3.2 TRÊS PEÇAS PARA VOZ E PIANO

Foram escritas em 1954, um ano após *Saudade*. Nesse período, até 1956, Penalva continuou a estudar composição com Savino de Benedictis (1883-1971) em seus períodos de férias e a assumir suas funções religiosas na paróquia Sagrado

²⁸ Rueda, 132.

Coração de Maria. Até 1955 regeu o coro paroquial e foi diretor da Revista *Vida Claretiana*.

Essa obra é uma compilação de três peças curtas para voz e piano, sem a presença de texto. Não há referência dessa obra em catálogos anteriores ao Catálogo Comentado publicado por Prosser²⁹, tão pouco citação ou referência de texto para as canções no manuscrito autógrafo. A linha do canto é simples e explora o registro médio/grave do cantor em uma região de conforto, sem grandes saltos melódicos. A partir dessas características e a inexistência de texto creio poder considerá-las como vocalizes musicais³⁰, ou até mesmo, exercícios de composição para voz e piano.

De acordo com os manuscritos, as três peças foram compostas em Curitiba, entre os dias 19 e 25 de junho de 1954. Além dessa anotação, há a marcação de numeração de páginas, como se essas canções fizessem parte de um álbum ou coletânea maior, e tivessem sido agrupadas pelo compositor, posteriormente, titulando-as *Três Peças para Voz e Piano*. De fato, no manuscrito autógrafo não há numeração que ordene as três canções. O único elemento ordenador é a própria data de composição, mas que não exclui o desejo de ordená-las diferentemente, de acordo com o desejo do compositor. Portanto, apresentaremos a análise das peças na ordem de data de composição, notada pelo autor em seus manuscritos.

3.2.1 PEÇA I – Curitiba, 19 de junho de 1954

Inicialmente, ocorre uma divergência entre o manuscrito do compositor e o Catálogo Comentado de Prosser. No catálogo³¹ é citada como sendo a primeira canção, uma obra com as seguintes características: “fám, s.i.a., 10 c. em 2/4, AA”³². No entanto, no manuscrito, a canção datada de 19 de junho de 1954 é uma peça na tonalidade de Sol

²⁹ Prosser, *Um olhar...*

³⁰ Algo semelhante à idéia proposta por Sergei Rachmaninoff em *Vocalise* Op. 34 n. 14, no qual explora a tessitura vocal de forma musical e expressiva.

³¹ Prosser, *Um olhar...*, 77.

³² Significando: tonalidade de Fá menor (fám), sem indicação de andamento (s.i.a.), dez compassos em métrica binária simples (10 c. em 2/4), e forma A-A (AA).

menor, com indicação de andamento 76 b.p.m.³³ para a semínima, onze compassos em métrica binária simples (11 c. em 2/4), e forma A-A.

A *Peça I* tem apenas duas frases musicais, estruturadas em antecedente (c. 2-5) e consequente (6-9, prolongado até o c. 10), delimitadas por ligaduras de frase. O consequente não tem sua tensão harmônica e melódica resolvida, para efetivar o *ritornelo* indicado no c. 10, mas complementa a idéia musical do antecedente. A extensão da linha vocal se estende do Ré3 ao Ré4. Claramente, linha vocal, harmonia e sonoridade definem a escala como sendo a de Sol Eólio, na qual as notas Dó e Fá, – quarto e sétimo graus da escala, respectivamente – são omitidas na linha vocal.

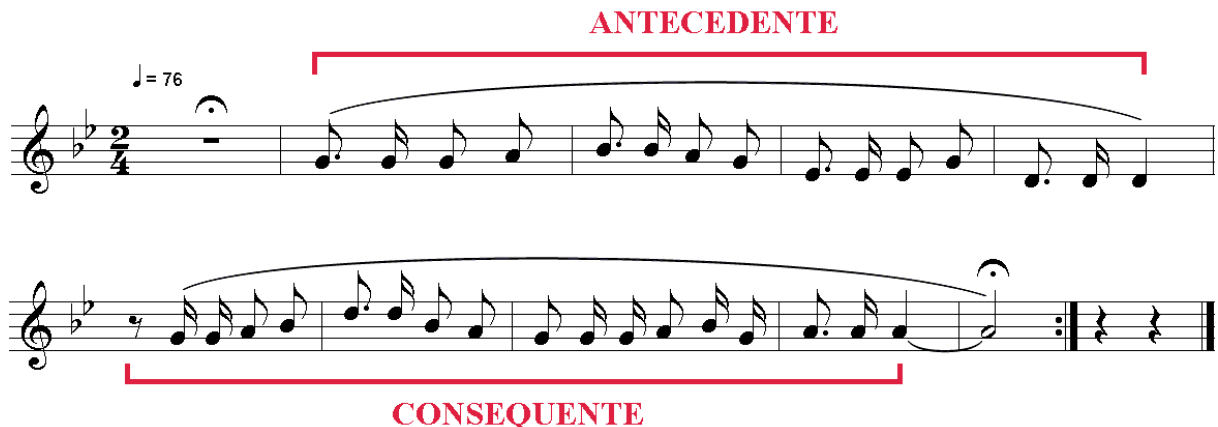


FIGURA 14: DELIMITAÇÃO DAS DUAS PRIMEIRAS FRASES DA PEÇA I – ANTECEDENTE E CONSEQUENTE.

A linha vocal, por seu sabor modal combinado à rítmica movida de colcheias e semicolcheias, lembra significativamente um cântico ou melodia árabe. Tem contorno sinuoso e bem pontuado, e a sonoridade modal é reforçada pelos saltos de 3ª maior ao evitar as notas do IV e VII graus da escala – Dó e Fá, respectivamente.

Como a articulação é bem definida e em *legatto* e como dinâmica temos pianíssimo em toda a peça, minha sugestão interpretativa é a de executá-la em *boca chiusa* que por natureza projeta a voz embora com pouco volume. É certo que como não há indicação de letra o intérprete pode fazer uso de qualquer outra vogal ou som que desejar. A indicação de dinâmica não foi escrita para a voz, e sim para o piano, entretanto essa é uma prática comum entre alguns compositores.

³³ Batidas por minuto.

Essa dinâmica sugere um ambiente mais intimista complementada pelo andamento tranquilo de semínima igual a 76. O piano assume papel de acompanhamento, na primeira frase em estilo marcha, e na segunda frase com acordes estáticos. Estabelece a ligação entre as duas frases da voz – interrompidas por uma pausa de colcheia –, mantendo a fluência do discurso.

Além da utilização já tradicional de acordes com várias dissonâncias (sétimas, nonas, quintas diminutas e aumentadas, e décimas primeiras), típico dos discursos harmônicos penalvianos, dois outros aspectos harmônicos enriquecem o discurso nesta peça: 1) o uso do acorde de dominante alterado, ora maior com 7^a menor e 5^a bemol (c. 5) conectando as duas frases vocais, ora menor com 7^a menor (c. 9 e 10) para repetir toda a peça; 2) o uso do acorde anti-relativo da tonalidade principal – Mi^b – invertido e com a 7^a menor no baixo, para iniciar a segunda frase vocal. Curiosamente, a conclusão da peça acontece com um acorde homônimo do primeiro grau, Sol maior, com sua 7^a menor no baixo, na região aguda do piano e em *pp*.

I

The musical score is for a piece titled 'PEÇA I'. It is written for voice and piano in 2/4 time, with a tempo marking of 76. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a *pp* dynamic. The second system continues the vocal and piano lines, with harmonic annotations in red: **D7/Ab**, **Eb/Db**, and **Dm7(b5)**. The piano part has a *pp* dynamic. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with harmonic annotations in red: **Dm7** and **G/F**. The piano part has a *ppp* dynamic. The score ends with a repeat sign and a fermata.

FIGURA 15: ESTRUTURA FRASAL, MELÓDICA E HARMÔNICA DA PEÇA I.

No c. 10 há a indicação de um ritornelo, que retoma o início da música, sem indicação de outro ritornelo complementar. É sabido pela Teoria Musical que não há a necessidade da presença de outro ritornelo no princípio da música, caso o compositor deseje sua repetição desde o princípio. No entanto, a presença da fermata no primeiro compasso sobre o Sol grave do piano cria uma pontuação inicial no discurso musical, que a separa do restante. Por conta disso, creio que o compositor tenha se esquecido de

acrescentar outro ritornelo a partir do c. 2, quando inicia de fato a linha vocal, visto que se houvesse este ritornelo, ele complementaria o sentido melódico e harmônico entre antecedente e consequente. Considerarei, portanto, a hipótese de esquecimento, e acrescentarei à digitalização o ritornelo no c. 2.

A síntese da estrutura formal com suas características principais é demonstrada no quadro abaixo.

TABELA 4: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DA PEÇA I.

<i>A</i>		<i>A'</i>	
<i>ANTECEDENTE</i>		<i>CONSEQUENTE</i>	
Fermata sobre a nota Sol ¹ (piano)	c. 2 a 5	c. 6 a 9	c. 10 e 11
	1ª frase vocal Piano acompanha em ritmo de marcha Uso dos acordes de: V7(b5) e Vm7(b5)	2ª frase vocal Frase vocal inicia sobre o acorde Mib/Réb: anti-relativo do tom Uso do acorde Vm7 arpejado (c. 9 e 10)	Acorde de finalização: Sol/Fá região aguda do piano.
Intensidade: <i>pp</i> e <i>ppp</i> (c. 11)			

3.2.2 PEÇA II – Curitiba, 20 de junho de 1954

Essa peça tem uma sonoridade mais densa, na qual o piano acompanha a linha vocal com acordes em textura coral (a quatro vozes), realizando um contraponto entre a melodia e o acompanhamento. Nota-se a escolha distinta de escalas para a linha vocal e para a harmonia do acompanhamento. Nitidamente o piano apresenta somente acordes do campo harmônico de Ré maior, enquanto a linha melódica do canto foi escrita exclusivamente com as notas da escala pentatônica maior de Ré. Resume-se:

TABELA 5: ACORDES E NOTAS DA MELODIA ESCOLHIDAS PELO COMPOSITOR – PEÇA II.

Notas da Linha Vocal	<i>Ré – Mi – Fá# - Lá – Si</i>
Campo Harmônico de RéM	<i>Ré^{7M} – Mim⁷ – Fá#m – Sol^{7M} – Lá⁷ – Sim⁷ – Dó#^ø</i>

A *Peça II* não possui qualquer indicação de andamento e nem qualquer sinal de articulação para o canto. Em métrica ternária simples (3/4), apresenta rítmica fluente para o canto, intercalando ritmos de duas colcheias e semínimas. Foram escritos também alguns ornamentos – abreviados ou ritmicamente escritos – para a voz.

Pode-se dividir essa peça em duas partes: a primeira (A), com uma frase de sentido musical completo, e a segunda (B), com duas frases que se complementam quanto ao sentido musical. Cada uma delas envolve quatro compassos, e sempre encerra com uma nota longa para o canto (mínima pontuada).

A linha vocal, na *parte A* (c. 1- 4), embora imbuída de sentido musical completo, tem seu acompanhamento harmônico cadenciado para o acorde de Sol maior, com 7ª maior. Sua frase é dividida em três impulsos rítmicos: 1º (c. 1), 2º (c. 2) e 3º (c. 3 e 4). Esses impulsos podem ser enfatizados com breves respirações do cantor durante a execução. Em outras palavras, pode-se compreender esse trecho inicial como se o compositor estivesse alegre e ao mesmo tempo ansioso para chegar em algum lugar. Dessa forma, uma articulação possível para corresponder a essa possibilidade interpretativa poderia ser proposta conforme a figura a seguir³⁴:

³⁴ A articulação para o piano nesta parte pode ser executada em legato, de acordo com a ligação dos colchetes das figuras rítmicas, que por si só, já representam um sinal gráfico de fluência do discurso definido pelo compositor. As resoluções do contraponto, estruturado na condução das vozes dos acordes, também direciona a combinação entre notas ligadas e desligadas. Deixar para executar os *staccati* somente onde o compositor os marcou.

Parte A (frase 1)

The musical score for 'Parte A (frase 1)' is written in 3/4 time and the key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four measures with notes G4, A4, B4, and A4. The piano accompaniment consists of four measures with chords F#m, Bm, Bm, and A7. The chords are labeled in red below the piano part.

FIGURA 16: PRIMEIRA FRASE VOCAL E SUGESTÃO DE EXECUÇÃO ARTICULATÓRIA – PARTE A DA PEÇA II.

A *parte B* inicia sua primeira frase sobre o acorde de IV grau (Sol⁷M). Essa característica somada ao ritmo melódico mais lento para o canto, com semínimas e colcheias, torna a melodia mais calma e *dolce*, podendo ser executada toda em legato, e sem respiração. A segunda frase dessa parte, ornamentada, inicia com voz solo, e como a primeira, em semínimas. Proponho a articulação dessa frase em *legato* de dois compassos, acompanhando os dois impulsos rítmicos da frase.

G7M D7M Bm7 D7 Em A C#°
 Bm Em7 C#° Bm7 Em7 A7 Bm

FIGURA 17: FRASES E SUGESTÃO DE EXECUÇÃO ARTICULATÓRIA – PARTE B DA PEÇA II.

Após a parte B ocorre a repetição dos dois primeiros impulsos da parte A, e o terceiro impulso é modificado, criando a cadência final, encerrada com o piano repetindo o motivo melódico do terceiro impulso, em intensidade *f*. Devido a essas alterações, chamaremos essa rerepresentação, de parte A'.

F#m Bm A7/9 D6

FIGURA 18: FRASE, HARMONIA E SUGESTÃO DE EXECUÇÃO ARTICULATÓRIA – PARTE A' DA PEÇA II.

A sugestão interpretativa e de execução da articulação mantêm-se equivalente à primeira, frisando apenas a necessidade de uma respiração maior antes do terceiro impulso para sustentar a última nota que é acompanhada de uma fermata. É possível também acrescentar um terceiro impulso *rallentando*, confirmando o caráter de finalização da peça. Do mesmo modo como na peça anterior, o intérprete pode fazer uso do texto ou som que desejar. Sugiro a utilização da vogal ‘a’ mais brilhante e mais adequada para fazer todas essas articulações diferentes. O caráter “alegre/ansioso”, “tranquilo/doce” e “sonhador” pode ser criado a partir da articulação e da respiração do intérprete, transparecendo maior ou menor calma.

TABELA 6: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS E SUGESTÕES DE INTERPRETAÇÃO E EXECUÇÃO ARTICULATÓRIA – PEÇA II.

<i>Forma</i>	<i>A</i>	<i>B</i>		<i>A'</i>
<i>Frases</i>	1ª Frase	2ª Frase	3ª Frase	4ª Frase
<i>Dimensão</i>	c. 1- 4	c. 5- 8	c. 9-12	c. 13-16
<i>Ritmo</i>	3 impulsos	1 impulso	2 impulsos	3 impulsos
<i>Caráter</i>	alegre e ansioso	tranquilo e <i>dolce</i>	sonhador e <i>acell.</i>	alegre e <i>rall.</i>

3.2.3 PEÇA III – Curitiba, 25 de junho de 1954

Nessa terceira e última peça, o piano desenvolve papel de acompanhador e melodista, com articulações e intensidade bem definidas, dialogando com a melodia executada pelo cantor. Novamente de sonoridade modal, tem para o canto uma linha vocal escrita sobre a escala hexacordal de Sol menor, evitando apenas a nota do VII grau da escala (Fá).

Sem indicação de andamento, marca para o canto articulação precisa, definindo quatro frases, de quatro compassos cada, e todas anacrústicas. Não há indicação de intensidade para o canto. Entretanto, as variações de densidade da escrita para o piano, suas indicações de intensidade marcadas apenas na primeira e última linhas, e a região onde se encontram as notas do canto podem sugerir as intensidades de cada frase.

Toda essa peça remete a um caráter mais seresteiro e nostálgico, reforçado pela escrita rítmica em semínimas da linha vocal, pelas semibreves e intensidade *pp* escritas para o piano. A atmosfera contemplativa pode evocar sensações e lembranças prazerosas ao ouvinte. Cabe recomendar a utilização da vogal ‘o’ ou ‘u’, por serem mais anteriores e mais escuras completando esse caráter melancólico/choroso. Há de se ter cuidado para que o timbre não fique velado demais ou “entubado”.

A primeira e segunda frases do canto são acompanhadas por acordes verticalizados para a mão direita do pianista, e contrapontos de acordes arpejados para a mão esquerda. Os acordes utilizados para harmonizar essas duas frases fazem parte do campo harmônico do tom principal (Sol menor) e de seu anti-relativo (Mi^b maior).



FIGURA 19: PRIMEIRA E SEGUNDA FRASES, SUAS ARTICULAÇÕES – PEÇA III.

A terceira frase (c. 9 a 12) tem sua densidade aumentada pela presença de baixos em semibreve na região grave do piano, que sustentam um cânone da melodia dos dois primeiros compassos da frase vocal. Devido ao aumento na quantidade de notas escritas para o piano, e pela ascensão da linha vocal para uma região aguda, faz-se necessária, ao menos, a realização de um leve crescendo na intensidade da linha vocal. Essa frase tem ponto culminante no seu último compasso (c. 12), com o arpejo do acorde de Mi^b*dim*. Esse acorde transforma-se no acorde invertido de Mi^b7, em *súbito p*, no c. 13, iniciando a

quarta e última frase. Nessa frase, em função do ponto culminante, ocorre uma ligeira alteração no *pathos* sugerido para o início da peça. Para manter-se a mesma idéia de “lembranças e fantasia”, seria ideal que o crescendo implícito não excedesse a um *mf*.

