

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CINTHIA RUIVO DA SILVA

A SINCRONIA NO SUBJETIVO: INTERAÇÃO ENTRE PIANISTA  
E CANTOR NA PREPARAÇÃO E NA PERFORMANCE  
DAS CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA

CURITIBA  
2021

CINTHIA RUIVO DA SILVA

A SINCRONIA NO SUBJETIVO: INTERAÇÃO ENTRE PIANISTA  
E CANTOR NA PREPARAÇÃO E NA PERFORMANCE  
DAS CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música,  
Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e  
Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito à  
obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Zélia Chueke

CURITIBA  
2021

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Ruivo, Cinthia

A sincronia no subjetivo: interação entre pianista e cantor na preparação e na performance das canções de Oswaldo de Souza / Cinthia Ruivo. – Curitiba, 2021.

197 f.: il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Zelia Maria Marques Chueke.

Tese (doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Música de câmara. 2. Música – Análise e interpretação. 3. Souza, Oswaldo Câmara de (1904-1995). 4. Pianistas – Performance.  
I.Título.

CDD 786.20981

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CINTHIA RUIVO DA SILVA** intitulada: **A sincronia no subjetivo: interação entre pianista e cantor na preparação e na performance das canções de Osvaldo de Souza**, sob orientação da Profa. Dra. ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica  
22/03/2021 18:25:57.0  
ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
26/03/2021 09:34:40.0  
ANDREA ALBUQUERQUE ADOUR DA CAMARA  
Avaliador Externo ( UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica  
24/03/2021 17:03:45.0  
CARLOS ALBERTO ASSIS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
29/03/2021 14:30:32.0  
LUCIA DE FATIMA VASCONCELOS JATAHY  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -  
CAMPUS CURITIBA I - EMBAP)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus, pela vida e pela força concedida para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Elizeu Ruivo (in memoriam), e Sueli Barzaghi, pelo amor, carinho e apoio, em tudo que precisei.

Meu irmão, por todo apoio e pela ajuda com a formatação

Aos meus tios Reinaldo e Silene, por me acolherem em seu lar, dando todo o suporte durante minha estadia.

À minha prima e irmã de coração, Francielle, por me buscar inúmeras vezes na rodoviária e no aeroporto, pelo apoio nos momentos difíceis, pela acolhida, fornecendo suporte, cedendo seu ombro para os momentos de lágrimas e, principalmente, pelo carinho.

À minha querida orientadora Dr<sup>a</sup> Zélia Chueke, por ter acreditado em mim, pela paciência e, por todo o conhecimento concedido nestes anos de pesquisa, sempre com muito carinho. Exemplo de profissional que me espelharei, com toda certeza.

Ao querido amigo e parceiro de palco, Dr. John Kennedy de Castro, por ter me apresentado a beleza das canções de Oswaldo de Souza e, por toda a parceria em todos estes anos.

Ao querido Cláudio Galvão, sempre tão prestativo, concedendo os materiais para a realização desta pesquisa.

À querida cantora e professora Fátima de Brito, in memoriam.

Aos cantores e pianistas que, com tanto carinho, aceitaram participar desta pesquisa.

À banca, pela dedicação e paciência em ler e colaborar, com sábias sugestões.

Aos meus alunos, pela paciência com as mudanças de horários.

A todos os meus professores que, de alguma forma, me incentivaram e me apoiaram nesta jornada.

Aos meus amigos, pela força, pela paciência em momentos tão difíceis desta jornada.

E, com devoção, à memória do compositor Oswaldo de Souza.

***“Não existe verdadeira inteligência sem bondade.”***  
*Ludwig van Beethoven.*

## RESUMO

Nesta pesquisa, investigamos os aspectos de sincronia em passagens em que fica evidente a liberdade de decisões interpretativas das canções de câmara do compositor Oswaldo de Souza (1904-1995). Em busca desta sincronia (duas abordagens que precisam se fundir em uma única interpretação), emergem considerações em torno dos aspectos objetivos e subjetivos do fazer musical. Partindo-se da notação musical, no processo de construção de uma versão consistente e coerente da obra, a utilização do gesto de execução como ferramenta no direcionamento do discurso musical (gesto musical) é de vital importância para o resultado final, mas, antes disso, representa o fator imprescindível para o estabelecimento da interação entre os intérpretes na música de câmara. Desta forma, a metodologia adotada para este trabalho divide-se em quatro etapas: 1) Análise musical visando: inserção das canções na categorização proposta pelo compositor (GALVÃO, 1988, p.104), que norteou a definição de pontos capitais para o bom estabelecimento da sincronia desejada; 2) Entrevistas com pianistas que tenham executado pelo menos alguma das canções em público em busca de tais pontos; 3) Entrevistas com os cantores que trabalharam com os pianistas participantes da pesquisa em busca dos mesmos pontos que novamente podem não coincidir com aqueles sinalizados nas duas etapas anteriores; 4) Através dos dados obtidos, determinamos as coincidências e divergências, considerando-se a possibilidade de contribuir na construção de futuras performances. Com base nos aspectos que denotam a alma brasileira (GALVÃO, 1988), os quais, por mais subjetivos que sejam, são sugeridos pela notação, podemos observar a influência e a percepção do material musical - e, implicitamente, do caráter da obra - pelos intérpretes e, conseqüentemente, exigindo maior atenção na busca pela sincronia.

**Palavras-chave:** Canção de Câmara, Oswaldo de Souza; Gesto Musical.

## ABSTRACT

In this research, we investigate the aspects of synchrony in passages in which the freedom of interpretative decisions of the composer Oswaldo de Souza's chamber songs (1904-1995) is evident. In search of this synchrony (two approaches that need to merge in to a single interpretation), considerations emerge around the objective and subjective aspects of making music. Starting from musical notation, in the process of building a consistent and coherent version of the work, the use of the performance gesture as a tool in directing the musical discourse (musical gesture) is of vital importance for the final result, but, before that, it represents the essential factor for the establishment of the interaction between the interpreters in chamber music. Thus, the methodology adopted for this work is divided into four steps: 1) Musical analysis aiming: songs' insertion in the categorization proposed by the composer (GALVÃO, 1988, p.104) that guided the definition of capital points for the good establishment of the desired synchrony; 2) Interviews with pianists who have performed at least one of the songs in public in search of such points; 3) Interviews with the singers who worked with the pianists participating in the research in search of the same points that again may not coincide with those indicated in the previous two steps; 4) Through the data obtained, we determine the coincidences and divergences, considering the possibility of contributing for the construction of future performances. Based on the aspects that denote the Brazilian soul (GALVÃO, 1988) which, however, the most subjective they may be, they are suggested by the notation, so that we can observe the musical material's influence and perception - and, implicitly, the character of the work - by the interpreters and consequently, demanding greater attention in the search for synchrony.