A quarta frase assemelha-se à primeira da peça, nos dois compassos iniciais, sendo que o compositor altera os dois finais para cadenciar a linha vocal para nota Sol. Os três últimos compassos formam uma cadência sobre o acorde arpejado em intervalos de 5ª e 4ª de Solm7, encerrando em *ppp*.

The musical score is presented in two systems. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a canon (cânone) in the right hand, indicated by a red bracket and the word 'cânone'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamic markings 'subito p', 'pp', and 'ppp'. Chord symbols Eb7, F7, and Gm7 are written below the piano part in the second system.

FIGURA 20: FRASES 3 E 4 E SUGESTÕES DE INTENSIDADE – PEÇA III.

Pelas idéias contrastantes e/ou retomada de idéias musicais, principalmente comparando a linha vocal e pianística, surge a hipótese de duas partes para essa peça: uma envolvendo as duas primeiras frases, e outra, envolvendo as duas últimas frases mais os dois compassos finais de arpejo do piano. A separação em dois grupos pelo cânone executado pelo piano na terceira frase e a retomada do motivo inicial da primeira frase sugere uma forma A – A', que se assume para esta peça. Desse modo, é possível estabelecer o quadro de características dessa peça, conforme segue.

TABELA 7: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS E SUGESTÕES DE CARÁTER – PEÇA III.

<i>Forma</i>	<i>A</i>		<i>A'</i>	
<i>Frases</i>	1ª Frase	2ª Frase	3ª Frase	4ª Frase
<i>Dimensão</i>	c. 1-4	c. 5-8	c. 9-12	c. 13 - 16 + 2
<i>Caráter</i>	contemplativo e distante		sonhador e próximo	contemplativo e distante

As *Três Peças para Voz e Piano* possuem características gerais semelhantes em alguns aspectos, como sonoridades modais, quadraturas frasais de mesma dimensão, por exemplo. Essas semelhanças torna-as, de fato, partes de uma única obra. Assim, pode-se esquematizar essas características de forma a facilitar o estudo e até mesmo a memorização das peças, visto que elas não possuem texto. A tabela a seguir apresenta a síntese dessas características.

TABELA 8: COMPARAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS ENTRE AS TRÊS PEÇAS PARA VOZ E PIANO.

<i>Peça</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>
<i>Dimensão</i>	11 compassos	16 compassos	18 compassos
<i>Forma</i>	<i>A – A'</i>	<i>A – B – A'</i>	<i>A – A'</i>
<i>Escrita</i>	Modal: Sol Eólio	Modal: Pentat. de Ré	Modal: Sol Eólio
<i>Andamento</i>	Definido Semínima = 76	Indefinido / Sugestão: Semínima = 80	Indefinido / Sugestão Semínima = 100
<i>Métrica</i>	<i>2/4</i>	<i>3/4</i>	<i>4/4</i>
<i>Frases</i>	2 frases	4 frases	4 frases
<i>Articulação</i>	legato	indefinida	legato
<i>Dinâmica</i>	<i>pp e ppp</i>	<i>indefinida</i>	<i>pp e ppp</i>
<i>Caráter Geral</i>	introspectivo	sonhador	contemplativo
<i>Extensão Vocal</i>	Ré3 a Ré4	Ré3 a Fá#4	Ré3 a Mi4
<i>Harmonia</i>	Campo Harm. de Solm + V ^{7(b5)} e III ^(#5)	Campo Harm. de Ré	Campo Harm. de Solm + bII ^{7M} e VI [∅]
<i>Acomp.</i>	Melodia acomp.	Polifônica (4 vozes)	Melodia acomp.

3.3 BOA NOITE

O ano de 1956, como explicado anteriormente foi marcado pela saída de José Penalva de Curitiba para efetuar seus estudos de doutoramento em Roma. Nesse período, compôs “pequenas peças sacras para coro, predominantemente em latim e peças instrumentais para órgão ou piano” ao lado dos Madrigais Brasileiros³⁵ (Bojanoski e Prosser, *José Penalva*, 23). O intervalo sem compor canções para voz e piano foi, portanto, de seis anos.

A primeira versão³⁶ de *Boa Noite* foi para voz e órgão com função paralitúrgica e texto sacro de autor desconhecido, escrita em Guarulhos em 1950; a segunda versão, para voz e piano, foi escrita dez anos mais tarde; e a terceira, para coro *a cappella*, na formação Barítono, dois Tenores e Baixo, em 1961. Posteriormente, a canção foi incorporada à obras *Dois Coros I* (1953-1961) também da série Madrigais Brasileiros.

No catálogo comentado (Prosser, *Um olhar*, 67) existe a informação de que o texto da canção *Boa Noite* é tema do folclore brasileiro de autor desconhecido. No mesmo catálogo, na descrição da obra *Duas Despedidas* à qual a canção foi incorporada mais tarde segundo a autora, o texto está como pertencente ao folclore do Rio Grande do Norte. No entanto, não consegui encontrar registro dessa canção em livros de melodias folclóricas ou pesquisa na internet.

O texto dessa canção é simples e curto, estruturado em três dísticos³⁷, o último, repetição do primeiro, indicando forma A-B-A para o texto. A linguagem é simples e antiga, com o uso de expressões como “ninguém num sabe” (ninguém sabe) ou “por demais” (muito). Não há rimas, apenas repetição do vocábulo “gente”. O ritmo poético não é regular, com exceção da primeira e última estrofe (chamemos de refrão pelo fato de se repetirem) em versos heptassílabos com acentuação na terceira e sétima sílabas poéticas.

³⁵ Bojanoski e Prosser, 23. Os madrigais Brasileiros foram obras de função estética e de entretenimentos, compostas para, de acordo com Penalva, “corais em geral por esse Brasil afora”. Nessas peças nota-se grande “lirismo e leveza, com momentos de inegável humor”.

³⁶ De acordo com o Catálogo Comentado (Prosser, *Um olhar*, 67, 77, 137).

³⁷ Dísticos estrofes formadas por dois versos.

TABELA 9: ESCANSÃO RÍTMICA DO POEMA DA CANÇÃO BOA NOITE.

V ₀₁	Bo – a – noi – te, – mi – nha – gen (te)	E.R. 7(3-7)	
	1 2 3 4 5 6 7		
V ₀₂	bo – a – noi – te – Deus – lhes – dê .	E.R. 7(3-5-7)	
	1 2 3 4 5 6 7		
V ₀₃	Nin – guém – num – sa – be – mas – eu – sei ,	E.R. 8(4-8)	
	1 2 3 4 5 6 7 8		
V ₀₄	<i>que a</i> – lu – a – sen – te – por – de – mais		
	1 2 3 4 5 6 7 8		
	– a – dor – da – gen (te).	E.R. 12(4-8-12)	<i>repetição</i>
	9 10 11 12		
V ₀₅	Bo – a – noi – te, – mi – nha – gen (te)	E.R. 7(3-7)	<i>repetição</i>
	1 2 3 4 5 6 7		
V ₀₆	bo – a – noi – te – Deus – lhes – dê .	E.R. 7(3-7)	<i>repetição</i>
	1 2 3 4 5 6 7		

Os versos estão organizados em redondilha maior, em tempo presente, sem muito efeito ou emprego de recursos poéticos sintáticos ou semânticos. O texto é uma espécie de canção popular de saudação às pessoas, como se faz em apresentações folclóricas, ou por poetas/violeiros que são improvisadores. Na segunda estrofe percebemos a aliteração do som 's' em “sabe”, “sei”, “sente” e essa estrofe é unida por cavalcamento. O que confere unidade e ritmo ao poema, apesar de não haver rimas, é um recurso denominado encadeamento que consiste na repetição, verso a verso, de fonemas, palavras, frases e até versos inteiros³⁸. Nesse caso, a repetição de “boa noite”, “gente” e dos primeiros versos.

A estrofe inicia com uma redundância “ninguém não sabe” e uma exaltação pessoal “mas eu sei”, já que o indivíduo “eu” se incluiria no todo representativo do pronome ninguém. Também é utilizada uma prosopopéia ou personificação em que a “lua” seria capaz de sentir a dor de uma pessoa. Na poesia, a lua é utilizada com frequência pelos poetas para tratar temas de amor ou desilusão amorosa, parece juntamente com a noite ser o símbolo dos que amam ou dos que sofrem por amor. Desse modo, nesse poema popular, temos a idéia de que é na solidão da noite que se reflete e se sentem as amarguras e decepções. E nesse momento, somente a lua é confidente e capaz de compreender a “dor” que sentimos.

³⁸ Bandeira, “Versificação”, 536.

Assim como em *Saudade*, Penalva apresenta essa canção com caráter seresteiro³⁹, com ritmos sincopados para o acompanhamento, para os quatro primeiros versos, e com melodias em contrapontos semelhantes aos presentes em obras de choro.

Em métrica binária simples (2/4), assume a forma definida pela estrutura do poema: *A – B – A'*, antecedida por uma introdução ao piano de quatro compassos. Em textura de melodia acompanhada, utiliza um acompanhamento em ritmo sincopado para os dois primeiros versos, e uma sequência cromática de acordes (descendente para a mão direita, e ascendente para a mão esquerda em contratempo) para o terceiro e quarto versos da primeira estrofe. O caráter seresteiro é reforçado pela tonalidade de Fá maior, pela sonoridade mais *dolce*, pela intensidade *p*, pelo andamento *Allegreto*, e pelo caráter de melodia acompanhada, típico dos cantores de serenatas.

³⁹ Seresteiro deriva da palavra seresta, que significa: gênero de canção sentimental trazida de Portugal no início do séc. XVIII cujo nome foi criado no Rio de Janeiro na tradição da serenata. O instrumental é associado ao do choro, como violões, cavaquinhos, bandolins e flautas, acompanhando cantoria bem romantizada, quase chorosa (Dourado, *Dicionário de termos e expressões da música*, 300).

The musical score is for a piece titled 'Boa Noite' (Part A). It is written for voice (Canto) and piano (Piano). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato' at the beginning and changes to 'Allegretto' at measure 4. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are: 'Bo - a noi - te mi - nha gen - te, Bo - a noi - te Deus lhes dê. Bo - a noi - te mi - nha gen - te, Bo - a noi - te Deus lhes dê.' The piano part includes triplets and a section marked '8va' (octave) for the right hand.

FIGURA 21: MÚSICA SOB OS VERSOS DA PRIMEIRA ESTROFE DE BOA NOITE – PARTE A.

Nota-se que, diferentemente das *Três Peças para Voz e Piano*, esta canção traz bem definidas a articulação, fraseado e dinâmica. Contrastando com a primeira estrofe, com linha vocal em ritmo basicamente de colcheias, e intensidade *p*, inicia-se a segunda estrofe com rítmica mais movida (semicolcheias), na tonalidade de Lá bemol maior, e intensidade *mf*. Nessa parte, há uma única frase musical, repetida por efeito dos *ritornelli*, na qual o piano faz seu acompanhamento em contraponto ao canto, lembrando os bordões do violão no choro.

Essas características, unidas à estrutura do poema, definem a forma da canção, como: *Introdução* do piano (c. 1 a 4), *parte A* (c. 5 ao 12) com tema anacrústico, e a *parte B* (c. 13 ao 17), repetidos e com tema anacrústico.

The musical score for Part B (measures 12-17) is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line begins with a half note 'dê.' followed by a quarter note rest, then a half note 'Nin' and a quarter note 'guém' in measure 12. The piano accompaniment features a 'loco' section with a half note 'Nin' and a quarter note 'guém' in measure 12. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning of measure 12. The score includes a repeat sign with two endings, marked '1.' and '2.', in measures 15 and 16. The lyrics are: 'dê. Nin guém num sa - be mas eu sei - - que a lu - a loco sen te por de-mais a dor da gen- te Nin guem num gen- te'.

FIGURA 22: MUDANÇA DE TONALIDADE E TEXTURA PARA A 2ª ESTROFE DO POEMA – PARTE B.

Após a repetição da *parte B*, a retomada da primeira parte inicia com piano solo. A linha vocal utilizada no início da canção para os versos “Boa noite minha gente, boa noite Deus lhes dê” é modificada e re-harmonizada, no tom inicial da canção (Fá maior), mas mantendo a intensidade da parte anterior (*mf*).

A sequência é dada pelos dois primeiros versos cantados, novamente, no tom principal, cadenciados para a finalização, com o auxílio das indicações *ten.* e *rit.* e em intensidade *pp*. O acompanhamento tem a mesma estrutura e elementos rítmicos e harmônicos da *parte A*, excetuando-se os três últimos compassos, em que ocorre um arpejo de 5^{as} sobrepostas a partir da nota Lá bemol, em intensidade *ppp*, e o acorde final de Fá(#5) em *f*.

A retomada das idéias musicais da *parte A* caracteriza a repetição dessa sessão, e formalmente, contendo alterações em relação à primeira, será denominada de *parte A'*.

17 *2.* *pp*
gen - te Bo - a

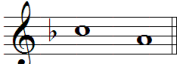
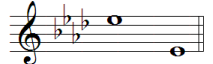
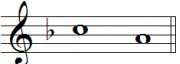
22 *V* *ten. rit.*
noi - te mi - nha gen - te Bo - a noi - te Deus lhes dê.

pp *sonoro* *ppp* *f*

FIGURA 23: RETOMADA DO TEMA INICIAL PELO PIANO, MODIFICADO, E FINALIZADO PELO CANTO – PARTE A'.

Harmonicamente, ocorrem sucessões de acordes sem relação funcional entre eles, com algumas progressões dentro dos campos harmônicos definidos pelas armaduras de clave. Por conta disso, sequências de cromatismos e dissonâncias não resolvidas podem ser percebidas, tanto auditivamente, quanto analiticamente. Nota-se ainda que o caráter mais ou menos seresteiro nessa canção é definido pelo ritmo e pelo texto do poema. De certo modo, as linhas do piano não ambienta o texto, mas a estilística das constâncias da música brasileira, que por sua vez dá suporte ao texto.

TABELA 10: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS DA CANÇÃO BOA NOITE.

Forma	INTROD.	A	B	A'
Poema	Piano Solo	Boa noite minha gente, Boa noite Deus lhes dê	Ninguém num sabe mas eu sei Que a lua sente por demais a dor da gente	Boa noite minha gente, Boa noite Deus lhes dê
Caráter	-	alegre/galhoso	choroso/lamento	alegre/galhoso
Tom	Fá M	Fá M	Láb M	Fá M
Ritmo	-	sincopado	semicolcheias	sincopado
Andamento	Moderato	Allegreto	Allegreto	Allegreto / rit.
Acomp.	motivo principal 	melodia acomp. (rítmico)	melódico (contracanto/polifonia)	melodia acomp. (rítmico)
Dinâmica	-	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i> e <i>pp</i>
Extensão Vocal	-			

Para a interpretação dessas canções indico para o canto uma inflexão vocal maior, articulando bem as palavras e atribuindo ao texto um tom mais oral remetendo aos locutores ou narradores ou até mesmo às canções folclóricas em que os executantes não têm tanta preocupação (ou não tem preocupação alguma) com a impositação da voz.

A região explorada pelo compositor Lá3-Mi4 (média) permite ao cantor fazer isso sem provocar esforço vocal. Como o repertório é erudito brasileiro, sugiro que o cantor não execute estritamente com a voz de fala (sem preocupação com posição e projeção), descaracterizando esteticamente a obra e causando tensão excessiva – e desnecessária. Já a segunda estrofe, *parte B*, pode ser cantada, com o caráter do poema, iniciando como se estivesse contando um segredo, e enfatizando o texto “mas eu sei”, com bastante orgulho e vaidade.

3.4 TRÊS MELODIAS SIMPLES (Campinas, 1962)

Essa obra é um conjunto de três canções com textos seculares⁴⁰: *Jangada de Vela*, *Eu nasci naquela serra*, e *Benteví*. São canções melódica e harmonicamente mais maduras, mais elaboradas, quando comparadas às canções anteriores. De acordo com os

⁴⁰ Prosser, *Um olhar...*, 78.

manuscritos, foram compostas entre os dias 15 e 19 de janeiro de 1962, sendo que a segunda canção não apresenta nem texto, nem data de composição.

3.4.1 JANGADA DE VELA – Campinas, 15 de janeiro de 1962

Os versos dessa quadrinha pertencem ao folclore litorâneo do Ceará e foram imortalizados pelo poeta cearense Juvenal Galeno Costa e Silva⁴¹ (1836-1931). Juvenal Galeno era um poeta que tinha gosto pelos costumes e tradições do povo e em um de seus livros “Lendas e canções populares” (1865), afirmou que costumava acompanhar o povo em seus trabalhos diários, em sua casa, atividades políticas, etc., ouvindo e registrando seus cantos, ampliando-os, mas sem deixar que a simplicidade do texto se perdesse.

Esse também é o caráter da composição de José Penalva que, pelos recursos composicionais empregados assemelha-se a um canto de trabalho, como os cantados pelos escravos, repetitivo e, de certo modo, hipnótico. O texto é simples, estruturado em quatro versos: “*Minha jangada de vela / Que vento queres levar? / De dia é vento de terra / De noite é vento do mar*, que o compositor fez uso repetindo diversas vezes.

TABELA 11: ESCANSÃO RÍTMICA DO POEMA JANGADA DE VELA.