**Keywords:** Chamber Song; Oswaldo de Souza; Musical Gesture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sub-Regiões Nordesteiras.....	25
Figura 2. Canção Sereia do mar.....	30
Figura 3. Tabela das canções por Cláudio Galvão.....	52
Figura 4. Sereias.....	58
Figura 5. Sereia.....	59
Figura 6. Canção Sereia do Mar.....	59
Figura 7. Canção Sereia do Mar.....	60
Figura 8. Canção Sereia do Mar.....	61
Figura 8a. Canção Sereia do Mar.....	61
Figura 8b. Canção Sereia do Mar.....	62
Figura 9. Canção Sereia do Mar.....	62
Figura 10. Ondas do mar na areia.....	65
Figura 11. Canção Destino de Areia.....	65
Figura 12. Canção Destino de Areia.....	66
Figura 13. Canção Destino de Areia.....	67
Figura 14. Canção Destino de Areia.....	68
Figura 15. Canção Destino de Areia.....	69
Figura 16. Canção Retiradas .....	72
Figura 17. Padrão hemiólico do xaxado.....	73
Figura 18. Canção Retiradas.....	74
Figura 19. Canção Retiradas.....	75
Figura 20. Pingo de água.....	77
Figura 21. Canção Pingo d'água.....	77
Figura 22. Canção Pingo d'água.....	78
Figura 23. Canção Pingo d'água.....	78

Figura 24. Canção Pingo d'água.....	80
Figura 25. Canção Pingo d'água.....	80
Figura 26. Seta indicativa do gesto.....	83
Figura 27. Canção Cai, Sereno, Cai.....	84
Figura 28. Barco do rio São Francisco.....	85
Figura 29. Remeiro descansando.....	86
Figura 30. Representação do gesto através do remo.....	87
Figura 31. Canção Quando a saudade vem.....	88
Figura 32. Remeiros e a barca.....	88
Figura 33. Canção Quando a saudade vem.....	89
Figura 34. Remeiros do rio São Francisco.....	90
Figura 35. Representação do gesto através de setas.....	90
Figura 36. Canção Quando a saudade vem.....	91
Figura 37. Canção Quando a saudade vem.....	91
Figura 38. Canção Prece.....	94
Figura 39. Canção Prece.....	95
Figura 40. Canção Prece.....	96
Figura 41. Manuscrito da canção Prece.....	97
Figura 42. Manuscrito da canção Prece.....	97
Figura 43. Canção Prece.....	98
Figura 44. Dança popular Chimarrete.....	100
Figura 45. Canção Chimarrete.....	101
Figura 46. Canção Chimarrete.....	102
Figura 47. Canção Chimarrete.....	103
Figura 48. Canção Quero Bem.....	105
Figura 49. Canção Quero Bem.....	106
Figura 50. Dança Côco.....	107

Figura 51. Côco de roda.....	107
Figura 52. Fabião das Queimadas.....	108
Figura 53. Canção Protesto.....	109
Figura 54. Canção Protesto.....	110
Figura 55. Canção Protesto.....	111
Figura 56. Canção Jurupanã.....	113
Figura 57. Canção Jurupanã.....	114
Figura 58. Canção Jurupanã.....	115
Figura 59. Canção Jurupanã.....	116
Figura 60. Maracatu Pernambucano.....	117
Figura 61. Canção Aruanda.....	118
Figura 62. Canção Aruanda.....	120
Figura 63. Canção Aruanda.....	121
Figura 64. Canção Aruanda.....	122
Figura 65. Candomblé e os orixás.....	123
Figura 66. Iemanjá.....	124
Figura 67. Escultura Iemanjá de Carybé.....	124
Figura 68. Canção Yemanjá.....	127
Figura 69. Canção Yemanjá.....	128
Figura 70. Canção Yemanjá.....	129
Figura 71. Ogum.....	130
Figura 72. Célula rítmica.....	130
Figura 73. Canção Ogum-de-lê.....	132
Figura 74. Canção Ogum-de-lê.....	133
Figura 75. Canção Ogum-de-lê.....	134
Figura 76. Macumba.....	135
Figura 77. Canção Mazombo.....	137

Figura 78. Canção Mazombo.....	138
Figura 79. Canção Meu Santo Oxalá.....	139
Figura 80. Canção Meu Santo Oxalá.....	140

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>15</b>
<b>3</b>	<b>REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>18</b>
3.1	Gesto Musical, Interpretação e Performance.....	18
3.2	A influência da cultura nordestina na música de Oswaldo de Souza.....	25
3.3	O piano nas canções de Oswaldo de Souza.....	32
<b>4</b>	<b>RELATO DOS INTÉRPRETES ENTREVISTADOS.....</b>	<b>46</b>
<b>5</b>	<b>ANÁLISE DAS CANÇÕES.....</b>	<b>50</b>
5.1	A análise da obra pelo próprio compositor.....	51
5.2	As canções pelo olhar do pianista.....	57
5.2.1	Praianas.....	57
5.2.2	Nordestinas.....	70
5.2.3	Toada dos remeiros do rio São Francisco.....	81
5.2.4	Modinhas/Serestas.....	92
5.2.5	Dança rural paulista.....	98
5.2.6	Côco.....	106
5.2.7	Maracatu.....	116
5.2.8	Canto de candomblé.....	122
5.2.9	Impressão de Macumba.....	134
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>141</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>143</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>166</b>



## 1. INTRODUÇÃO

O interesse pela realização deste trabalho surgiu a partir de minha experiência enquanto pianista na divulgação de repertório vocal camerístico brasileiro. A escolha das canções do compositor Oswaldo de Souza (1904-1995) resultou da parceria com o cantor John Kennedy de Castro<sup>1</sup>, no ano de 2013, quando iniciamos o projeto de sua tese de doutorado. Esta pesquisa se volta para a sincronia entre cantor e pianista, na construção da interpretação das canções de câmara deste compositor Oswaldo de Souza (1904 -1995). Pretende-se investigar, em detalhe, passagens nas quais o gesto musical, inspirado pelo universo sonoro típico de certas regiões do nordeste brasileiro, impõe um trabalho conjunto e minucioso, em função da unidade na abordagem interpretativa e, conseqüentemente, na sincronia de gestos de execução.