V ₀₁	Mi – nha – jan – ga – da – de – ve (la),	E.R. 7(1-4-7)	a
	1 2 3 4 5 6 7		
V ₀₂	que – ven – tos – que – res – le – var ?	E.R. 7(2-4-7)	b
	1 2 3 4 5 6 7		
V ₀₃	De – di – a – ven – to – de – ter (ra),	E.R. 7(2-4-7)	a
	1 2 3 4 5 6 7		
V ₀₄	De – noi – te – ven – to – do – mar .	E.R. 7(2-4-7)	b
	1 2 3 4 5 6 7		

Como de costume nas quadrinhas populares sua estrutura é pouco elaborada e costuma rimar apenas nos versos pares: *abab*, exatamente como na *Jangada de vela*, cujas rimas do 1º e 3º versos são toantes, graves e pobres e as dos versos pares são consoantes, agudas e ricas. O esquema rítmico do poema é marcado por versos

⁴¹ Para mais informações sobre o poeta, pode-se acessar o site da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/equipamentos-culturais/casa-juvenal-galeno/biografia-juvenal-galeno>

heptassílabos de acentuação quase que fixa (2-4-7), com exceção do primeiro verso que acentua a primeira sílaba poética ao invés da segunda.

A estrutura sintática do poema é simples e a semântica nos faz refletir sobre alguns aspectos. A presença do pronome pessoal “minha” adjetivando o substantivo “jangada de vela” sugere que esta não represente mais apenas um objeto inanimado, mas sim a vida do poeta, suas incertezas e inconstâncias. A pergunta “que ventos queres levar” tem relação direta com qual rumo certo a tomar na vida, e a presença e a presença do substantivo “vento” – que é passageiro, inconstante e mutável – acrescenta ao poema a instabilidade e volubilidade da vida que, mesmo planejada, controlada, apresenta diferentes caminhos e situações. O “dia” e a “noite” reforçam essa idéia de que em cada momento o vento pode soprar diferente, de um lado ou de outro, levando a jangada de vela a rumos distintos e misteriosos.

Duas seções podem ser delimitadas a partir da escrita pianística, e que somadas às indicações de repetição (*ritornello*, *segno*, e *coda*) estruturam a forma com clareza: a *parte A* (c. 5-16), precedida por quatro compassos de introdução do piano, a *parte B* (c. 17-22), repetida. A segunda parte da canção é seguida pela retomada da *parte A* e finalizada pela *Coda*.

A primeira parte (A) tem sua ambientação dada pelos quatro compassos iniciais de introdução do piano solo, que sugere o balanço das ondas. As indicações *Andante espressivo* e *pp* para o andamento e intensidade complementam a sonoridade “vazia” da sequência de 5^{as} paralelas.

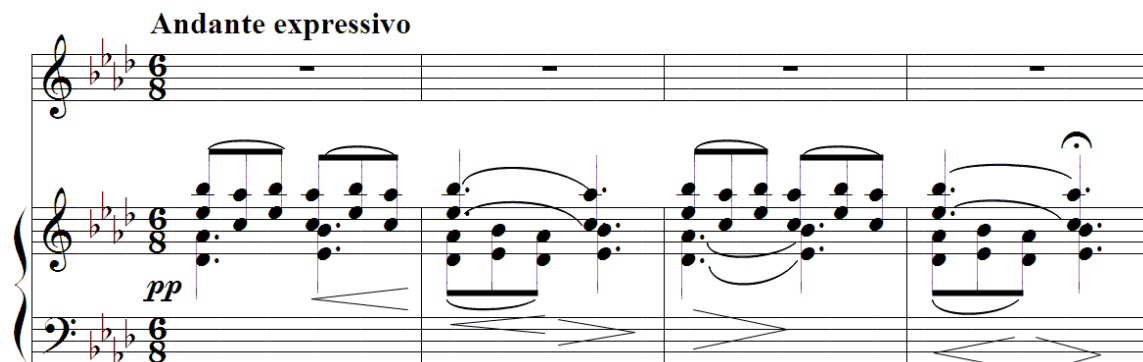


FIGURA 24: IMITAÇÃO DO BALANÇO DAS ONDAS NA INTRODUÇÃO DO PIANO – JANGADA DE VELA.

Sobre o texto cantado ocorrem acordes verticalizados e arpejados em dois blocos harmônicos, e que se movem por paralelismo ascendente: Fám⁷ – Solb^{7M} em *p*, para os dois primeiros versos *Minha Jangada de Vela / Que vento queres levar*; e Ré^{7M} – Mi^{7M} em *mf*, para os versos *De dia vento de Terra / De noite vento do mar*. Esse paralelismo mantém a idéia de balanço das ondas, iniciada na introdução.

Para a voz, a extensão vocal dessa primeira parte corresponde à um intervalo de 5^a justa, entre as notas Mib⁴ e Láb³. O timbre da voz nessa parte também pode se aproximar da voz falada, sem muita impostação e sem vibrato, representando um canto de trabalho. Em correspondência por e-mail enviado a autora, Bruno Spadoni — discípulo do compositor José Penalva, cantor do Madrigal Vocale por mais de 20 anos e seu atual regente — informou que Penalva costumava implicar com voz dura, vibrato balanceado e falta de sutileza na interpretação⁴².

A linha vocal, de pequena extensão, favorece o emprego da voz menos lírica, podendo ser também um pouco mais monótona e com leve portamento, complementando esse movimento do mar ambientado pelo piano. A intensidade fraca (*p*) e o ritmo fluente das colcheias conferem fluência à pronúncia do texto.

⁴² Bruno Spadoni, mensagem de e-mail à autora, 4 Novembro 2011.

5 *p* Minha-jan-ga-da de ve - la Queven-to que-res le - var? - -

Fm7 Gb7M simile

9 *mf* De di - a ven - to de Ter - ra *f* de noi - te ven - to do

D7M E7M

FIGURA 25: HARMONIAS PARALELAS E EXTENSÃO VOCAL DA PARTE A – JANGADA DE VELA.

A *parte B* dessa canção contrasta com a primeira por ser mais agitada e, portanto, de rítmica mais ágil, tanto para a voz, quanto para o acompanhamento, e pela intensidade *f* e *ff*. Permito-me pensar que o compositor quisesse sugerir aqui também as inconstâncias do mar (e da vida), com suas agitações e tempestades. Embora o texto seja idêntico aos versos da primeira parte, o compositor muda o caráter, deixando a melodia e acompanhamento mais movidos, como se uma forte corrente de vento estivesse impulsionando a jangada. O desenho melódico da linha vocal torna-se ascendente e descendente a cada compasso, transmitindo, também na voz, a idéia de balanço das ondas, enquanto o acompanhamento sustenta arpejos ascendentes de semicolcheias, progredindo a cada tempo por saltos de quartas: ré^b – lá^b – fá^b – dó^b – sol^b – ré^b.

Em toda essa segunda parte, por estar em dinâmica mais intensa (*forte* e *fortíssimo*), é necessário maior apoio e fôlego para o canto. Consequentemente, a voz mais projetada precisará de um pouco de impostação, que pode ser complementada por

leve *vibrato*. O timbre pode ser mais aberto e brilhante, auxiliando a execução do trecho com mais agitação.

The image displays a musical score for the song "Jangada de Vela". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system starts at measure 16. The vocal line has lyrics: "var - Mi nha jan ga - da de ve - la que ventos que res le". The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic and a descending chromatic line in the bass. A red label "Db" is placed below the piano part. The second system starts at measure 19. The vocal line has lyrics: "var? De di - aven - to de Ter - ra de noite vento do mar. Minha jan - ga - da de". The piano accompaniment features a fortissimo (*ff*) dynamic and a series of ascending and descending chromatic lines. Red labels "Ab", "Fb", "Cb", "Gb", and "Db" are placed below the piano part, indicating the harmonic progression.

FIGURA 26: PROGRESSÃO HARMÔNICA POR 4AS E “BALANÇO DAS ONDAS” NA VOZ – JANGADA DE VELA.

Seguida pela repetição literal da *parte A*, a canção se encerra, retomando a escrita pianística dos compassos de introdução. Essa *Coda* apresenta em seu penúltimo compasso uma neutralização dos bemóis na armadura de clave, criando uma dissonância por semitom no acompanhamento, e no canto.



FIGURA 27: CODA E “PERTURBAÇÃO” DA MELODIA POR NEUTRALIZAÇÃO DE ACIDENTES – JANGADA DE VELA.

Essa desestabilização, presente por vezes em partes centrais de outras canções, é uma característica de escrita penalviana. A instabilidade, provocada por esses tipos de alterações e criação de dissonâncias apontam para um compositor que buscava no caos⁴³, por assim dizer, a eclosão de suas idéias musicais. É um misto de “barulho” conscientemente orientado, e coesão formal e estilística, pois todo esse caos é muito bem estruturado, e não ocorre antes de um ponto culminante ou finalização: ou explode, ou perturba. O quadro abaixo representa uma síntese de características de *Jangada de Vela*.

⁴³ Maurício Dottori, em nota para o *Jornal da Biblioteca Estadual do Paraná* escreveu: “[...] E é esta a irrupção do caos, da desordem, do primitivo e do bruto, que fratura a convenção, a característica mais marcante de diversas obras de Penalva. Muitas têm no caos a sua culminância, aos poucos a estrutura vai se fendendo, a ordem sendo contrariada; algumas terminam assim, apoteoticamente, outras diluem e repacificam o caos. Sempre me perguntei qual a relação entre a desordem – que rasga a forma – e a vida, a sociedade, o mundo, os desejos de Penalva? A resposta está lá, em sua música, mas a ouvimos tão pouco... (DOTTORI, 2011, “introdução”).

TABELA 12: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS E MUSICAIS DE JANGADA DE VELA.

<i>Forma</i>	<i>INTROD.</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>Coda</i>
<i>Dimensão</i>	c. 1 ao 4	c. 5 ao 16	c. 17 ao 22	c. 5 ao 15	c. 23 ao 26
<i>Caráter</i>	ondulação	canto de trabalho	alegre / forte	canto de trabalho	ondulação
<i>Extensão Vocal</i>	-				-
<i>Timbre Vocal</i>	-	falado, pouca impostação	aberto, com leve <i>vibrato</i>	falado, pouca impostação	-
<i>Dinâmica</i>	<i>pp</i>	<i>p – mf – f – p</i>	<i>f e ff</i>	<i>p – mf – f – p</i>	<i>p – dim.</i>
<i>Harmonia</i>	5 ^{as} sobrepostas e paralelas	Fám7 – Solb7M Ré7M – Mi7M Fám7 – Solb7M	Réb – Láb – Fáb Dób – Solb – Réb	Fám7 – Sol7M Ré7M – Mi7M Fám7 – Solb7M	5 ^{as} sobrepostas e paralelas
<i>Textura</i>	cordal verticalizada		cordal arpejada	cordal verticalizada	

3.4.2 EU NASCI NAQUELA SERRA – *sem local*, 1962

Embora essa canção não acompanhe o texto, seu título corresponde ao primeiro verso da quarta estrofe do poema folclórico *Tristeza do Jeca*, do compositor brasileiro Angelino de Oliveira (1888-1964), que foi gravada e eternizada na voz de Patrício Teixeira em 1926. Segundo consta, o nome original da toada é “Tristezas do Jeca”, no plural, mas ela se popularizou mesmo com o título no singular. A canção possui gravações extremamente variadas de diversos cantores e duplas da música popular brasileira⁴⁴.

Por não existir texto, tomei como referência um arranjo de mesmo nome para coro *a cappella* escrito por Penalva oito anos antes. Nessa versão, o compositor utilizou apenas a terceira estrofe do poema iniciada por “*eu nasci naquela serra*” e seu refrão iniciado por “*nessa viola eu canto e gemo de verdade*”. Creio que o fato de o compositor ter nomeado a canção a partir de um dos versos da terceira estrofe e não ter utilizado a estrofe anterior em suas versões para coro reduz a possibilidade de ter feito uso dela numa segunda versão, de mesmo título. Por esse motivo, fiz a análise métrica de apenas

⁴⁴ Ricardo Cravo Albin (coord.), *Dicionário Houaiss Ilustrado: (da) Música popular brasileira* (Rio de Janeiro: Paracatu, 2006), 453.

parte do poema, terceira e quarta estrofes somadas ao refrão⁴⁵, com o objetivo de sugerir a letra que está faltando de acordo com a escansão rítmica:

TABELA 13: ESCANSÃO RÍTMICA DE PARTE DO POEMA *TRISTEZAS DO JECA*.

V ₁₀	Eu – nas – ci – na – que – la – ser (ra) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	a
V ₁₁	Num – ran – chi – nho – bei – ra – chão 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	b
V ₁₂	To – do – chei – o – de – bu – ra (cos) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	c
V ₁₃	On – <i>de a</i> – lu – a – faz – cla – rão 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	b
V ₁₄	Quan – do – che – <i>ga a</i> – ma – dru – ga (da) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	d
V ₁₅	Lá – no – ma – <i>to a</i> – pas – sa – ra (da) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	d
V ₁₆	Prin – ci – pi – <i>a um</i> – ba – ru – lhão 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	b
V ₁₇	Nes – ta – vio – la, – can – <i>to e</i> – 1 2 3 4 5 6 ge – mo – de – ver – da (de) 7 8 9 10 11	E.R. 11(3-5-7-11)	e
V ₁₈	Ca – da – toa – da – re – pre – 1 2 3 4 5 6 sen – <i>ta u</i> – ma – sau – da (de) 7 8 9 10 11	E.R. 11(3-5-7-11)	e
V ₁₉	Lá – no – ma – to – tu – <i>do é</i> – tris (te) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	f
V ₂₀	Des – <i>de o</i> – jei – to – de – fa – lar 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	g
V ₂₁	Quan – do – ris – co – mi – nha – vio (la) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	h
V ₂₂	Da – von – ta – de – de – cho – rar 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	g
V ₂₃	Não – há – um – que – can – <i>te a</i> – le (gre) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	i
V ₂₄	Tu – do – vi – vê – pa – de – cen (do) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	j
V ₂₅	Can – tan – do – <i>pra a</i> – li – vi – ar 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	g

⁴⁵ A versão original completa de Angelino de Oliveira está anexada ao final deste trabalho. É composta de quatro sétimas (estrofes de sete versos) e um refrão dístico, repetido sempre ao final de cada sétima (totalizando oito estrofes).

Quanto ao esquema rítmico, com exceção do refrão hendecassílabo, acentuado 3-5-7-11, as demais estrofes estão organizadas em redondilha maior, com acento quase fixo em 3-7, exceto no verso 24. Quanto à posição, as rimas: *a* (ch**ão**, clar**ão** e barulh**ão**) são cruzada e enlaçada, *b* (madrug**ada**, passar**ada**) e *c* (ver**dade**, saud**ade**) são emparelhadas e *d* (falar**, chorar e aliviar**) são cruzada e enlaçada. Quanto ao tipo de rima, todas são rimas consoantes; *a* e *d* são agudas, *b* e *c* são graves. Todas são pobres quanto à classe gramatical.

Quanto à sintaxe e semântica, já estabelecendo relações, o poema tem caráter descritivo/narrativo, todo em tempo presente, contando a vida do povo simples que vive no interior e seus costumes. É uma descrição do lugar, do povo que vive lá, do sentimento que permeia suas vidas e da natureza. O objetivo do poeta é intensificar ou explorar a simplicidade e a tristeza na vida do campo, e para tal, utiliza alguns recursos. O diminutivo “ranchinho” para o substantivo rancho, faz com que a casa (que nem é casa) pareça um casebre, “beira chão” deixando implícito que somente as casas melhores eram elevadas em relação à estrada. A “lua fazendo clarão” representando um telhado cheio de buracos, que nos dias de chuva não protege os moradores. Os pássaros cantando desde a “madrugada”, iniciando um “barulhão” ditando o horário de iniciar e terminar o dia. O jeito de falar do povo do interior que é mais sério que se a gente ouvir cantando “tem vontade de chorar”. Todas essas expressões e recursos recheiam de imagem o poema, de tal modo que podemos realmente enxergar a situação vivida.

O poema em sua versão musical original é uma toada⁴⁶. No entanto, Penalva foge da métrica binária simples – típica da toada – e escreve essa melodia em ritmo de valsa (3/4). Estruturalmente é uma peça simples, dividida em duas partes – *A* e *B* – e uma *Coda*. O acompanhamento é basicamente em ritmo de valsa, com os tempos um, dois e três bem marcados por acordes verticalizados, e algumas passagens escalares em notas simples ou em terças. Harmonicamente utiliza acordes do campo harmônico do tom principal (Fá maior) na *parte A*, e passeando pelas regiões do IV grau (Sib) na *parte B*, onde cromatismos são mais utilizados, viabilizando modulações e empréstimos cordais de tons vizinhos à tonalidade principal. Basicamente, a *parte A* está em Fá

⁴⁶ De acordo com Dourado (*Dicionário de termos*, 333), toada é o nome dado a canção brasileira geralmente melancólica ou arrastada, de caráter triste, lamentosa e em andamento lento. Também pode designar genericamente melodias que possuem características semelhantes, em métrica binária ou quaternária simples.

maior, a *parte B* inicia em Si bemol maior mas passa por outros acordes emprestados de tons vizinhos, e a *Coda* divide-se em acordes do tom relativo menor (Ré $\flat$) e o retorno para Fá maior.

A *parte A* tem quatro frases definidas pelas cadências harmônicas. Embora alguns acordes estejam invertidos, as cadências de cada frase podem ser identificadas da seguinte maneira:

- | | |
|----------|---|
| 1ª frase | Fá – Solm ⁷ – Dó ⁷ – Fá |
| 2ª frase | Fá – Sib – Sol ⁷ – Dó |
| 3ª frase | Fá – Solm ⁷ – Dó ⁷ – Fá |
| 4ª frase | Fá – Sib – Dó ⁷ – Fá ⁶ |

Cada frase é subdividida em dois compassos, delimitados pelas ligaduras. A melodia das duas primeiras frases é repetida, sendo que a repetição é cadenciada para a tônica do tom (Fá). A extensão vocal da *parte A* é de Dó³-Mi⁴.

FIGURA 28: CONTO RNO MELÓDICO E CADÊNCIAS DAS FRASES DA PARTE A – EU NASCI NAQUELA SERRA.

Após a fermata do c. 18, ocorrem novamente duas frases de quatro compassos cada mais um compasso sem linha vocal escritos entre sinais de *ritornelli*. O contorno melódico continua semelhante ao da *parte A*, com a extensão vocal aumentada em um tom (até Fá⁵). A harmonia, mais distante do campo harmônico principal, forma uma sequência de acordes sem relação funcional:

1ª frase Si^b – Ré⁷ – Solm – Dó
 2ª frase Sol⁷ – Lá⁷ – Lá⁷ - Ré
 Compasso Mim⁷- Dó⁷/Sol

Com respeito à cadência final desta parte (c. 27), sonoramente parece sem sentido musical, quando executado seguido pelo c. 28. Talvez o compositor tenha se esquecido de acrescentar as indicações de finalização – 1ª e 2ª casa –, saltando do c. 26 para o c. 28. Executados dessa maneira, com as indicações de finalização, parecem ter seu sentido musical completado, tanto melodicamente quanto harmonicamente. Por conta disso, a colocação das indicações de finalização será considerada viável nesta pesquisa, e fica como sugestão aos intérpretes, que podem, também com base na linha vocal e instrumental, julgarem a necessidade de considerá-los válidos.

The image displays a musical score for the piece 'EU NASCI NAQUELA SERRA'. It is divided into two main sections: 'Frase 1' (measures 19-23) and 'Frase 2' (measures 24-28). Each section consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Chord symbols are provided for the piano part: Bb, D7, Gm, F/C, G7 for Frase 1; and A7, A7, D/F#, Em7, C7/G, Dm for Frase 2. The score concludes with first and second endings for measure 28.

FIGURA 29: CONTORNO MELÓDICO E HARMONIA DA PARTE B – EU NASCI NAQUELA SERRA.

Os oito compassos de *Coda*, iniciada no c. 28 (2ª casa), têm a sequência harmônica Ré^m – Ré^{m7} – Lá^{m7} – Ré^{b7} – Dó⁷ – Fá. A linha vocal tem o mesmo contorno das frases da *parte A* (desta vez Dó³-Dó⁴).

FIGURA 30: CONTORNO MELÓDICO E HARMONIA DA CODA – *EU NASCI NAQUELA SERRA*.

Como não há letra para esta canção, e pela observação das canções anteriores já demonstrarem que o compositor não faz uso necessariamente de todos os versos dos poemas, sugere-se a escolha dos primeiros quatro versos da terceira estrofe para a linha vocal da *parte A* (*Eu nasci naquela serra*), e também dos quatro primeiros versos da quinta estrofe para a linha vocal da *parte B* (*Lá no mato tudo é triste*), e para a *Coda* repetição do último verso da quinta estrofe, acrescentando-se um lamento para a nota longa (*Ah... Dá vontade de chorar*)⁴⁷. Dessa forma, a letra sugerida para a canção seria:

*Eu nasci naquela serra
Num ranchinho a beira-chão
Todo cheio de buraco
Onde a lua faz clarão*

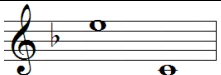
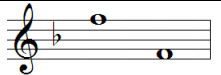
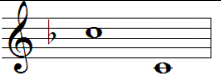
*Lá no mato tudo é triste
Feito o jeito de falar
Quando risco minha viola
Dá vontade de chorar*

*Ah... Dá vontade de chorar
Dá vontade de chorar*

⁴⁷ A versão digitalizada dessa canção, com a letra sugerida escrita sob a melodia encontra-se anexa ao final deste trabalho.

Toda essa canção tem um caráter brejeiro e traz uma simplicidade eminente, exigindo de certa maneira um timbre de voz mais romantizado, mais meloso. Embora não haja indicações de dinâmica, a *parte A* pode ser executada em *p*, enquanto que a variação harmônica intensificada na *parte B*, com linha vocal mais aguda para voz, sugere uma dinâmica mais intensa, possivelmente um *mf*, reforçada pelo caráter mais dolorido (triste) dos versos da estrofe *Lá no mato tudo é triste*. A tabela a seguir mostra as características gerais dessa canção:

TABELA 14: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS DE *EU NASCI NAQUELA SERRA*.

<i>Forma</i>	<i>INTROD.</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Coda</i>
<i>Caráter</i>	-	simples/brejeiro	intenso/melancólico	dolorido/triste
<i>Frases</i>	-	4 frases	2 frases	2 frases
<i>Harmonia</i>	V7 – I	acordes do campo harmônico de Fá	acordes sem relação funcional	acordes do campo harmônico e bVI
<i>Extensão Vocal</i>	-			
<i>Andamento (sugerido)</i>	semínima = 90 b.p.m.			
<i>Dinâmica (sugerida)</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>
<i>Texto (sugerido)</i>	-	<i>Eu nasci naquela serra Num ranchinho a beira-chão Todo cheio de buraco Onde a lua faz clarão</i>	<i>Lá no mato tudo é triste Feito o jeito de falar Quando risco na viola Dá vontade de chorar</i>	<i>Ah... Dá vontade de chorar Dá vontade de chorar</i>
<i>Timbre (sugerido)</i>	-	meloso/legatto		

3.4.3 BENTEVÍ – Campinas, 19 de janeiro de 1962

Nessa canção, embora muitas dissonâncias estejam presentes na parte do piano, basicamente os acordes utilizados são dos campos harmônicos definidos pela armadura de clave: Mi ou Dó#m. Ocorrem alguns acordes de “estranhamento”, com muitas

dissonâncias, que não permite definir com exatidão qual é o acorde escrito, e qual sua função dentro da sequência harmônica.

A linha do piano é em ritmo sincopado, em compasso binário simples, imitando o gingado típico de choro. Aliás, está é uma característica de escrita recorrente na maioria das canções para voz e piano de José Penalva, cujo texto é nacionalista, ou originado do folclore brasileiro. Esse poema, embora de caráter folclórico e brejeiro não foi encontrado em livros que referenciam e registram peças folclóricas, assume-se, por hora, que José Penalva seja o autor dos versos. *Benteví* é uma canção que fala da natureza, mais especificamente do pássaro de mesmo nome, descrevendo seus adjetivos e enaltecendo seu canto. Há inclusive, a tentativa de a voz imitar o canto do pássaro. O texto do poema é o seguinte:

TABELA 15: ESCANSÃO RÍTMICA DO POEMA DA CANÇÃO BENTÉVI.

V ₀₁	Ben – te – vi – é – pas – sa – ri (nho) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	a
V ₀₂	in – dis – cre – to, – sin – gu – lar 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	b
V ₀₃	É – pe – que – no, – é – man – si (nho) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	a
V ₀₄	gos – ta – <i>de</i> es – prei – tar 1 2 3 4 5	E.R. 5(1-5)	b
V ₀₅	Ben – te – vi – ben – te – vi 1 2 3 4 5 6	E.R. 6(3-6)	c
V ₀₆	é – seu – can – to – fa – guei (ro) 1 2 3 4 5 6	E.R. 6(3-6)	d
V ₀₇	Ben – te – vi – ben – te – vi 1 2 3 4 5 6	E.R. 6(3-6)	c
V ₀₈	é – seu – can – to – bre – jei (ro) 1 2 3 4 5 6	E.R. 6(3-6)	d
V ₀₉	Quan – <i>do o</i> – sol – ra – dian – <i>te e</i> – be (ló) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	e
V ₁₀	atrás – dos – mon – tes – vai – sur – gir , 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	f
V ₁₁	um – tri – na – do – tão – sin – ge (lo) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	e
V ₁₂	e – le – faz – ou – vir : 1 2 3 4 5	E.R. 5(3-5)	f
<i>Repete-se a segunda estrofe ou refrão</i>			

O poema é composto por quatro quadras, duas delas são o refrão, que se repete. O refrão é hexassilábico, com acento regular na terceira e sexta sílabas poéticas e as estrofes 1^a e 3^a estão estruturadas em redondilha maior (com acentuação quase regular em 3-7), exceto por seus últimos versos em redondilha menor, provocando uma interrupção no ritmo dando idéia de desfecho. Todas as rimas são cruzadas e pobres, alternando entre graves (ímpares) e agudas (pares).

Quanto à estrutura sintática, sua construção é simples e obedece aos padrões usuais. A utilização de diversos adjetivos caracteriza o estilo descritivo do poema, que relata as características dessa ave conhecida de muitos (ao menos nos dias atuais). O pássaro, para o poeta, é “indiscreto” e único, provavelmente porque passa o dia a cantar, e canta em alto e bom tom, especialmente ao nascer do sol “quando o sol radiante e belo

atrás dos montes vai surgir”. Um efeito importante de se notar, é a repetição da palavra “bentevi”, de modo onomatopaico a imitar o som estridente e repetitivo do pássaro.

Basicamente a estrutura dessa canção pode ser delimitada por cinco grupos de oito compassos, que apresentam um tema característico para cada grupo. Relacionando essa estrutura às estrofes do poema tem-se: *parte A* na primeira estrofe, *parte B* na segunda estrofe, linha vocal modificada da *parte A'* para piano solo, *parte C* na terceira estrofe, e linha vocal da *parte B* na quarta estrofe.

A linha do canto é basicamente escalar em *legato*, e a falta de indicação de dinâmicas permite ao intérprete realizá-las de acordo com a maior ou menor intensidade necessária para executar as notas na região grave ou aguda. O timbre vocal pode ser mais aberto e com pouco vibrato, deixando a voz “leve” e trazendo alegria a canção, que tem esse caráter brincalhão.

A *parte A* tem sua progressão harmônica dentro do campo harmônico de Mi maior, construída por saltos de 5ª ou 2ª.

The musical score for 'Bentevi' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and piano accompaniment (Piano) for the first two measures of the first system. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G#2, a quarter note A2, and a half note B2. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two measures. The vocal line starts with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The piano accompaniment starts with a half note F#2, a quarter note G#2, and a half note A2. The lyrics are: 'Ben-te - vi é pas-sa - ri-nho in-dis - cre-to sin-gu - lar é pe - que-no é man - si-nho gos-ta de es - prei - tar. Ben-te'. The piano part includes chords labeled in red: F#m, B7(#5), C#m7, F#7, and B7. The vocal line has a first ending bracket over the final two measures.

FIGURA 31: LINHA VOCAL E DO PIANO SINCRONIZADA DA PARTE A – BENTEVI.

O caráter rítmico e gingado cede lugar a um acompanhamento mais pontual e melódico na *parte B*, no qual o piano realiza apenas as cadências de final de frase. Essa

característica evidencia a linha melódica da voz, justamente no momento em que busca imitar o canto do bem-te-vi.

O canto do bem-te-vi que tenta ser reproduzido pela linha vocal é mais lírico, ou seja, não é idêntico ao canto original do pássaro nem em ritmo nem em alturas. Para o intérprete deixo a sugestão de cantar esse trinado mais projetado e brilhante, apoiado na vogal 'i', com mais harmônicos agudos. Essa opção deixará o som mais estridente, característica do pássaro descrito.

11 2. tar Ben-te - vi, Ben-te - vi, é seu can-to fa - guei-ro, Ben-te -

vi, Ben-te - vi, é seu can-to bre - jei-ro.

B7 D# E6 A E

FIGURA 32: CONTO RNO MELÓDICO E CADÊNCIAS DO ACOMPANHAMENTO NA PARTE B – BENTEVI.

Após a apresentação da *parte B* o piano executa o tema da parte A, solo, com o mesmo caráter e acompanhamento rítmico e sincopado, re-harmonizado, porém cadenciando a melodia novamente para o acorde de dominante (Si⁷), sobre o qual iniciará a parte C.

Ocorrem na *parte C* duas frases de quatro compassos cada. O ritmo da linha vocal é basicamente em colcheias. Os versos utilizados para as duas frases somados à rítmica fluente de colcheias sugerem que as frases sejam executadas em *legato* – embora sem indicação de articulação –, com uma respiração curta entre as duas frases.

O piano realiza uma progressão harmônica por 2^{as} e 4^{as}, com os baixos dos acordes progredindo por graus conjuntos. A linha superior, um contracanto durante a primeira frase, retomando o ritmo sincopado para a segunda frase. A progressão dos baixos e de alguns acordes por graus conjuntos auxilia na fluência da melodia e do texto, sugerindo um crescendo na intensidade, cujas indicações inexistem na partitura. Nesse sentido, pode ser sugerida uma dinâmica mais estável para essa canção, visto que é mais uma descrição sobre o pássaro do que versos de amor que justifiquem um maior lirismo. Portanto, praticamente toda a canção pode ter intensidade *mf*, havendo sutil crescendo para *f* na parte C em que harmonia e melodia concorrem para este crescendo.

The image displays a musical score for the song 'Bentevi'. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 25-29):

- Measure 25:** Labeled 'final do solo do piano (A')' in red. The piano part has a C#m chord.
- Measure 26:** Labeled 'FRASE 1' in blue. The piano part has B and F#7 chords.
- Measure 27:** The piano part has a B7 chord.
- Measure 28:** The piano part has an F#m7 chord.
- Measure 29:** The piano part has an F#m7 chord.

System 2 (Measures 30-34):

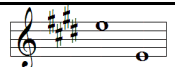
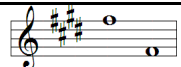
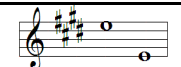
- Measure 30:** Labeled 'FRASE 2' in blue. The piano part has a C#m chord.
- Measure 31:** The piano part has an F#m7 chord.
- Measure 32:** The piano part has a B7(#5) chord.
- Measure 33:** The piano part has a C#m chord.
- Measure 34:** The piano part has B, F#, and C#7 chords.

The vocal line includes lyrics: 'Quan - do o sol ra - dian - te e be - lo traz os mon tes vai sur - gir um tri - na do tão sin - ge - lo e - le faz ou - vir,'.

FIGURA 33: LINHA VOCAL, HARMONIA E SUGESTÃO DE DINÂMICA PARA A PARTE C – BENTEVI.

Essa canção é finalizada com a reapresentação da *parte B*, na qual as duas cadências pontuais escritas para o piano aparecem transpostas – uma oitava acima e abaixo, respectivamente.

TABELA 16: SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS MUSICAIS DE *BENTEVI*.

<i>Forma</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>C</i>	<i>B</i>
<i>Dimensão</i>	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos
<i>Andamento (sugerido)</i>	semínima = 100 b.p.m.				
<i>Dinâmica (sugerido)</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf e cresc.</i>	<i>mf</i>
<i>Piano</i>	rítmico sincopado	melódico pontual	rítmico solo	melódico rítmico	melódico pontual
<i>Caráter</i>	gingado	lírico onomatopaico	gingado	lírico melodioso	
<i>Timbre (sugerido)</i>	Leve e brincalhão no decorrer da canção		estridente/pontudo para imitar o canto do pássaro		
<i>Extensão Vocal</i>			—		

3.5 PARAFOLCLÓRICAS – DOIS MOMENTOS

Depois de compor *Três Melodias Simples* em 1962, José Penalva passou por um período de oito anos sem compor canções, período em que se dedicou mais intensamente a escrever obras sacras e seculares para coro *a cappella*. A década de 60 tinha sido fecunda para ele em todas as suas áreas de atuação; o compositor esteve engajado em várias iniciativas artísticas, culturais e educacionais, em especial ao Movimento de Renovação da Música Sacra – ao qual se dedicou por quase dez anos. Mas são os anos 70 que marcam sua vida de forma mais intensa.

Primeiramente a CNBB opta por uma música sacra de caráter popular – o que não agrada Penalva – que estava determinado a criar uma música que lhe permitisse outras escolhas estéticas, e não necessariamente precisava ser acessível aos fiéis⁴⁸. Essa década caracteriza-se ainda para o compositor como início de uma fase “atonal e de aleatoriedade controlada, dodecafonia não ortodoxa e música matérica”⁴⁹. Passa a explorar novas sonoridades e é a partir de 1970 que se dedica a compor mais assiduamente para orquestra.

A canção *Dois Momentos*, escrita em dois movimentos – *Reis Magos* e *Mãe Preta* – foi composta a partir de uma série dodecafônica. Em notação aberta, com

⁴⁸ Bojanoski e Prosser, 42.

⁴⁹ Bojanoski e Prosser, 43.

passagens de aleatoriedade controlada, Penalva utilizou no segundo movimento a canção folclórica infantil brasileira *Dorme Nenê*, dodecafonizada, para acompanhar os versos dessa mesma canção presentes também no poema nacionalista *Mãe Preta* de Cassiano Ricardo⁵⁰.

A folha de rosto desta obra traz a indicação *Parafolclóricas*⁵¹ antes do título principal, devido à utilização do tema folclórico infantil na forma dodecafonizada, prática que era comum entre compositores brasileiros e europeus pertencentes ao século XX. Os textos utilizados para esta canção são poemas da epopéia moderna *Martim Cererê* de 1928.