Durante minha trajetória profissional, tive a oportunidade de atuar como pianista em diversas formações camerísticas, contexto onde, a necessidade de se estabelecer e cultivar uma relação saudável entre corpo e instrumento, em função da música, parece ficar mais evidente. A experiência adquirida no trabalho com outros músicos, contribuiu de diversas maneiras para o meu crescimento, possibilitando reflexões e indagações quanto ao gesto de execução, reconstruindo a minha sonoridade através dos movimentos corporais. A partir daí, aprendi a cultivar movimentos flexíveis e facilitadores, repercutindo em uma execução mais orgânica, possibilitando a aplicação da técnica, à serviço da expressividade, a começar da compreensão do gesto musical.

No processo de construção da interpretação de uma obra musical, é primordial a leitura minuciosa da partitura, incluindo questões musicais e textuais (no caso de canções), observando exatamente tudo o que foi escrito pelo compositor. No caso de Oswaldo de Souza, as imagens estão encobertas, são metáforas colocadas para que o intérprete as descubra (Brito, em Castro, 2009, p. 5) e, isto só é possível, através do estudo cuidadoso da obra, como sugerimos nesta pesquisa. Por se tratar de música de câmara (piano e canto), falaremos do processo de estudo individual, vindo a ser, posteriormente, transferido e adaptado ao duo, ou seja, o resultado gerando o equilíbrio, soando como único.

---

<sup>1</sup> John Kennedy de Castro bacharel em canto e especialista em performance/canto pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP); Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) no Programa de Música da Universidade de São Paulo (USP); Doutor em Performance pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor efetivo da área de canto do Departamento de Música (DMU) na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Para que haja unidade no momento da execução, é necessária uma combinação prévia entre os intérpretes, pois, o cantor necessita comunicar suas intenções ao pianista e este, por sua vez, precisa dialogar e acompanhá-lo para que, o discurso de ambos, vá para a mesma direção. Katz (2009), define esta comunicação com uma habilidade para o pianista camerista e/ou correpetidor, denominada como de visão e audição periférica, que seria a capacidade do pianista de ouvir e ver tudo, de forma antecipada, o que o cantor e/ou instrumentista realiza durante a *performance*. No caso do trabalho, realizado com um cantor, tal habilidade possibilita que, o pianista consiga perceber até mesmo as respirações do companheiro de palco. Segundo Brown (2012, p. 4-6), o processo de inspiração e expiração, geram movimentos corporais que, por sua vez, servem como referências ao pianista, indicando noções de ritmo, intensidade, fraseado e rubatos. A “*fine line*” entre o “ouvir”, “sentir” e “executar”, leva-nos a um conceito importante, que é a aceitação do que se ouve e sente, flexibilizando a criação da atmosfera perfeita na união entre a intenção e a interpretação do duo. Sobre isso, Lindo (1916), nos diz o seguinte:

“Não é apenas uma questão de estar com o cantor e tocar suavemente ou forte quando o vocalista canta suavemente ou forte. Ele deve projetar-se no estado de espírito do cantor, deve sentir a música como ele sente. Se a canção significa algo para o solista, deve significar o mesmo para o acompanhante. Qualquer onda de crescendo ou diminuendo deve acontecer simultaneamente nas partes da voz e do piano e, enquanto a parte de piano deve estar definitivamente subordinada à parte de voz, ela nunca deve ser insignificante, o ritmo nunca deve ser negligenciado, e se o acompanhante/pianista possui um temperamento simpaticante e responsável, dom inestimável e necessário, ele será capaz por vezes, de antecipar intuitivamente os efeitos do solista e sentir, por alguma onda elétrica de simpatia, onde uma pausa ou um súbito pianíssimo será introduzido e, mesmo este não sendo preparado, produzir exatamente o efeito desejado”<sup>2</sup> (LINDO, 1916, p. 47).

Segundo Chueke, I. e Chueke, Z. (2006, p. 223-229), a musicalidade é responsável pelo acordo entre a objetividade do texto musical e a subjetividade da interpretação, gerando um equilíbrio natural. Com base nessas premissas, partiremos da notação musical, como ponto de partida, do processo de construção de uma versão

---

<sup>2</sup> No original: *It is not merely a question of being with the singer, of playing softly or loudly as the vocalist sings softly or loudly. He must project himself into the mood of the singer, must feel the song as he (or she) feels it. If the song means anything to the soloist, it must mean as much to the accompanist. Any little wave of crescendo or diminuendo must happen simultaneously in voice-part and piano-part, and whilst the piano-part must be very definitely subservient to the voice-part, it should never be insignificant, the rhythm must never be neglected, and if the accompanist possesses that priceless and most necessary gift, a sympathetic and responsive temperament, he will find himself able at times intuitively to anticipate the soloist's effects and to feel, by some electric wave of sympathy, where a pause or a sudden pianissimo will be introduced, and, even if unprepared, be able to produce the exact effect that is required.*

consistente e coerente da obra e, o gesto expressivo,<sup>3</sup> tornando possível a comunicação do conteúdo musical de uma partitura ao ouvinte; o estabelecimento da interação entre os intérpretes na música de câmara impõe-se desta forma enquanto condição imprescindível.

A atividade camerística, tratada neste documento, exige uma investigação profunda das obras musicais de ambas as partes (cantor e pianista). O estudo interpretativo envolve alguns aspectos específicos ao longo do processo de construção, tais como o contexto histórico-social e o estilo do compositor, que refletem na estruturação melódica e harmônica. No que concerne às etapas a serem galgadas, devemos destacar as mais importantes, que envolvem a expressão, nas quais os intérpretes dão vida sonora à obra, observando todas as indicações registradas na partitura pelo compositor. Quando se trata de canção, o estudo do texto literário, em conjunto com o texto musical (linha vocal e instrumental), requer dos intérpretes um trabalho sistematizado, para que haja coerência entre ambos durante a *performance*.