Martim Cererê é uma obra referência da primeira fase do modernismo brasileiro, de caráter nacionalista. Com o Modernismo havia ressurgido a questão da dependência cultural brasileira, levando a uma espécie de emancipação das letras e das artes no Brasil. Muitos escritores se engajaram nessa tarefa de criar uma arte nacional e passaram a recriar nossa história do período colonial e pré-colonial, “sob uma perspectiva idealizada e mitificada”⁵². A obra é estruturada em epopéia moderna, iniciada por um resumo em prosa e seguida de 77 poesias agrupadas em seis partes que vão desde a gênese do país e das raças, até os dias atuais – partindo do mítico/maravilhoso para o real.

A canção *Dois Momentos*, por ter sido escrita a partir de uma série dodecafônica, será analisada de acordo com alguns conceitos propostos pela teoria fenomenológica de James Tenney. Dessa teoria analítica foram elucidativos, em especial, os conceitos de

⁵⁰ Cassiano Ricardo Leite (1895 – 1974) foi um jornalista, poeta e ensaísta brasileiro, representante do modernismo de tendências nacionalistas, tendo se aproximado de Menotti Del Picchia e Plínio Salgado durante a Semana de Arte Moderna de 1922 e, juntamente com eles, criam o Grupo Anta e o Movimento Verde e Amarelo. Sua obra de maior visibilidade é o poema épico *Martim Cererê* de 1928 (Monteiro, *Cassiano Fragmentos*, 58-59).

⁵¹ O termo *parafolclore*, que foi utilizado por José Penalva no título de sua canção não é mais utilizado pelos pesquisadores atualmente. Literalmente significaria “subordinado ao folclore” ou “semelhante ao folclore. Segundo a professora Dra. Carla Oliveira, em material didático desenvolvido para a disciplina de Turismo e Patrimônio Cultural (UFPB), o termo “representa uma descaracterização das manifestações da cultura popular com o intuito de torná-las digeríveis pela população de maior poder aquisitivo. Disponível em: <http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/patrimonio-02.html>

⁵² Moisés Sobreira de Souza, “Martim Cererê: um modelo de epopéia moderna”, *Revista Eletrônica de crítica e teorias de literatura*, vol. 4, n.1 (Jan-Jun, 2008), 04 <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5814> (acessado em 02 Jan, 2012).

elemento, *proximidade*, *familiaridade*, e principalmente, o conceito de *clang*. De uma maneira objetiva podem ser definidos da seguinte maneira⁵³.

- *elemento* é um grupo sonoro, de características intervalares fixas, reconhecido visualmente e auditivamente no início de uma obra, que forma a menor unidade do *clang*. Um elemento pode ser transposto a qualquer altura, conforme o desejo do compositor;
- *familiaridade* é quando um elemento (grupo sonoro) tem a mesma distribuição intervalar do elemento inicial da música, porém com altura, disposição ou ritmo modificados;
- *proximidade* é quando um elemento (grupo sonoro) é formado por intervalos diferentes do inicial, mantendo ao menos um intervalo semelhante ao inicial;
- *clang* é um evento sonoro maior, que envolve a apresentação de elementos, familiares ou próximos, perceptíveis – principalmente – ao nível da audição.

Esses conceitos tornaram-se úteis para evidenciar estruturas melódicas e harmônicas da canção, revelando como o compositor conferiu unidade à obra, e auxiliando na memorização, e na compreensão estrutural e musical da obra, bem como no papel desempenhado pelo piano enquanto instrumento acompanhador.

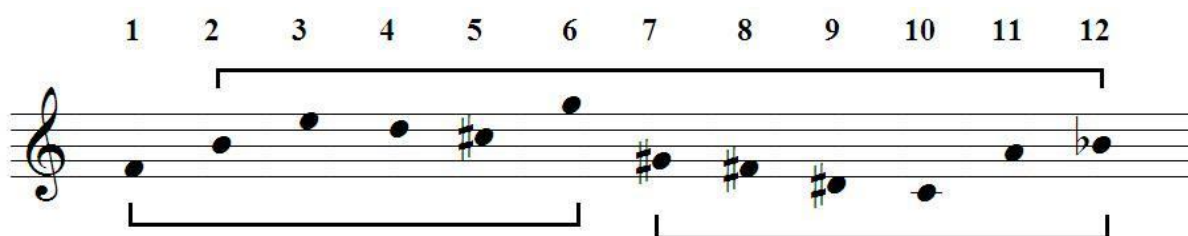


FIGURA 34: SÉRIE DODECAFÔNICA QUE SERVIU DE BASE PARA A COMPOSIÇÃO DE 2 MOMENTOS.

3.5.1 Primeiro Movimento – REIS MAGOS

Nesse primeiro movimento o compositor explora o timbre vocal, pela primeira vez de modo diferente das canções anteriores, através do uso de técnica estendida da voz, combinando voz falada (narrações e *Sprechgesang*⁵⁴) e voz cantada, utilizando

⁵³ Tenney, *Meta – Hodos...*, 1976.

⁵⁴ *Sprechgesang*: (al. lit.: canto falado) Gênero entre a declamação e a música (Dourado, *Dicionário de expressões*, 314).

notação tradicional ao lado de gráfico indicando o caminho de alturas em *glissandi* a serem entoadas pelo cantor.

O tipo de notação utilizado por José Penalva na obra *Dois Momentos* é a descrita por Caznok como *notação aproximada*⁵⁵. Nela, o compositor utiliza a grafia convencional, indicando aproximações intervalares ou rítmicas. São mais importantes os efeitos timbrísticos das regiões graves ou agudas (frequência) na qual se encontra um som do que, exatamente, suas relações intervalares. O compositor costuma utilizar sinais específicos para representar o efeito desejado. Quanto maior for o grau de imprecisão da notação, maior é o trabalho e a responsabilidade do intérprete para na criação dos eventos sonoros.

Para a sua primeira canção para canto e piano com o uso de notação aproximada e técnica estendida da voz, José Penalva escolheu utilizar, na íntegra, o poema *Reis Magos*, da obra *Martim Cererê*:

TABELA 17: ESCANSÃO RÍTMICA DO POEMA REIS MAGOS.

V ₀₁	E – pra ou – vir – a – su – a his – tó (ria) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	a
V ₀₂	vie – ram – três – reis – en – can – ta (dos): 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(1-4-7)	b
V ₀₃	um – ver – me – lho, o – que – lhe – trou (xe) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	c
V ₀₄	a – ma – nhã – co – mo – pre – sen (te); 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	d
V ₀₅	ou – tro – bran – co, o – que – lhe ha – via 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	e
V ₀₆	fei – to – pre – sen – te – do – dia ; 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(4-7)	e
V ₀₇	ou – tro – pre – to, – fi – nal – men (te), 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(3-7)	d
V ₀₈	ros – to – cor – ta – do – de a – çoi (te). 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(1-4-7)	f
V ₀₉	O – que – lhe – trou – xe – ra a – Noi (te)... 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(5-7)	f

⁵⁵ O *Sprechgesang* utilizado por Schoenberg é um exemplo desse tipo de notação.

Estruturado em três dísticos e um terceto quanto à forma, seu ritmo se configura também em redondilha maior com acento predominante na terceira e sétima sílabas poéticas. Por seu estilo modernista, o poema já não tem compromisso com rimas. Contudo, estão presente nos versos 5 e 6: ricas, agudas e emparelhadas; entre os versos 4 e 7:, graves e alternadas; e entre os versos 8 e 9: graves, pobres e emparelhadas.

Diferente dos poemas de cunho popular, mais simples e objetivos quanto às relações sintáticas e semânticas, esse poema carrega grande expressividade, subjetividade e simbologia. Por ser parte de uma obra maior, é certo que não podemos pensá-lo isoladamente, mesmo porque, muito fugiria da nossa compreensão e de seu sentido.

Em *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo se propôs a explicar as origens do Brasil, revelando em forma de mito os eventos que teriam sido responsáveis pela formação étnica do povo brasileiro, fundando, de acordo com Souza⁵⁶ o “Mito das Três Raças”: a raça vermelha (os índios), a raça branca (os portugueses) e a negra (os africanos). As três partes iniciais do livro relatam a formação do Brasil e as seguintes, a colonização do país, destacando a aventura épica dos “gigantes de botas” (os bandeirantes) em sua marcha “para o oeste”. O livro recupera a lenda tupi *Como a noite apareceu* no âmbito da cosmogonia.

Inicialmente, no Brasil, havia apenas o dia, os homens viviam em harmonia e despreocupados com o tempo (que era imóvel). Então, a formosa *Uiara* (que tinha o cabelo verde e o olho mais amarelo do que a flor do Ipê), como condição para o casamento com *Aimberê* (o rei do mato), exigiu que lhe trouxesse a noite. O índio não obteve sucesso na empreitada e foi punido. Seu fracasso foi compensado pelo feito histórico do Marinheiro Português que ouviu o canto da *Uiara* e corajosamente aportou em terras brasileiras propondo-se a atender suas exigências, navegando até a África para trazer a noite, representada pelos negros. Com o casamento entre os dois, surgiram os “gigantes de botas”, “o ancestral histórico do Brasil”⁵⁷, poderosos por trazerem consigo a força de três grandes raças.

⁵⁶ Souza.

⁵⁷ Souza, 06.

Reis Magos encontra-se na quarta parte do livro que passa a relatar a história da colonização do Brasil e das aventuras dos bandeirantes. No livro, o poema *Reis Magos* vem após *Mãe Preta*, ordem inversa à proposta pela composição de José Penalva. Esse poema faz referência ao Evangelho de Mateus (capítulo 2, versículos 1-12) que conta o nascimento de Jesus e a chegada dos Reis Magos a Belém lhe trazendo presentes.

Os “três reis encantados” teriam vindo para ouvir a história de seu nascimento (do Brasil). O primeiro, o índio, era vermelho, e ao invés de incenso, tinha lhe dado a manhã como presente (já que no início, não havia noite e o tempo não passava). O segundo, o marinheiro português, era branco, e seu presente teria sido o de se fazer “o presente do dia”, corajoso, vindo de tão longe para ajudar e por ir buscar a noite para *Uiara*. Observemos que o poeta joga com o vocábulo “presente”, ora aplicando como substantivo (verso 4º), ora como adjetivo (verso 6º). O terceiro era o negro e, forçado pelo português, com o “rosto cortado de açoite”, tinha trazido a Noite⁵⁸ como presente, possibilitando o surgimento da nova nação.

Na canção, José Penalva utiliza alguns recursos sonoros que vão completar o sentido do texto e acrescentar outros novos. A composição é estruturada em sete pentagramas, os dois primeiros são de piano solo, o terceiro e quarto somente cantados, o quinto e o sexto com voz falada e piano, e o sétimo somente com piano. Para o cantor, a falta de referência presente no sistema tonal tradicional traz dificuldades de afinação, visto que as partes cantadas desse movimento não ocorrem em conjunto com o piano.

O primeiro pentagrama apresenta um único elemento constitutivo, de acordo com a teoria de Tenney, representado pelo ritmo de semínima sobreposto a uma quiáltera de três colcheias, com as três primeiras notas da série original (O_o) definida pelo compositor na capa de *Dois Momentos*. Este elemento, a partir de agora denominado *elemento primário*, é formado pela combinação de um intervalo de 4ª justa e uma 2ª menor, que forma o primeiro motivo da canção quando tem sua intenção musical complementada pelo mesmo grupo intervalar executado uma 3ª menor abaixo. O motivo, após ser repetido, é transposto uma 3ª menor acima (Lá bemol), completando a primeira frase musical desse movimento. Esses elementos formam sons titilantes na região médio aguda do piano, que somados ao uso de pedal de sustentação e a

⁵⁸ Noite em letra maiúscula, porque tem um significado especial para a obra, era, representada pela figura do negro, o último elemento que faltava para o surgimento do Brasil.

intensidade *crescendo*, parecem imitar o soar de sinos que anunciam o nascimento de Jesus (ou do Brasil).

CLANG

p *f* corte repentino

FIGURA 35: CLANG 1 E SEUS ELEMENTOS CONSTITUINTES – 1º PENTAGRAMA.

O efeito de “sinos” é bruscamente interrompido pela indicação *corte repentino*, o que delimita o primeiro *clang* desse movimento. Essa delimitação é confirmada pelo conteúdo musical do segundo pentagrama, formado pelas mesmas notas do *clang* 1, porém, do ponto de vista da percepção, são elementos diferentes, embora familiares, pois são executados verticalmente (acordes), e na região grave do instrumento. A sonoridade contrasta com a inicial, por assemelhar-se, em sua melodia estática e sem grandes saltos intervalares, ao cantochão, reforçado pelas indicações de caráter *sério* e *sereno*. A escrita cordal e na região grave do piano fazem dessa passagem um novo evento sonoro, constituindo o segundo *clang* do movimento, que é apenas uma transformação do primeiro.

serio *ff*

sereno

FIGURA 36: CLANG 2 E ELEMENTOS SEMELHANTES POR FAMILIARIDADE – 2º PENTAGRAMA.

O acorde em *fortíssimo* escrito em semicolcheia no fim do segundo pentagrama, na região extrema grave do piano, cria uma cesura, separando os dois pentagramas de

piano solo, dos dois pentagramas seguintes, para voz solo. Após a separação, as notas da linha vocal apenas referenciam as alturas nas quais as sílabas devem ser entoadas, ficando a cargo da métrica textual e do intérprete o ritmo da pronúncia.

Melodicamente, ocorre no terceiro pentagrama um grupamento intervalar diferente dos presentes nos dois pentagramas iniciais: são três notas, formando um intervalo de 2ª maior e uma 4ª justa (láb – solb – mib). Tem-se, com isso, um elemento semelhante por proximidade, se comparado ao elemento primário, e que musicalmente vem em resposta aos elementos do segundo pentagrama. A sonoridade desse elemento assemelha-se mais uma vez ao cantochão, por ressaltar a importância do texto (e sua rítmica) sobre o contorno melódico, deixando a cargo do cantor a tarefa de escolher a pronúncia rítmica mais adequada. Essas características somadas à transposição desse elemento uma 4ª diminuta abaixo, ao nível da percepção, torna-o um novo evento sonoro, e, portanto, novo *clang*.

CLANG

E pra ouvir sua his - - toria , vieram três reis en - can - tados

FIGURA 37: CLANG 3 E ELEMENTO SEMELHANTE POR PROXIMIDADE – 3º PENTAGRAMA.

Do ponto de vista interpretativo, o sentido dos versos do texto de Cassiano Ricardo utilizados no terceiro pentagrama parece ter sido introduzido antecipadamente pelo piano nos pentagramas iniciais. O piano inicia a história, sugerindo a narrativa de que os Reis Magos estariam se aproximando do local onde nasceu Jesus, seguindo o soar dos sinos (primeiro pentagrama), o momento glorioso do encontro com o menino Jesus, representado pelo cantochão do segundo pentagrama, complementando a estória pelo canto, narrando enfim o que se seguiu depois da chegada dos Reis Magos.

O terceiro pentagrama, pela forma como escrito, sugerindo apenas alturas e não o ritmo do texto assemelha-se à notação do Canto Gregoriano e o intérprete pode fazer uso dessa referência para pensar seu timbre. Creio que caiba, para o terceiro e quarto

pentagramas, um timbre liso (sem *vibrato*), mais velado e anterior, mas sem perder a projeção, semelhante ao que os padres fazem em suas orações cantadas nas missas, chamado de voz salmodiada. A voz salmodiada caracteriza-se por elevação de altura, prolongamento das vogais, falta de acentuação de sílabas e uma óbvia suavização do ataque vocal⁵⁹. O fato de José Penalva ser um sacerdote reforça essa hipótese interpretativa, trazendo elementos da Igreja Católica para a composição.

O quarto pentagrama é formado por dois elementos: um semelhante por proximidade ao elemento primário, com notas e intervalos modificados, e outro, semelhante por familiaridade, com as mesmas notas do elemento primário, mas disposição das notas e rítmica alterados. Ambos seguem a mesma idéia de cantochão.

A distribuição intervalar do primeiro elemento desse pentagrama envolve uma 7^a menor e uma 2^a menor (com as últimas três notas da série O₀), enquanto que o segundo elemento apresenta os intervalos de 5^a diminuta e 4^a justa (com as três primeiras notas de O₀). Cada um desses elementos representa, assim como nos pentagramas anteriores, dois membros (fragmentos) de frase, que englobam todo o pentagrama.

Embora os dois elementos tenham o mesmo caráter de cantochão que os do pentagrama anterior, são um evento sonoro diferente, um quarto *clang*. Isso se deve à liberdade interpretativa concedida pelo compositor quando permite ao cantor “ampliar” as distâncias intervalares desse pentagrama ao indicar na partitura: “intervalo que pode ser ampliado (não em 8^a) seguindo-se os intervalos na mesma proporção da ampliação, entretanto não dar ainda muita ênfase emocional”.

Diferentemente dos outros elementos de cada pentagrama, que se “separam” um do outro pela troca de altura (1º pentagrama), pela presença de pausa (2º pentagrama), e pelo uso de notas longas (3º pentagrama), neste quarto pentagrama ocorre a união dos elementos, sem respirações (pontuações) no texto a ser cantado. A nota fá, primeira nota do segundo elemento, em ritmo de semínima pontuada é a responsável por esta conexão.

⁵⁹ Daniel Boone e Stephen Mc Farlane, *A Voz e a Terapia Vocal*, (Porto Alegre: Artes Médicas, 1994), 156.