Este trabalho está dividido em três partes. Na primeira, apresenta-se uma revisão de literatura, explorando bibliografia especializada sobre os temas implícitos no próprio objeto de pesquisa, a saber, a busca da sincronia entre o gesto de expressão do cantor e do pianista, em função da interpretação de obras específicas de Oswaldo de Souza. Incluem-se, nesta revisão, textos sobre a influência do contexto histórico-social e do universo sonoro nos quais os compositores circulam, com ênfase na realidade do compositor estudado, textos que exploram analiticamente aspectos musicais, típicos das regiões onde foram originadas as obras exploradas neste documento, assim como textos relativos à vida e à obra de Oswaldo de Souza, incluindo sua formação e influências musicais. Esta literatura nutriu a análise das obras, segundo a abordagem proposta, enquanto que, a análise e a discussão apresentadas na terceira parte do trabalho foram enriquecidas pelo testemunho de cantores e pianistas que colaboraram nesta pesquisa, os quais, tendo executado em público ao menos uma das obras de Oswaldo de Souza em questão, apontaram coincidências e divergências durante o processo de estudo e construção da *performance*.

---

<sup>3</sup> O gesto expressivo também pode ser chamado de gesto de execução ou gesto instrumental (RAY, Sônia; MELLO, Felipe Marques de. O Gesto corporal na preparação e na performance musical. ANPPOM, 2014).

## 2. METODOLOGIA

Segundo Freire (2010, p. 15), toda pesquisa nos remete à visão do mundo da parte do pesquisador, expressando valores e convicções objetivas (quantitativas) ou subjetivas (qualitativas) do objeto estudado. Essa autora pondera que, a pesquisa nunca é totalmente objetiva, pois sempre há, inevitavelmente, alguma dose de subjetividade envolvida ou vice-versa. Na *performance* musical, ao se procurar compreender o trabalho de interpretação recorre-se a metodologia qualitativa que procura compreender e interpretar a realidade e os significados, atribuídos pelas pessoas, suas intenções e ações.

Segundo Gerling e Santos (2010, p. 97), as pesquisas no campo de práticas interpretativas, lidam com certa complexidade na abordagem do objeto, levando em conta o limite tênue entre, subjetividade e objetividade. Segundo as autoras,

“As pesquisas voltadas para a observação sistemática de produtos e processos de execução musical apresentam-se como ferramentas eficazes e bem-vindas, visto que contribuem para a formação de critérios objetivos e meios confiáveis de avaliação da execução musical” (GUERLING e SANTOS 2010, p.97).

Elliot (1995 *apud*. GUERLING e SANTOS, 2010) considera que a pesquisa em práticas interpretativas possui uma compreensão intrínseca, que se divide em quatro formas de conhecimento: 1) formal, que consiste nos conceitos verbais sobre a prática, guiando e refinando o pensamento do pesquisador; 2) informal, que se refere à prática, vindo de experiências e vivências musicais; 3) impressionista, que envolve a cognição, exigindo o desenvolvimento emocional para o que é musical na obra estudada e 4) supervisor, que está relacionado à capacidade de organizar e administrar pensamentos e aprimoramento do músico, projetando e sustentando as imagens no imaginário musical no processo da *performance* musical. (FREIRE, 2010, p.98-99)

Este trabalho parte da trajetória de construção da *performance* para, em seguida, apresentar uma discussão sobre os gestos e pontos de sincronia, importantes na construção desta interpretação. Desta forma, a metodologia adotada para este trabalho se divide em quatro etapas:

1. Análise musical, buscando acessar os critérios na inserção das canções na classificação proposta pelo compositor (GALVÃO, 1988, p.104), que norteará

- a definição de pontos capitais para o bom estabelecimento da sincronia desejada;
2. Acesso aos testemunhos de pianistas que tenham executado pelo menos alguma das canções em público, em busca de tais pontos capitais (que podem obviamente diferir daqueles escolhidos pela autora);
  3. Acesso aos testemunhos de cantores que trabalharam com os pianistas participantes da pesquisa (de preferência), em busca dos mesmos pontos capitais que, novamente, podem não coincidir com aqueles sinalizados pelos entrevistados nas duas etapas anteriores;
  4. A partir dos dados obtidos através da análise e dos testemunhos, determinar coincidências e divergências entre os mesmos, na tentativa de contribuir, de forma objetiva, para a construção de futuras performances;

A análise dos testemunhos acessados consistirá numa análise de conteúdo segundo as ideias exploradas na obra de Sola Pool (1959). Esta autora privilegia a análise de conteúdo de uma perspectiva qualitativa e não apenas um registro de palavras e expressões que se repetem.

Segundo Pool (1959, p.195), “A análise de asserção avaliativa é a exceção ao que temos dito sobre a dependência completa dos analistas de conteúdo, partindo do pressuposto de que a intensidade é simplesmente uma função de frequência<sup>4</sup>”.

O adjetivo análise de asserção em língua inglesa, é relativo à qualidade de algo, que é afirmativo e positivo, como um comportamento ou ação, como por exemplo, tocar uma obra musical. Uma pessoa/intérprete com iniciativa, de acordo com a psicologia comportamental, apresenta (ou adota), um modo seguro e confiante de agir, ou no caso de *performer*, uma forma convincente de execução, seguro de suas escolhas interpretativas.

O ensino no campo da *performance* musical possui uma característica empírica no seu desenvolvimento, no que diz respeito à troca de informações, que são passadas de professor para aluno, no decorrer dos estudos e baseadas em sua experiência profissional. No entanto, mesmo com base na experiência, existem relações formais e estas podem ser determinadas, como afirma Pool (1959),

---

<sup>4</sup> Evaluative assertion analysis is the exception to what we have been saying about the complete dependence of content analysts on the assumption that intensity is simply a function of frequency.

“Resta demonstrar a partir de uma perspectiva empírica , quais relações formais existem de fato, quais os discursos de uma pessoa, grupo social, estilo ou assunto específico exibem, não apenas significados específicos, mas características formais”<sup>5</sup> (POOL, 1959, p.201).

Para a realização das análises das canções, observamos, dentre os gêneros determinados pelo compositor, pontos específicos que caracterizam sua classificação. Não há, de acordo com Pool (1959, p. 196), uma pergunta demonstrando a frequência que determinadas formas simbólicas se apresentam. Essa análise, denominada pela autora “análise de contingência<sup>6</sup>”, é um método de como lidar com textos com sua própria estrutura de linguagem. (POOL, 1959, p. 200). Sendo assim, “as categorias de análise devem estar relacionadas com a estrutura do material em discussão<sup>7</sup>” (POOL, 1959, p. 204).

Para fins desta pesquisa, acreditamos que o próprio conteúdo analisado fez emergir a forma de acesso apropriada para que a análise se tornasse pertinente e proveitosa. Os textos visitados na revisão de literatura serviram de base para o questionamento analítico. São apresentadas questões sobre gestos musicais, gestos de execução, assim como aspectos da obra de Oswaldo de Souza, explorados do ponto de vista da fonte de inspiração; os testemunhos supramencionados completaram essa bibliografia, enriquecendo a nossa abordagem analítica.

---

<sup>5</sup>No original: *It remains to be shown as a matter of empirical fact that such formal correlations do indeed exist, that the discourses of a particular person, social group, style, or subject-matter exhibit not only particular meanings but also characteristic formal features.*

<sup>6</sup> No original *Contingency analysis*

<sup>7</sup> No original : *categories of analysis should be related to the structure of the material under discussion.*

### 3.1 REVISÃO DE LITERATURA

#### 3.2 GESTO MUSICAL, INTERPRETAÇÃO, PERFORMANCE

O Gesto em música é uma das tendências atuais no campo de estudos da Música e da Musicologia. Diversos pesquisadores<sup>8</sup> têm se interessado pelo assunto, e isso tem sido de grande valia para a área da *performance*. Nesta pesquisa, trata-se da preparação de uma interpretação à dois, em que o material sonoro é acessado pelos intérpretes através da partitura; neste processo, gesto musical, interpretação e execução (*performance* musical) se entremeiam naturalmente, desde o primeiro contato com a obra. Da mesma forma, os termos gesto musical (material sonoro registrado na partitura) e gesto de execução (movimentos adotados pelo performer para dar vida a suas decisões interpretativas), assim como as referências feitas a eles por diferentes autores, serão combinados e/ou alternados em função do propósito desta pesquisa.

De acordo com Hatten, o gesto musical se define como “movimento interpretável como signo, seja ou não intencional e como ele transmite a informação” (HATTEN, 2001). Já Zagonel afirma que “o gesto não é só uma ação física, mas uma intenção” (ZAGONEL, 1997, p. 12). Corroborando com essa definição, Heller qualifica o gesto como “som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva” (HELLER, 2006, p. 22).

Com referência ao gesto de execução, este pode ser encarado como um movimento expressivo, carregado de sentido, significando “o processo físico da emoção ou do movimento expressivo que está unido a um significado compreensível de forma imediata, ao qual chamamos de expressão emocional” (REICH, 1965, p.

---

<sup>8</sup>HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 349pp; *New perspectives on music and gesture / [edited by] Anthony Gritten and Elaine King*, 2011; CHUEKE, Z. & R. CHAFFIN, "Performance cues for music "with no plan": A case study of preparing Schoenberg's Op. 11, No. 3, Christine MacKie (dir.), *New Thoughts on Piano Performance*, London, Amazon/Kindle, 2017; CHUEKE, Zelia, *Face à l'inconnu. Les pianistes et la musique de leurs temps*, Paris, L'Harmattan, 2017; CHUEKE, Zélia & CHUEKE, Isaac, *Deux gestes, une interprétation. Communion musicale (ou non) entre le pianiste soliste et le chef d'orchestre*. In: *Penser l'art du geste en résonance entre les arts et les cultures*, Véronique Alexandre Journeau, Christine Vial Kayser (org). Paris: L'HARMATTAN, 2017, p.165 -180; SCHACHTER Carl, *The Art of Tonal Analysis*, NY, OUP, 2015; CHUEKE Zelia, *Mystery and innovation in performances of Mozart's Fantasy KV 475:following the guidance of three great 20th-century masters*, PSN2011. CMPCP, University of Cambridge; *Id.*, « Fantásias Opus 116 de Johann Brahms:análise para intérpretes », *Em Pauta*, v.20, n. 34/35, janeiro a dezembro2012, p. 283- 306; *Id.*, « Three stages of listening during preparation and execution of a piano performance. Exchanges on the model and its application », *International Symposium on Performance Science*, 2011; RAY, Sonia; MELLO, Felipe Marques de. *O Gesto corporal na preparação e na performance musical*. ANPPOM, 2014.

364). Segundo esta autora, o termo “gesto” é tomado no sentido mais direto, de movimentos expressivos, ou seja, movimentos simples ou complexos. Como forma de expressão, o gesto pode ganhar diversas significações simbólicas e filosóficas, tais como o gesto humanitário, o gesto poético, o gesto ideológico e o gesto político. Tal linguagem gestual pode ser traduzida quando apontada para algum objeto, no entanto, por si só, não tem significado, mas, em associações à fala, como exemplo, pode reforçá-la, complementá-la ou contradizê-la. Para ela, a linguagem gestual se enquadra nas características da linguagem expressiva, agindo continuamente nas emoções, sem intermediários, inferindo o elemento espontaneidade (FREITAS, 2005, p. 70).

Segundo Laboissière (2007), além do sentido semântico da palavra, original do latim, gesto (gesta = ação), o termo se caracteriza pela diversidade das ações. Ela aponta que a palavra gesto pode ser empregada como significação e sentido. São figuras de linguagem que determinam as relações entre pensamento, matéria, ação e corpo. Para a autora, o gesto ligado a uma forma de expressão que envolve sentido e um modo de ação é “um corpo falando por si numa linguagem que não é verbal” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 90).

O conceito do gesto musical, de acordo com Milani (2016), implica em um movimento que carrega intenção e significado, juntando aspectos técnicos e interpretativos, refletindo a relação entre o texto musical, pianista e piano, partindo da individualidade expressa na organização dos movimentos (MILANI, 2016). A autora condensa no termo gesto musical, o gesto de execução.