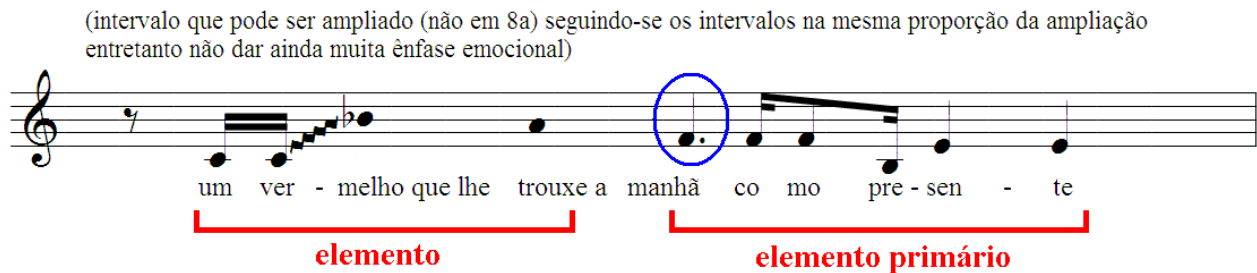


FIGURA 38: CLANG 4, ELEMENTOS SEMELHANTES POR PROXIMIDADE E FAMILIARIDADE – 4º PENTAGRAMA.

No quinto pentagrama (*clang 5*) há a utilização da voz falada, narrando os versos “*Outro branco o que lhe havia feito presente do dia; outro*”. O pianista improvisa com estruturas melódicas quartais (4^{as} justas e diminutas), e estruturas harmônicas de tons inteiros e acordes diminutos, na região aguda e grave do piano, invertendo-as, combinando-as, deslocando-as e misturando-as, conforme solicitação do compositor. Nota-se que, tudo parece calmo enquanto se narra o início da história, e essa calma perdura até o aparecimento do primeiro rei encantado. Quando surge o branco, o improvisado do piano já parece desestabilizar o ambiente, referenciando o desbravador e, então, o caos surge no “*preto finalmente*”, trazendo a imagem da escravidão e do sofrimento do escravo.

O piano e o canto devem estar muito sincronizados neste momento, porque, ao mesmo tempo em que improvisa ao piano (*clang 5*), o pianista deve estar atento ao texto declamado pelo cantor, para que seu acorde dissonante (Si e Dó# diminutos prolongados em região grave e em *fortíssimo*) soe juntamente com a palavra “preto” (no *clang 6*). E o cantor, por sua vez, deve intensificar cada vez mais a dinâmica, dando mais expressividade e força ao texto.

No sexto pentagrama, ainda, o piano sustenta o acorde dissonante enquanto o cantor, com muita expressividade e “muita expressão” (segundo o compositor), utiliza o *Sprechgesang* para o texto “*rosto cortado de açoite o que lhe trouxe a noite*”. A passagem exige do cantor controle para a realização do portamento e a pronúncia do texto, ao mesmo tempo lhe dá liberdade de criar, já que a notação não é tão rígida quanto a tradicional. Como o compositor pede muita emoção, e aqui estamos falando de sofrimento, de negro e escravidão, sugiro cantar com timbre sofrido, como se sentisse uma dor profunda.

Outro branco o que lhe havia feito presente do dia; **outro** (mais forte)

Improvise ao piano com estes elementos, misture-os, inverta-os, desloque-os em crescendo

8^{va}

preto finalmente

ff >

(semi-cantado com muita emoção nas seguintes alturas)

rosto cortado de açoite o que lhe trouxe a **noite**

p 8^{va}

FIGURA 39: CLANG 5 E 6, RESPECTIVAMENTE – 5º E 6º PENTAGRAMAS.

O sétimo e último pentagrama apresenta uma sequência de 4^{as} paralelas, sonoridades apreciadas por Penalva. Essa sequência não obedece a nenhuma escala ou série, e o fato dos intervalos de 4^a se manterem constantes, faz-nos perceber essa sequência com um colorido timbrístico, como uma melodia de fato, e não como uma progressão harmônica. O piano, nesse primeiro movimento, é tratado, ao mesmo tempo, como um ambientador e como narrador, complementando a atividade do cantor.

FIGURA 40: CLANG 7 E PARALELISMO DE 4^{AS} – 7º PENTAGRAMA.

Podemos visualizar a estrutura formal desse primeiro movimento como um discurso linear, sem retornos ou recapitulações. Ocorre um desenvolvimento ou transformação gradual e progressiva dos elementos, operada nas idéias. Creio que o termo correto seria *transformação* de elementos, pois essas transformações geram uma

sequência interativa processual, uma evolução⁶⁰ das idéias, interpondo partes instrumentais e cantadas, culminando em canto mais piano. A unidade é dada pela transformação do elemento primário, sendo bem pontuada, e dividida em “blocos” que auxiliam na memorização.

TABELA 18: SÍNTESE ANALÍTICA E INTERPRETATIVA DO PRIMEIRO MOVIMENTO.



Pentagrama 1	Pentagrama 2	Pentagrama 3	Pentagrama 4	Pentagrama 5	Pentagrama 6	Pentagrama 7
<i>Clang 1</i>	<i>Clang 2</i>	<i>Clang 3</i>	<i>Clang 4</i>	<i>Clang 5</i>	<i>Clang 6</i>	<i>Clang 7</i>
2 elementos	2 elementos	2 elementos	2 elementos	3 elementos	3 elementos	2 elementos
sinos	descoberta	<i>sério e sereno</i>	solene	narrativa	explosão	sublime / etéreo

3.5.2 Segundo Movimento – MÃE PRETA

José Penalva utilizou neste segundo movimento, apenas fragmentos⁶¹ do poema de Cassiano Ricardo: a primeira estrofe completa, e os versos iniciais da segunda e quinta estrofes. O discurso musical continuou seguindo a idéia contida no poema, enriquecendo seu sentido e expressão, e atribuindo-lhe mais significado. Esse poema completo possui seis estrofes, mas não tem compromisso com a metrificação, não obedecendo a padrões, com exceção da canção de ninar em redondilha menor. As rimas ocorrem em todas as estrofes, internas ou externas, mas sempre em posições diferentes – nos dois últimos versos, nos dois primeiros ou alternados entre dois ou três versos brancos.

As estrofes que Penalva não utilizou descrevem a noite no casarão de um senhor de engenho, com a figura de uma ama de leite negra, “chupava ao peito de carvão de uma ama escrava”, amamentando o filho de seu senhor, “o pequerrucho resmungava piscando os dois olhinhos de topázio”. O poema faz uso de linguagem fortemente nacionalista enfatizando tudo o que é genuinamente brasileiro, como “bolas de joá”, “tucanos de veludo”, “árvores-carnaval que jogavam entrudo”, etc. Abaixo, o texto que foi utilizado pelo compositor:

⁶⁰ O termo evolução é entendido aqui conforme sua definição semântica: “desenvolvimento ou transformação progressiva de idéias, ações, acontecimentos, etc.” (Ferreira, *Minidicionário*, 207).

⁶¹ O poema na íntegra encontra-se anexo ao fim deste trabalho.

TABELA 19: ESCANSÃO RÍTMICA DO POEMA *MÃE PRETA*.

V ₀₁	Ha – vi – a u – ma – voz – de – cho (ro) 1 2 3 4 5 6 7	E.R. 7(2-5-7)	
V ₀₂	den – tro – da – noi – te – bra – si – lei (ra) 1 2 3 4 5 6 7 8	E.R. 8(1-4-8)	
V ₀₃	“ dru – ma – yo – yo – si (nho) 1 2 3 4 5	E.R. 5(1-5)	
V ₀₄	que a – cu – ca – já i – vem ; 1 2 3 4 5	E.R. 5(2-5)	
V ₀₅	pa – pai – foi – na – ro (ça) 1 2 3 4 5	E.R. 5(2-5)	
V ₀₆	ma – mãe – lo – go – vem ...” 1 2 3 4 5	E.R. 5(2-5)	<i>repetição</i>
V ₀₇	E a – noi – te – traz ... (fragmento) 1 2 3 4	E.R. 4(2-4)	
V ₁₉	Pa – rou – o – ba – te – pé (fragmento) 1 2 3 4 5 6	E.R. 5(2-6)	
<i>Repete-se a canção de ninar.</i>			

A primeira estrofe do poema cria o cenário, um bebê chorando na noite do Brasil. E então temos a canção de ninar *Durma Nenê*, do folclore brasileiro, mas escrita em linguagem crioula (resultado da língua portuguesa sob influência da africana) fazendo alusão aos negros escravos e sugerindo a imagem da mulher que estava cantando: uma negra.

Para dar continuidade, Penalva utiliza “e a noite traz...”, ao invés de “E a noite punha em cada sonho da criança”, deixando a cargo do ouvinte imaginar qual mistério a noite guardaria. É como se quisesse interromper a cena criada por Cassiano Ricardo que descreve o sonho da criança que estava a dormir – narrando um pouco da fauna e flora brasileiras, para enfatizar o sofrimento e pesar da negra escrava, da mãe preta. Em seguida, utiliza o fragmento “Parou o bate-pé”, dessa vez, apenas cortando o restante do texto que seria “dos pretos no terreiro”.

A canção foi escrita em três pentagramas e, como no primeiro movimento, utiliza a voz cantada e falada. O piano encarrega-se de completar as idéias dos versos que não foram utilizados juntamente com a utilização de um efeito vocal, indicado como *grito de dor macio*, que se referiria ao “vento gritando de dor” na 6ª estrofe do poema, mas que, na versão de Penalva, pode se referir ao lamento da ama-de-leite.

*Quem é que está fazendo este rumor?
As folhas do canavial
cortam como navalhas:
por isso ao passar por elas
o vento grita de dor... (6ª estrofe)*

O primeiro pentagrama apresenta a canção infantil *Dorme Nenê* dodecafonizada⁶², precedida pela narrativa dos versos “*OuvIU-se uma voz de choro dentro da noite brasileira*”, e seguida dos versos narrados “*E a noite traz...*” e “*Parou o bate pé*”. As narrativas, somadas à cantiga de ninar dodecafonizada que as separa, formam três elementos, que integram um mesmo *clang*, devido às características funcionais semelhantes presentes nesses elementos, cuja unidade é estabelecida pelo texto, ora narrado, ora cantado.

A extensão vocal encontra-se em região confortável para o cantor, uma vez que é escrita na região média da voz. No entanto, a dificuldade técnica da canção encontra-se em dar o máximo de expressividade à composição. Aliás, nessa obra, não é dada tanta importância à unidade dos registros vocais do cantor, mas sim, à sua capacidade expressiva, que precisa estar de acordo com a nova escrita empregada, com o novo conceito de som.

OuvIU-se uma voz de choro dentro da noite brasileira:

Druma io - io - zi-nho, quea cuca a i vem, Pa-pai foi na Ro - ça ma -mãe lo-go vem!

E a noite traz . . .

Parou o bate pé

FIGURA 41: CLANG 1 E SEUS TRÊS ELEMENTOS.

⁶² Sobre a série R₂, conforme matriz dodecafônica anexada ao fim do trabalho.

Penso que para a interpretação do canto, o texto inicial deve ser narrado do mesmo modo como se inicia uma fábula infantil “*era uma vez*”, bem sugestivo e instigando a interpretação do ouvinte. Em seguida, surpreendê-lo ao cantar a canção de ninar em dialeto negro, com um timbre bem gordo, repleto de harmônicos graves, como se fosse de uma negra.

Os dois versos que seguem precisam de expressão corporal e entonação convincente para não parecerem perdidos ou deslocados na canção. Creio que “*e a noite traz...*” deve seguir a mesma linha interpretativa de fábula do início da história. Então, o intérprete deve sugerir, cenicamente, ouvir algum barulho que, repentinamente é interrompido, e então dizer com tom de certeza: – “*Parou o bate-pé*”.

O segundo e terceiro pentagramas, para piano solo e com intervenção vocal de um *grito de dor macio*, respectivamente, são uma representação do “bate-pé” citado pelo poema. O piano é utilizado de forma percussiva, retratando a rítmica de acentuação 3 + 3 + 2 típica da música africana, que foi trazida e incorporada à cultura musical do Brasil pelos escravos.

Essa rítmica percussiva introduz um novo elemento sonoro, e sobre ele são adicionados novos elementos, como um acorde perfeito maior, *clusters* na região aguda do instrumento e em intensidade *fortíssimo*, além da inserção do grito macio. Essa sobreposição de novos elementos – eventos sonoros – constitui o segundo e último *clang* deste movimento.

O *grito macio de dor*, expressão utilizada pelo compositor, de início, foi bem difícil de ser idealizado. Como poderia ser um grito macio? Grito e maciez parecem palavras opostas, enquanto o primeiro é agressivo, forte, normalmente agudo, o segundo é algo doce demais para caber num grito. Penso que deva ser executado em região aguda (já que o grito se caracteriza por corresponder a um padrão mais agudo do que o da voz falada), com impostação vocal, só que mais aspirado⁶³, algo que “*venha das entranhas*”, mas que não pode ser confundido com um suspiro. Um suspiro teria mais ar e seria executado em região mais grave. O grito macio também teria uma sensação de aperto na garganta, uma contração abdominal que expulsaria o ar junto com o som e uma expressão de cansaço e sofrimento intensos.

⁶³ Um som “aspirado”, no canto, é um som sugado, com mais espaço.

The musical score consists of two systems. The first system features a treble staff with notes labeled 'a' and 'b', and a bass staff with clusters of notes. The second system features a treble staff with notes and a bass staff with clusters. The score includes dynamic markings like *ff*, *mp*, and *pp*, and performance instructions like 'x vezes' and 'grito de dor macio'.

FIGURA 42: CLANG 2 E SOBREPOSIÇÃO DE ELEMENTOS AO “BATE PÉ” .

A rítmica 3 + 3 + 2 é realizada com um *cluster* de três sons, repetidos ao gosto do intérprete, conforme indicação do compositor. Sobre essa base percussiva são “encaixados” um acorde de Sol maior, e outros dois *clusters*. Observando o manuscrito, notei indícios de que o compositor formou esses *clusters* aleatoriamente, sem seguir a ordem exata de nenhuma série. Contudo, a escolha das alturas ocorreu de forma coerente, pois seus grupos sonoros são formados pelas notas “ímpares” e “pares” da série original. As únicas alturas que faltaram ser executadas em formato de *cluster* – 7, 9 e 11 – são apresentadas em forma de melodia, nos cinco últimos compassos. Esse indício é reforçado pelas anotações do próprio compositor na capa, segmentando a série em grupos, e na partitura do manuscrito, indicando o número das alturas sob cada *cluster*.



FIGURA 43: ANOTAÇÕES DO COMPOSITOR NA SÉRIE – SEGMENTAÇÃO E ESCOLHA DE ALTURAS.

Por fim, a indicação de “*Repete-se a canção de ninar*” ao fim da página desse movimento encerra a obra, em acordo com a idéia proposta pelo poema de Cassiano Ricardo, que também é finalizado com os versos da canção folclórica em questão. Com isso, delinea-se uma forma musical binária conforme esquema abaixo.

TABELA 20: ESQUEMA FORMAL DO SEGUNDO MOVIMENTO E CARACTERIZAÇÃO DAS PARTES.

A	B	A'
<i>Clang 1</i>	<i>Clang 2</i>	Fragmento do <i>Clang 1</i>
Voz falada intercalada por voz cantada	“bate pé” ao piano com acentuação 3 + 3 + 2 e intervenção vocal de “grito de dor macio”	Voz cantada
2 elementos: voz falada, e voz cantada	Sobreposição de elementos: batuque, clusters, acorde maior, grito, melodia	1 elemento: voz cantada

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto intérprete, houve um momento em que comecei a me preocupar com a pouca experiência que tinha com a música brasileira e também o pouco contato com a música contemporânea. Isso ocorria devido às preferências estéticas da maioria das escolas de canto erudito — incluindo a qual eu me inseria — e da minha falta de amadurecimento profissional. Uma das primeiras frases que ouvi do meu orientador foi que “*já nascemos num dado repertório*” e isso me fez compreender o quanto éramos susceptíveis às influências do meio em que estávamos inseridos. A partir de então, refleti mais sobre minhas escolhas estéticas, quem sabe até, tenha passado a fazê-las.

Também sempre julguei escassa a quantidade de material que se dedica a estudar cientificamente o canto erudito (sua fisiologia e anatomia) e as dificuldades técnicas de determinadas obras. Entretanto, no decorrer dessa pesquisa, me surpreendi com a quantidade de publicações existentes, das quais eu não sabia da existência pelo fato de, nas aulas de canto, comumente predominar o conhecimento tácito e o uso de metáforas ao invés de terminologia científica. Não quero dizer com isso que essas aulas baseadas em empirismo não funcionem — até mesmo porque o conhecimento científico não é garantia de sucesso para o cantor — mas afirmo que conhecer a anatomia e fisiologia vocal serve como uma ferramenta a mais para o intérprete.

José Penalva foi o primeiro compositor importante a atuar no Paraná. Esteve atento às tendências composicionais que o cercavam — o modernismo, o nacionalismo e os movimentos de vanguarda europeus, no entanto, manteve um estilo próprio. Seu objetivo maior era servir à idéia ou ao texto e, para isso, fazia uso das ferramentas composicionais que julgava necessárias.

A influência religiosa e nacionalista refletiu nas suas composições, especialmente nas iniciais. Suas canções para *canto e piano* são essencialmente nacionalistas, pela escolha dos temas, ritmos, textos e linguagem composicional utilizada. Em suas canções, o piano é um instrumento ambientador e comentador e em alguns momentos a música assume função mimética. Já sua obra *Parafolclóricas* — *Dois Momentos* difere das demais canções para canto e piano, sendo este o instrumento que oferece unidade e coesão ao texto, complementando as idéias do canto.

Saudade (1953) possui caráter nostálgico e nacionalista com a presença de ritmos “brasileiros”, alusão às serestas, às modinhas e aos colonizadores portugueses. *As Três peças para voz e piano* (1954) são composições curtas que não apresentam letra e se assemelham a um exercício composicional em que o compositor emprega sons modais originando uma espécie de vocalize sem texto. *Boa Noite* (1960) foi composta a partir de melodia do folclore brasileiro, também possui caráter seresteiro e tema pastoral; nela o compositor fez uso do Sol dórico e Fá eólio e começa a utilizar o elemento caótico em suas composições.

Três Melodias Simples (1962) é formada pelas canções *Bentevi*, *Jangada de Vela* e *Eu nasci naquela Serra*. A primeira é quase que onomatopaica, fazendo alusão ao canto do *bem-te-vi*; é tonal e possui ritmo sincopado, com muitas dissonâncias e acordes de sétima com acréscimo de 2^{as} menores. A segunda, tema do folclore do litoral norte brasileiro, assemelha-se a um canto de trabalho negro, com sonoridade modal reforçada pelo piano que ambienta a canção em movimentos que lembram as ondulações do mar. A terceira, baseada na canção folclórica *Tristezas do Jeca*, escrita em Fá Maior, em sua parte final, é harmonizada na medianta em ritmo valsado e caráter choroso/meloso.

A obra *Dois Momentos* representa um capítulo à parte nas composições para *canto e piano* de José Penalva que, a partir de um pensamento serial não ortodoxo, fez uso de blocos sonoros, notação não convencional, técnica estendida da voz e dodecafonizou uma canção de ninar brasileira. Temos, a partir de 1970, um Penalva que busca maior expressividade e mais recursos para atender a essa nova necessidade.

Pensando na escolha dos textos a serem musicados, percebo certa preferência por temas folclóricos, melodias simples ou textos modernistas de fase nacionalista. Quanto à métrica textual, são recorrentes os usos de redondilhas maiores, talvez por um maior conforto do compositor em escrever para esse ritmo poético, talvez apenas coincidência. Foram escolhidos poemas curtos e, quando longos, como no caso de *Mãe Preta*, o compositor optou por usar apenas alguns fragmentos e deixar que a música se encarregasse de transmitir o restante.

Toda essa evolução composicional na obra de Penalva pode ser pensada a partir do que ele escreveu, em sua apostila de história da música, sobre a dissolução do tonalismo, que teria ocorrido pelo uso cada vez mais recorrente do cromatismo e “por uma busca desesperada de nova situação para o diatonismo” (Penalva, *Música*

do Século XX, 5). Para ele, havia o cromatismo orgânico, fruto do uso cada vez mais intenso de modulações que se integravam organicamente no corpo tonal e o cromatismo incidental, que ocorria através de bordaduras, apojeturas e notas de passagem em um tecido solidamente tonal. Como nova saída para o diatonismo, alguns compositores insistiram em acordes dissonantes atribuindo-lhes força atrativa ou criando uma sucessão de acordes não resolvidos. Outros compositores tentaram encontrar novos caminhos na politonalidade ou revivendo os modos medievais antigos, orientais ou artificiais. Por fim, para Penalva, o acréscimo de notas estranhas ou agressivas à tonalidade teve como consequência o atonalismo.

A classificação *voz média* utilizada por Prosser para delimitar a tessitura de voz delimitada pelo compositor mostrou-se pouco informativa. Voz média seria uma classificação equivalente à *mezzo-soprano/barítono* (tessitura vocal entre *soprano/tenor* [agudo] e o *contralto/baixo* [grave]) ou ao registro médio/testa das tessituras agudas? De qualquer modo essa classificação é ineficaz na canção *Saudade* que apresenta saltos para o registro agudo, típico para *soprano/tenor*. A segunda obra de *Três peças para voz e piano*, *Bentevi* e *Mãe Preta*, chegam ao limite de seu registro médio, e, no caso da última, chegando a atingir uma nota aguda. Para as demais canções o termo pode ser aplicado.

Quanto às dificuldades técnicas, são essencialmente simples as canções *Três peças para voz e piano*, *Boa Noite* e *Três Melodias Simples*. *Saudade* apresenta dificuldade por ter a melodia do canto em uma região de passagem de registro dos tenores e sopranos e pelo ataque de notas agudas sem suporte de notas anteriores ou por ataque súbito de *pianíssimo* em registro agudo. A peça *Dois momentos* foi escrita com o uso de técnica estendida da voz —voz *semi-cantada*, grito de dor e a utilização de notação não convencional que exigem maior esforço e responsabilidade do intérprete para suas escolhas interpretativas.

A partir das dificuldades técnicas encontradas por mim nas peças citadas, de pesquisa feita para solucioná-las acrescidas de sugestões de colegas de trabalho e professores, constatei possuir duas limitações físicas que acentuavam as dificuldades encontradas nas obras: disfunção temporo-mandibular (DTM) e tensão excessiva da musculatura da laringe bem como dos músculos do pescoço e face. Acompanhada por profissionais qualificados — dentista especialista em ATM e fonoaudióloga especialista em voz cantada, além de professores de canto — tenho me esforçado para diminuir e (espero em breve!) eliminar esses problemas provenientes de excesso de

tensão minha, mas também, muito provavelmente de má orientação nos anos iniciais de meus estudos de canto. Desse modo, reforço a necessidade dos professores de canto, de compreender cientificamente o instrumento que estão utilizando — e ensinando a utilizar — para realmente conseguirem orientar e ajudar seus alunos, ao invés de possivelmente, mesmo que sem a intenção, provocar-lhes lesões.

Aponto a necessidade também de serem realizados mais trabalhos de edição e revisão das obras dos compositores brasileiros — além dos trabalhos musicológicos e interpretativos que têm sido realizados — que, muitas vezes, encontram-se ainda manuscritas e inacessíveis aos pesquisadores.

Por fim, termino com as palavras da professora Denise Sartori em minha banca de qualificação; palavras que me permitiram pensar a música, e minha interpretação no canto, de modo mais amplo do que fazia antes: “Cantar é diferente de dominar o aparelho vocal [...]. Se você conseguir, além de cantar, dominar seu aparelho vocal, você poderá criar personagens através do seu timbre vocal”.

REFERÊNCIAS

- Albin Ricardo Cravo. (Coord.) *Dicionário Houaiss Ilustrado: (da) Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- Albrecht, Cintia Macedo e Pascoal, Mária Lúcia. “As estruturas de conjuntos na técnica de doze sons: *Mini-suite* n.1 de José Penalva: análise e performance”. *Revista Eletrônica de Musicologia*. vol. 8 (Dez 2004). http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv8/penalva.html (acessado em 3 Nov, 2009).
- Andrade, Mário. *Aspectos da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1972.
- Azevedo, Luiz. Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.
- Bandeira, Manuel. “A versificação em Língua Portuguesa”. In *Seleção em Prosa*, org. por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 531-557.
- Behlau, Mara (org.). *Voz: o livro do especialista*. Vol. II. Rio de Janeiro: Revinter, 2010.
- Bojanoski, Silvana e Prosser, Elisabeth Seraphim. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006.
- Boone, Daniel e Mc Farlane, Stephen. *A Voz e a Terapia Vocal*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- De Castro, Luciana Monteiro, e Borgoff, Margarida Maria, e Pádua, Mônica Pedrosa. “Em defesa da canção de câmara brasileira”. *Revista PerMusí*, v.8. Belo Horizonte: UFMG, 2003, 74-83.
- Caznok, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- Côrtes, Gustavo. “Folclore e Parafolclore: arte e educação”, <http://brasil.planetasaber.com/theworld/gats/article/printable.asp?pk=1523&art=59&calltype=2> (acessado em 4 Jan., 2012).
- Costa, Edilson. *Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos*. São Paulo: Lovise, 2001.
- Dottori, Maurício. 2011. “Introdução e Notas Críticas”, in Penalva, José. *Música solo para piano e órgão*. Curitiba: Antigoa Typographia/ Fundação Cultural de Curitiba.

- Dourado, Henrique Autran. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- Fregoneze, Carmem Célia. "A Obra Pianística do Padre José de Almeida Penalva". Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.
- _____. "A obra pianística do Padre José de Almeida Penalva". *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 1, n. 2 (Dez.). Curitiba: UFPR, 1996, http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv1.2/vol1.2/jpenalva.html (acessado em 12 Abr., 2011).
- Freire, Vanda Bellard e Cavazotti, André. *Música e pesquisa: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- Gandelmann, Salomea. *36 Compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.
- Gonçalves, Alexandre. "As 3 Sonatas para Piano de José Penalva: Uma Abordagem Analítico-Interpretativa". Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Santa Catarina, 2009.
- Goldstein, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1999.
- Griffiths, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- Juvarra, Antonio. *Il canto e le sue tecniche*. Roma: Ricordi, 1987.
- Kayama, Adriana, et. al. "PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito". *Revista Opus*, n. 13.2, Dezembro, 2007.
- Kiefer, Luciana. "A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer". Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, 2007.
- La Rue, Jean. *Guidelines for style analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1970.
- Lehmann, Lilli. *How to sing*. New York: Macmillan & Co, 1902.
- Lisboa, Henriqueta. *Poemas para a infância*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d., <http://peregrinacultural.wordpress.com/2009/03/26/jangada-poema-infantil-de-juvenal-galeno/> (acessado em 23 Jan, 2012).
- Mariz, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- _____. *História da música no Brasil*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Med, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.

Migliavacca, Ariede Maria.; Milanesi, Luís Augusto; Ferreira, Paula Afronso de Moura. *José Penalva: Catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1978.

Miller, Richard. *The structure of singing: system and art in vocal technique*. Boston: Schirmer, 1996.

_____. *Training soprano voices*. New York: Oxford University Press, 2000.

Monteiro, Amilton Maciel. *Cassiano: fragmentos para uma biografia*. São José dos Campos: Univap, 2003.

Moisés, Massaud. *História da literatura brasileira – Modernismo* (3º vol.). 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

Oiticica, Vanda. *O bê-a-bá da técnica vocal*. Brasília: Musimed, 1992.

Penalva, José de Almeida. “Algumas constâncias melódicas da música folclórica no Paraná”. *IV Encontro Nacional de Música Sacra*. Guanabara, 1968.

_____. *Catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 1978, 29

_____. *Comunicações pessoais*, 1993.

_____. *Música do século XX, referenciais*. Apostila do Curso de Música Contemporânea da V Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1985.

_____. *Música do século XX – Pós-Vanguarda. Anos 70... Volta à grande tradição*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988. Apostila multicopiada.

_____. *Pós-Vanguarda ou depois da Pós-Vanguarda?*. Apostila para o Curso de Música Contemporânea da XI Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 1993.

Pedrosa, Mônica. “Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia”. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

Peixoto, Melina. “A obra para piano e canto de Eunice Katunda”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

Pignatari, Dante. “Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira”. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.

Pinho, Sílvia e Pontes, Paulo. *Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal*. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

Prosser, Elisabeth Seraphim. “Tendências da composição erudita em Curitiba na segunda metade do século XX: compositores nascidos entre 1918 e 1936”. *Anais do*

- II Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 205-223.
- _____. *Um olhar sobre a música de José Penalva: Catálogo Comentado*. Curitiba: Champagnat, 2000.
- _____. “A trajetória de José Penalva”. In: Neto, Manuel de Souza (org.). *A [dês]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Aos quatro Ventos, 2004, 196-201.
- Rueda, Carlos Velázquez. “Mídia: novo totem para um casamento dessacralizado”. *Revista Humanidades*, v. 21, n. 2, Fortaleza, Jul./Dez. 2006, 132-150, http://www.unifor.br/images/pdfs/pdfs_notitia/2585.pdf (acessado em 13 Mai., 2011).
- Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. Edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- Stacey, Peter. “Towards the analysis of the relationship between music and text in contemporary compositions”, *Contemporary music Review*, vol. 5, n. 1 (Set, 1989). <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494468900640501> (acessado em 11 out. 2011).
- Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. “Biografia Juvenal Galeno”, <http://www.secult.ce.gov.br/equipamentos-culturais/casa-juvenal-galeno/biografia-juvenal-galeno> (acessado em 23 ago., 2011).
- Souza, Moisés Sobreira de. “Martin Cererê: um modelo de epopéia moderna”, *Revista Eletrônica de crítica e teorias de literatura*. Vol. 4, n.1 (Porto Alegre, Jan-Jun, 2008) <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5814> (acessado em 02 Jan, 2012).
- Tenney, James. *Meta – Hodos: A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and na Approach to the Study of Form*. Larry Polansky: Oakland, 1976.
- Turabian, Kate. *A manual for writers of research, papers, theses and dissertations - Chicago style for for students and researchers*. The university of Chicago Press: Chicago e Londres, 2007.
- Valente, Heloisa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silencio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- Venegas, Javier Hernán. “O conceito de apoio através da história do ensino do canto lírico: um estudo para compreender a técnica”. Trabalho de Graduação. Universidade Estadual de Santa Catarina, 2008.

ANEXOS

ANEXO 1 – Série e matriz dodecafônica da canção <i>Dois Momentos</i>	111
ANEXO 2 – Poema <i>Mãe Preta</i> – Cassiano Ricardo.	112
ANEXO 3 – <i>E-mail</i> Bruno Spadoni.	113
ANEXO 4 – Manuscrito <i>Saudade</i>	114
ANEXO 5 – Manuscrito <i>Três peças para voz e piano</i>	117
5.1 Peça I.....	117
5.2 Peça II.....	118
5.3 Peça III.....	119
ANEXO 6 – Manuscrito <i>Boa Noite</i>	120
ANEXO 7 – Manuscrito <i>Três melodias simples</i>	122
7.1 Bentevi.....	120
7.2 Eu nasci naquela serra	126
7.3 Jangada de Vela	130
ANEXO 8 – Manuscrito <i>Dois Momentos</i>	134
8.1 Reis Magos.....	135
8.2 Mãe Preta.....	136

MÃE PRETA

Cassiano Ricardo (1928)

Havia uma voz de choro
dentro da noite brasileira:
“druma yoyosinho
que a cuca já i vem;
papai foi na roça
mamãe logo vem...”

E a noite punha em cada sonho da criança
uma porção de lanterninhas de ouro.
E o dia era um bazar onde havia brinquedos
bolas de joá, penas de arara ou papagaios;
dia-palhaço oferecendo os seus tucanos de veludo
árvores-carnaval que jogavam entrudo.

Cada criança ainda em botão
chupava ao peito de carvão de uma ama escrava
a alva espuma de um luar gostoso tão gostoso
que o pequerrucho resmungava
pisca-piscando os dois olhinhos de topázio
cheios de gozo.

Parou o bate-pé dos pretos no terreiro.
Lá fora anda a invernia assobiando assobiando,
O céu negro quebrou a lua atrás do morro.
Quem é que está gritando por socorro?

Quem é que está fazendo este rumor?
As folhas do canavial
cortam como navalhas:
por isso ao passar por elas
o vento grita de dor...

(O céu negro quebrou a lua atrás do morro).

“Druma yoyosinho
que a cuca já i vem;
papai foi na roça
mamãe logo vem...”

E-mail de Bruno Spadoni

Oi Grasieli,

Que bom saber que você está estudando a obra do Padre Penalva. Eu cantei no Madrigal Vocale com ele por mais de 20 anos e, aprendi a reger coro regendo o Madrigal sob a orientação dele. A afeição que eu tenho para com ele é como a de um filho por um pai.

Infelizmente eu não conheço as peças para canto porque na época eu não estudava canto [...].

O que eu conheço das composições do Penalva são as peças para coro, que ele compunha e trazia para o Madrigal cantar. Infelizmente eu não estudei música com ele. Eu estudava medicina na época. O motivo que me chamam de filho dele é que eu aprendi a reger com ele e continuei o Madrigal Vocale, que ele amava muito.

O que eu posso fazer é dizer o que eu sei sobre o gosto dele. Ele gostava muito de precisão por parte do cantor: afinação, som bonito. Implicava com voz dura, com *vibrato* balanceado e com falta de sutileza de interpretação.

Ele achava que uma música, para ser bem feita, tem que ser preparada com capricho, trabalhando-a por muito tempo. Ele não suportava que preparassem as coisas rapidamente e fizessem interpretações “rasas”. Quando reclamávamos que uma peça estava sendo repetida muitas vezes ele dizia: “Se você for ouvir o Arthur Moreira Lima, o que ele vai tocar? Não é são *Polonaises*? Outros grandes músicos também não repetem um bom repertório?”

Se você reparar bem, vai ver que as peças dele são quase sempre curtas, mas em cada compasso foi colocado muito pensamento, muito trabalho, muito capricho. É tudo muito denso. O que eu percebo é que ele não gostava de fazer nada que não tivesse um detalhe que saísse do lugar comum. Mesmo que ele escrevesse um arranjo de uma música popular, ele punha algo de diferente.

Os cantores que eu sei que ele trabalhou junto foram os que vinham aos Festivais Internacionais de Músicas dirigidos pelo maestro Schnorrenberg em Curitiba nas décadas de 60 e 70, dos quais eu não participei. Alguns deles eram Maria Callay, soprano argentina, Edilson Costa, baixo, Maria Penalva, sua irmã, *mezzo-soprano*. Ele também gostava muito do trabalho da soprano Martha Herr, que cantava música contemporânea.

Se eu puder ajudar em mais alguma coisa, diga.

Abraço,

Bruno

SAUDADE

Text. Menotti del Piaçua
Música José Bonfatti
1953

♩ = 69 ±

Piano e Canto

♩ = 84 ±

Voz -

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The score is written in a system of three staves per system, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8.