Efetivamente, quando não existe uma intersecção entre música e técnica, a *performance* corre o risco de se restringir aos movimentos corporais, por vezes desprovidos de sentido, mas, muitas vezes, participantes do processo de comunicação do intérprete, tais como expressões faciais, o balanço da cabeça (afirmando ou negando) e sinais manuais (positivo ou negativo) e estes movimentos fazem parte da comunicação humana. Entretanto, quando há a tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal, que se encontram nos diversos movimentos realizados por um músico durante a *performance* (movimentos controlados e específicos), estes três elementos possibilitam a execução de uma tarefa, pois são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte, obtendo o resultado musical. Sendo assim, uma discussão pode ter origem na possível confusão

no uso dos termos dos gestos musicais; no entanto, este não é o propósito deste trabalho, cujos conceitos de base foram especificados anteriormente.

Os gestos musicais estão presentes na partitura, representados pelas indicações do compositor e, quando existe um diálogo entre os músicos, eles utilizam a palavra “gesto” referindo-se aos motivos, frases e partes ou até mesmo uma composição na íntegra. Segundo Madeira e Scarduelli tal apropriação metafórica se correlaciona entre a música e o movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014).

Durante o processo de construção de uma *performance*, diversos fatores podem ser antecipados. Podemos chamá-los de gestos programados, tais como os gestos faciais e corporais (que também envolvem a comunicação) e a respiração. Tais movimentos auxiliam os intérpretes na mecânica do movimento e, concomitantemente, na intenção expressiva da obra. Deste modo, na *performance* musical, os gestos corporais e musicais são considerados apenas um, sendo parte da linguagem musical (ZAVALA, 2012; MARQUES e RAY, 2014).

Na sua sétima palestra (numa sequência de oito palestras realizadas em 2001), Robert Hatten nos diz que os gestos [musicais] são influenciados pelos detalhes textuais e/ou elementos simbólicos, tais como uma particularidade na harmonia, o ritmo, o compasso da obra, que se modificam na medida em que são codificados. Estes gestos explícitos na partitura, como ele diz, desempenham um papel de fechamento ou reforço de uma retórica em um discurso musical em andamento.

Para Laboissière (2007):

“(…) a partitura é um conjunto de signos cuja articulação é portadora de fendas, permitindo a emergência de outros elementos na construção imagética. E nesse sentido a ideia sonora musical, resultante de campos de forças na relação obra - intérprete, atuando na inteligibilidade do gesto procurado e na sensibilidade interior do intérprete, “falará” por meio do gesto, da singularidade do *performer*, a partir de algo simbolicamente exposto na partitura”. (LABOISSIÈRE, 2007, p. 88- 89).

De acordo com Pierce (2007):

“O movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento, fazendo com que ele se torne como música, tendo fluência, coerência e forma. Assim, o movimento para a música fornece um espiral para transformação contínua, tornando a expressão mais fluente, coerente e com formas definidas” (PIERCE, 2007, p. 01)<sup>9</sup>.

Ela ainda complementa, afirmando que os “movimentos são sugestivos para a técnica e, frequentemente, podem ser traduzidos diretamente para o gesto de tocar ou cantar” (PIERCE, 2007).<sup>10</sup> Sendo assim, é de responsabilidade do intérprete ter a sensibilidade para perceber os movimentos de uma passagem musical, estudar e definir sua realização para melhor execução, combinando som e movimento. Esta é a postura explorada por Madeira e Scarduelli (2014).

A importância que damos ao gesto é pelo fato de a música ser uma atividade performática, pois sua realização é através do corpo, comunicando ritmo, plasticidade, expressividade e temporalidade, reforçando que somente em função da música podemos comunicar o gesto musical. Freitas explicita a essência dos termos gesto de execução e gesto musical, dos quais tratamos no presente trabalho:

“O canal gestual, epistêmico e expressivo, implicado no fazer musical, é considerado atividade cognitiva, situada entre as potencialidades musicais do indivíduo, integrada aos processos do conhecimento, buscada em uma proposta educacional que pressupõe o desenvolvimento da musicalidade em sua multiplicidade de aspectos, em função da inteireza complexa do indivíduo e do fenômeno musical. Estando o gesto musical situado primeira e fundamentalmente na esfera da música e, portanto, do conhecimento e da educação musical, aborda-se, aqui, as dimensões do próprio gesto, em seus diferentes aspectos: o corporal, fisiológico, emocional, afetivo, e o intelectual, racional” (FREITAS, 2005, p.70).

Ainda no que se refere ao gesto musical, numa partitura, a figura musical (estrutura concreta munida de significado abstrato) e o gesto (realização concreta na forma de notação) se completam e são responsáveis pela organização do discurso musical, pois a figura precisa do gesto para existir e o gesto precisa da figura para se conectar de maneira sistemática a outros gestos. Para Amorim e Assis (2009) “a figura possibilita a organização da gestualidade da música, fazendo com que não haja, a todo o momento, um gesto novo e irreconhecível”. A coerência gestual de uma obra funciona como fator de unidade para o compositor orientar o intérprete quanto aos

<sup>9</sup> No original: *The movement refines listening, which in turn alters the quality of movement, making it become like music, having fluency, coherence and form. Thus, the movement for music provides a spiral for a continuous transformation, making its expression more fluent, coherent and in definite forms.*

<sup>10</sup> No original: *Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing*

fatores de tensão e relaxamento e proporcionar ao ouvinte uma referência para a escuta. (SOUZA, 2004; AMORIM e ASSIS, 2009).

Na música de câmara, o gesto musical incita naturalmente movimentos corporais importantes, não apenas para o intérprete individualmente, pois configura um mecanismo de comunicação no grupo. No caso da música vocal, a inspiração e a expiração geram movimentos corporais que ajudam o pianista com entradas e demais intenções do cantor. (BROWN, 2012). Estes movimentos, com função comunicativa, são também inspirados pela função interpretativa do gesto, que faz parte de decisões individuais dos intérpretes. Estes necessitam criá-los para resolverem questões interpretativas particulares e que depois são ampliadas e estendidas ao duo. Os intérpretes transferem o gesto buscando o resultado sonoro proposto pela canção. Segundo Trevarthen, Delafield-Butt e Schögler (2011):

Os gestos comunicativos dos corpos humanos podem tornar-se elaboradamente planejados, mas não precisam ser treinados para apresentar o ritmo e a harmonia mentalmente pretendidos. Nossos movimentos comunicam o que nossos cérebros antecipam para serem feitos por nossos corpos e como estes serão ressentidos porque os outros são sensíveis ao processo essenciais de controle de nossos movimentos, que vêm de encontro aos seus<sup>11</sup> (TREVARTHEN, DELAFIELD-BUTT & SCHÖGLER, 2011, p. 11-12).