First System:

- Tempo: $\text{♩} = 69 \pm$
- Lyrics: "Sh! quem sen-tir - te não"
- Annotations: "p. ten.", "col. canto", "c/8a"

Second System:

- Lyrics: "lá - de - se foi dentro da sanda - de"
- Annotations: "pp", "mf"

Third System:

- Lyrics: "que a minha pá - tria nasceu"
- Annotations: "ppp", "mf"

Fourth System:

- Tempo: $\text{♩} = 84 \pm$
- Lyrics: "fácil"
- Annotations: "c/8a", "xp"

Bottom Left:

PEN part pen 05-003
Jan 2006

Handwritten musical score on page 116, featuring vocal and piano parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 69+$. The lyrics are in Portuguese.

Vocal Part:

- Sh' quem sen- tir - te não lha - de
- Se foi dentro da sanha - be que a
- minha pa - tria vassu

Piano Part:

- Accompaniment for the vocal lines, featuring chords and arpeggios.
- Dynamic markings: *ppp* (pianissimo) and *forte*.
- Articulation: *col canto* (colla voce).

Handwritten musical score on page 117. The score consists of several systems of staves, likely for a piano and voice or another instrument. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. A handwritten "Piano" marking is visible on the left side of the second system. The bottom right corner contains the handwritten text "(pp 49)" and a signature.

Handwritten musical score on page 118, featuring six staves of music. The tempo is marked $1 = 76$ at the top. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The word *Quinta* is written on the fifth staff, and the number 19 is written below it. The word *Per.* is written on the sixth staff. The score concludes with a double bar line and the number 37. The date 12/11/54 is written at the bottom right.



Handwritten musical score on page 119. The score consists of multiple staves, likely for a piano and voice. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- pp** (pianissimo) at the top of the second staff.
- p** (piano) at the bottom of the seventh staff.
- ppp** (pianississimo) at the bottom of the eighth staff.

There are also handwritten annotations and corrections throughout the score, including a large "pp" at the bottom right and a note "(pg 43)" at the bottom right.

Handwritten musical score for "Boa Noite" (Good Night) in Portuguese. The score is written on ten staves. The first staff is a vocal line with the title "Boa Noite" and the tempo "Moderato". The second staff is a piano accompaniment with the tempo "Piano". The third staff is a vocal line with the tempo "Allegretto". The lyrics are: "Boa noite minha gente, boa noite Deus Me, se Boa noite minha gente, boa noite Deus Me, se Ninguém mais sabe mais eu sei que a lua". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

1^o 2^o

sente por demais e por lá gente hinfuem uma gente

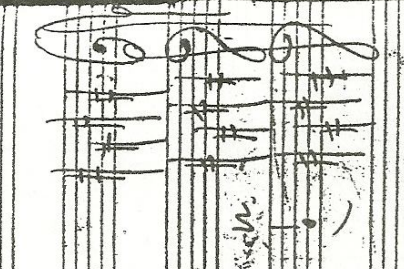
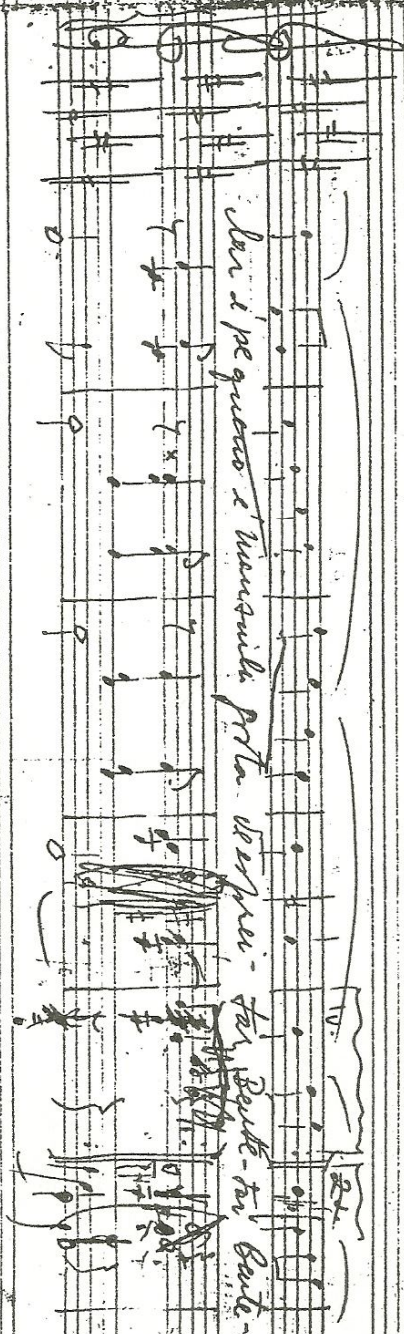
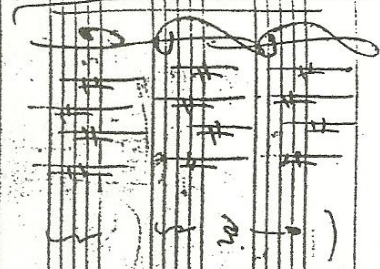
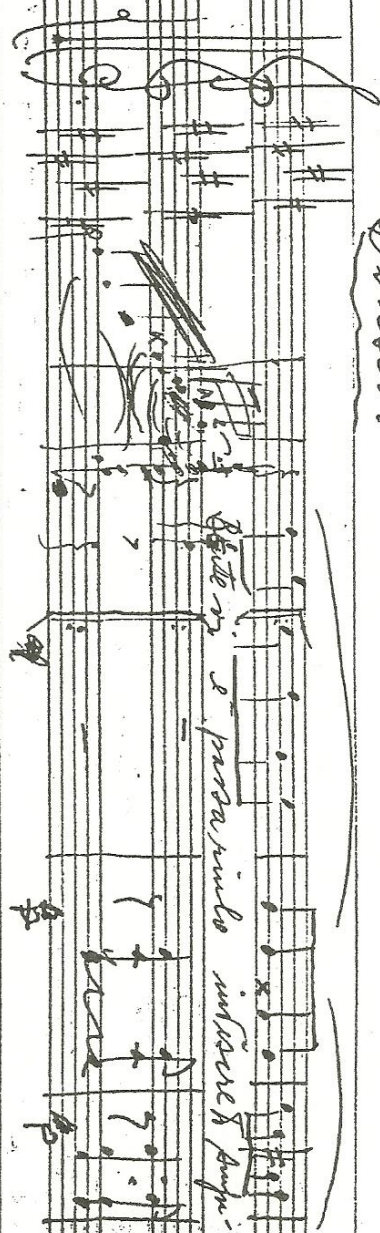
Boa noite minha gente Boa noite senha

sonoro

3 Melodias Simples

- Bonito
- Eu nasci naquela Sêra
- Jangada de Vela

1-¹ Bonito



Handwritten musical score for the song "Bonne nuit" by J. B. Lenoir. The score is written on two systems of staves. The top system contains the vocal melody with lyrics "en Boute - en si ben causs - fa jureto Boute - en Boute -". The bottom system contains the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and G major. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The score is handwritten and shows signs of age.

Andante

Andante

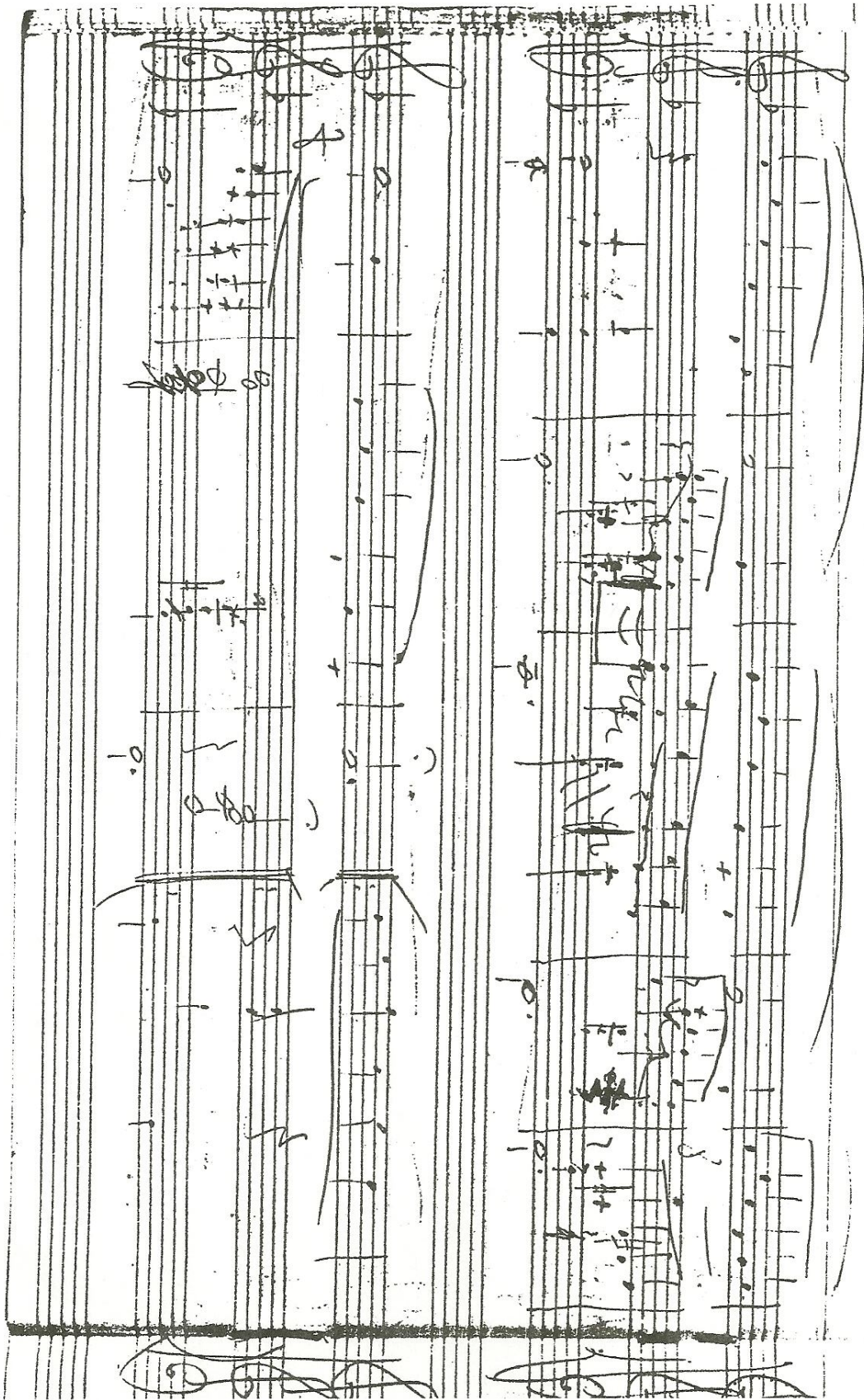
Andante

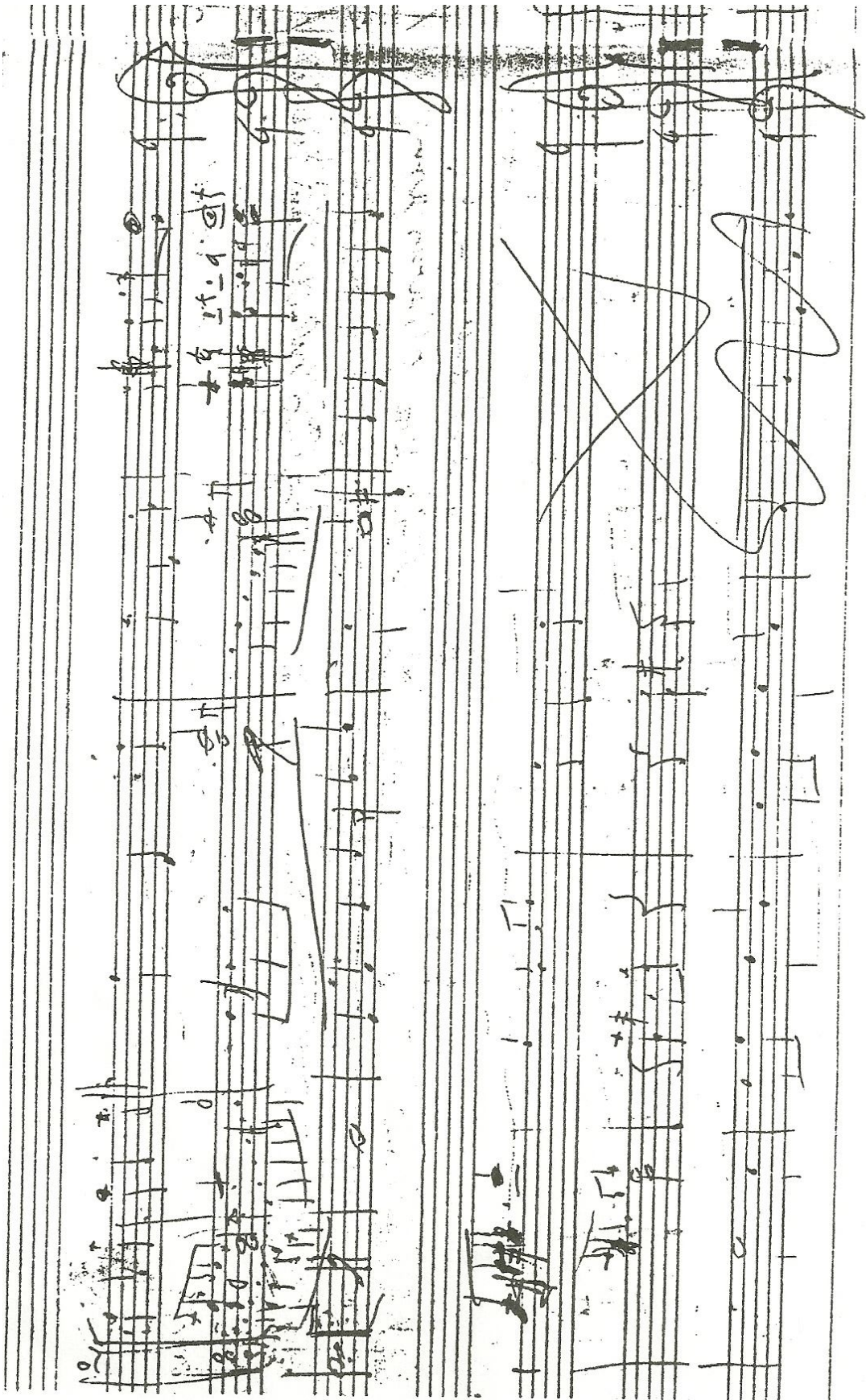
Andante

Handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music is written in a cursive, handwritten style. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The lyrics are: "sing on - and Beate - in Beate on 5th Ave cause -". The bottom staff has a date "Jan 11 - 62" written at the end.

En l'acte impaire de la

Handwritten musical score on five staves. The notation is cursive and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a bass clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a treble clef. The music is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains a melodic line with various notes and rests. The second staff contains a bass line with notes and rests. The third staff contains a melodic line with notes and rests. The fourth staff contains a bass line with notes and rests. The fifth staff contains a melodic line with notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are various musical notations, including notes, rests, and accidentals, throughout the piece.





grande auxilia
 bone per o' talis per
 grande electa et regem
 regis pulchrum munda
 solus o bone per
 o bone per

3-11 — J'ai gardé de vel a "

Andante espagnol

Andante espagnol

ne la. Que veux que les vea?

[illegible]

Handwritten musical score for a piece titled "L'Enfer" (The Hell). The score is written on ten staves, with the first five staves containing the vocal melody and the last five staves containing the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats: B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are in French and describe a scene of damnation.

Vocal Melody (Staves 1-5):

1. *un jour par un jour*
2. *de la sueur*
3. *de la sueur*
4. *de la sueur*
5. *de la sueur*

Piano Accompaniment (Staves 6-10):

6. *de la sueur*
7. *de la sueur*
8. *de la sueur*
9. *de la sueur*
10. *de la sueur*

The score is written in a cursive, handwritten style. The lyrics are written below the vocal melody. The piano accompaniment is written in a more formal, printed style. The piece is titled "L'Enfer" (The Hell) and is in French.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems of five staves each. The first system includes a "V." section and a "2v" section. The second system includes a "Cantata" section. The date "4/8/1/62" is written at the bottom left.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems of five staves each. The first system includes a "V." section and a "2v" section. The second system includes a "Cantata" section. The date "4/8/1/62" is written at the bottom left.

Para eletrônica

2 Momentos canto e piano

Ris. magro

Mãe Preta

Texto Coriam Ruan

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

KEIS MAG OJ (CR. 78)

Handwritten musical score for a piece titled "O Rei da Noite" (The King of the Night). The score is written on multiple staves, including vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe a king who has been silent for a long time, now appearing as a present to the world. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "forte". There are also handwritten annotations in Portuguese, including "corte frequente" (frequent cut) and "corte" (cut). The score is signed "MOSICAS E INSTRUMENTAIS" and "CASA MANON S. A." at the bottom left.

Mae Presta (C.R. p/ 190)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Quem al' mma m' de choro dentro da noite brasileira.

Uma vizinha, que casa ai vem aqui foi na hora mais linda vem

A noite por

Poron o bate pe

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

x vezes

x vezes

gratia de dor

recomp

lives

5 7 9 11

ff

consol

mp

Repete-se a canção de minar

Curitiba, 1976

1976

Alf. Faria