Ao longo do processo de construção da *performance*, a habilidade e a sensibilidade do intérprete, associadas a um estudo analítico, possibilitam a veracidade durante a execução. A escrita subjetiva pode se mostrar insuficiente para o intérprete em determinados trechos e/ou obras, despertando-lhe a necessidade de buscar estratégias para tais deficiências. Ao se tratar de interpretação musical, segundo Schulz (2010), o intérprete está sujeito às variações temporais no que se refere às impressões pessoais e que individualmente o músico agrega à obra executada. No entanto, o trabalho com música de câmara envolve um fator considerado importante para o desempenho dos intérpretes: o entrosamento. De acordo com o dicionário de língua portuguesa, entrosamento é uma convergência de opiniões, pensamentos e ideias. Clayton, Sager e Will (2004) realizaram estudos sobre o entrosamento entre os músicos e concluíram que a interação na qual os intérpretes discutem da melhor forma sobre as questões estilísticas e fraseológicas,

---

<sup>11</sup> No original: *The communicative gestures of human bodies may become elaborately contrived, but they do not have to be trained to present the rhythm and harmony of what minds intend. Our movements communicate what our brains anticipate our bodies will do and how this will feel because others are sensitive to the essential control processes of our movements, which match their own.*

equalizando a dinâmica, resultando em uma sincronização musical. Para os intérpretes e pesquisadores Chueke e Chueke (2005, p. 408), “o entendimento entre dois intérpretes é vital a ponto de neutralizar as eventuais diferenças entre as duas concepções interpretativas”.

A execução dos intérpretes requer simultaneidade. O desempenho do duo durante a *performance* exige percepção, representação e antecipação das ações de ambos, conhecida como sincronia (Sänger, 2012). Para definirmos os pontos de sincronia na prática camerística, indiferentemente da formação, presume-se que o intérprete conheça não somente a sua parte, mas a obra como um todo. Partindo deste princípio, nosso processo de construção da *performance* de um duo piano e canto, envolve os seguintes passos: 1) a parte do pianista, incluindo todas as anotações de frases e dinâmicas descritas na partitura; 2) a parte do cantor, com todas as nuances interpretativas (frases, dinâmica, respirações, prosódia e afetos) e o estudo do texto. A partir deste estudo separado, os intérpretes passam a definir juntos os pontos de sincronia para cada seção da obra ou obras estudadas.

Os gestos comunicativos podem se tornar elaboradamente planejados, quando trabalhados na música de câmara. Segundo King e Ginsborg (2011), nós, músicos, usamos os gestos físicos de várias maneiras. Eles podem ser usados para comunicar a expressão musical, gerar a produção de um som e facilitar a técnica de movimento enquanto tocamos ou cantamos, regulando os aspectos temporais do desempenho, fornecendo pistas musicais e sociais para *co-performers*. Sendo assim, a utilização do gesto musical contribui para a sincronia dos performers no momento da execução:

“Esses gestos são produzidos deliberadamente, seguindo cuidadosa coreografia e ensaio; às vezes eles são produzidos espontaneamente durante a performance, seja consciente ou inconscientemente, em resposta ao modo o artista sente a música naquele momento, deseja “moldá-lo” ou perceber recepção da audiência na performance” (KING & GISBORG, 2011, p. 180).

Atualmente, existem diversas pesquisas que abordam o gesto e, conseqüentemente, diversas terminologias acompanham estas pesquisas (musical, instrumental, de execução, entre outros) (FREITAS, 2005; ASSIS & AMORIM, 2009; MADEIRA & SCARDUELLI, 2014; MILANI, 2016; et. Al). Diversos gestos corporais podem ser utilizados no momento da elaboração da *performance*. Entre tais gestos, encontramos os faciais, motores e os respiratórios. No entanto, é fundamental que os gestos sejam antecipadamente racionalizados e estudados sistematicamente para que, no ato da *performance*, todos estejam interligados.

Numa abordagem ampla do conceito de gesto Cadoz (1988) nos afirma que, os gestos musicais se classificam em quatro aspectos funcionais: os que produzem o som, considerados os gestos efetivos na produção sonora; os comunicativos, que têm como único objetivo a comunicação entre os intérpretes; os gestos auxiliares, que são os responsáveis pela sustentação no momento da produção sonora e os gestos expressivos, que acompanham o som, seguindo a música apenas contornando os elementos sonoros. Todos os gestos possuem um único significado, são portadores de expressão e significado, implantados em uma história, estabelecendo a vivência de um universo no qual a emoção e a expressão se incorporam. Segundo Hatten (2004), cada movimento produzido pelo intérprete é pertinente para a produção sonora significativa em que os gestos, como unidades expressivas primárias ou pequenos gestos, são inseridos nos maiores, coordenando toda a estrutura fraseológica (HATTEN, 2004, 118).

Segundo Reich (1965), a difusão do gesto pressupõe, com perspicácia, uma ação afetuosa em relação aos movimentos realizados corporalmente, direcionando para as emoções mais recuadas, expressando, sonoramente, cada gesto musical na realização do discurso musical. (REICH, 1965). Sendo assim, não importa o tipo do repertório, do gênero ou do estilo, o gesto expressivo é o que dá vida a todo gesto musical realizado na *performance*.

### 3. 2 O NORDESTE E A CONTEXTUALIZAÇÃO DA INFLUÊNCIA DO GESTO NA MÚSICA DE OSWALDO DE SOUZA

Para compreendermos melhor a música de Oswaldo de Souza, é necessário que conheçamos seu território natal, o Nordeste. Essa região brasileira é formada por um total de nove estados, todos litorâneos e ocupa cerca de 1.554.291.607 km<sup>2</sup>, o que equivale a 18,27 % de todo o território nacional. Sua divisão se dá em quatro sub-regiões, observando-se aspectos característicos de cada área: Zona da Mata, Agreste, Sertão e o Meio Norte.



**Figura 1- SUB-REGIÕES NORDESTINAS**

Fonte: Toda Matéria. Consultado em 24/06/19

A zona da Mata faz parte da faixa litorânea brasileira, que atinge o Rio Grande do Norte até o sul da Bahia. Seu clima é o tropical úmido, com temperaturas que vão de 25 a 31 graus ao longo do ano. Possui chuvas de maneira irregular, no entanto, elas ocorrem com maior frequência nos meses de abril a julho. O relevo dessa região é constituído por planaltos, planícies e depressões com diversas altitudes. Em toda a sua extensão litorânea há praias com águas quentes e com as mais belas paisagens. Foram locais inspiradores e influenciadores para as obras praianas de Oswaldo de Souza.

O Agreste é formado por uma faixa estreita e paralela à zona da mata, abrangendo, desde o Rio Grande do Norte, até uma grande parte da Bahia. Seu clima transita entre o tropical úmido do litoral e o semiárido do sertão, com temperaturas entre 18 e 30 graus. O relevo dessa região é acidentado, com planaltos que formam

barreiras que bloqueiam o ar e a brisa úmida vinda do litoral, formando vales com pequenas passagens de ar, surgindo brejos que a agricultura nesta região.

O Sertão é a maior de todas as zonas nordestinas, situada paralelamente à Zona do Agreste, alargando-se ao sul por quase toda a Bahia. Seu clima é semiárido, com poucas chuvas e sua temperatura é de 40 graus, com longos períodos de seca. O solo é seco e pedregoso, sua vegetação é a caatinga. Essa região foi contextualizada em algumas canções de Oswaldo de Souza, tais como Juazeiro e Retiradas.

A cultura nordestina é bastante sortida, particular e típica, pois tem fortes influências indígenas, africanas e europeias. De acordo com a história, a colonização do Brasil foi favorecida com a chegada dos europeus e africanos e suas culturas diversas. Aspectos da vida cotidiana dessas pessoas são representados em manifestações musicais, envolvendo melodias e danças populares, nas canções e brincadeiras infantis, entre outras. Existem vários estudos sobre a música folclórica brasileira, porém, devido à grande extensão territorial do Brasil, não podemos contextualizá-la integralmente, o que pode gerar lacunas sobre determinadas regiões. No entanto, não é nosso objetivo estender a investigação do objeto de pesquisa ao campo da história e da etnomusicologia.

Contudo, vale ressaltar a influência negra em nossa cultura, notadamente em nossa música. Todavia, não podemos pensar nesta influência de forma pomposa ou até mesmo romantizada. É válido lembrar que as pessoas africanas negras foram trazidas ao Brasil escravizadas, para trabalhar e viver de acordo com a qualidade de vida precária, imposta por seus “donos”. Em seu livro “Afrografias da Memória” publicado em 1997, Leda Martins nos diz:

“A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias [...] Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu *corpus* desterritorializados [...] Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. [...] a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no *corpo/corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história” (MARTINS, 1997, p. 24-25)

Graças a essa resistência e à necessidade destes africanos em manter vívida a memória de sua cultura entre eles, é que hoje temos essa gama de ritmos e influência em nosso país. Dessas influências, Oswaldo de Souza, em seu momento de expedição pelo país, pôde criar, posteriormente, algumas de suas obras. Segundo Leda Martins (1997, p.34):

“Há em todo o Nordeste, e no meio-Norte, Alagoas, Sergipe, Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, como modificações locais, no sentido da música dos bailados e do próprio enredo. Há, com ampla documentação, dois grandes motivos sociais para essas danças que são, pela extensão e articulação cênica, autos: a) – coroamento dos Reis de Congo, honorários, cerimônia nas igrejas, cortejo, visitas protocolares às pessoas importantes, b) – sincretismo de danças guerreiras africanas, reminiscências históricas, mais vivas nas regiões de onde os escravos bantus foram arrancados, Conga, Angola, fundidas, num só ato recordados, tornado possivelmente “nacional” mesmo para a escravidão de outras raças e nações” (MARTINS, 1997, p. 34).

Ao contrário dos saraus e das apresentações com instrumentos de orquestra, os negros utilizavam a percussão para o acompanhamento de suas canções. São elas que abrem os cortejos dos reis negros, seguidos pelos surdos das caixas de guerra, seguido pelos tambores menores (chamados de macumbas) acompanhados pelos chocalhos, unindo os negros de diversas nações e etnias para se juntarem aos cantos e danças em solos brasileiros. A música e a dança eram consideradas o núcleo central dos momentos festivos, sendo comandado pelo “rei” responsável pelos cânticos e por tocar um grande tambor. As danças eram realizadas pelos escravizados baseadas nas danças originárias do Congo, com movimentos circulares. A união da música e da dança tinha uma força indispensável nas cerimônias, como um “meio de realização” entre os escravizados. “O som dos tambores funcionava, também, como elemento significativo que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria” (MARTINS, 1997, p. 39). Em sua pesquisa, Silva (2005), destaca a capacidade da poesia e da música para descrever, induzir ou representar sentimentos. No entanto, cada local revela suas particularidades que são fundamentais na cultura e são preservadas na totalidade em seu repertório. No repertório nordestino, as especificidades são encontradas, de acordo Lacerda (1969, p. 85), na suavidade utilizada nos intervalos de terças, refletindo a visão caipira. Não entraremos em detalhes em relação à forma de cantar, mas vale ressaltar que, segundo Andrade (1962) existe uma preservação no estilo vocal nasalizado, tipicamente brasileiro e nordestino. Outro aspecto importante, segundo Silva (2005), é a existência de pedal harmônico, às vezes em padrões

rítmicos e melódicos, favorecendo a criação de ambientes dançantes. Para o autor, esta atmosfera é encontrada nas manifestações litúrgicas e ritualísticas pelo nordeste brasileiro.

A partir da segunda metade da década de 1920, a valorização da cultura musical nordestina ganhou força junto ao público, à imprensa e aos intelectuais, mas, ao mesmo tempo se revelava uma tendência à caricaturização das pessoas urbano-rural, estereotipadas na figura do matuto ingênuo, com pouco desenvolvimento intelectual e um forte sotaque que, posteriormente seria explorado por músicos e humoristas. Desta forma, a pronúncia e a maneira de cantar, que apresentamos neste trabalho, foi baseado no que o compositor Oswaldo de Souza e os autores, como o Cláudio Galvão (1988), falavam e recomendavam nesta época sobre a performance do cancionista (SILVA, 2005).

Em seu artigo, que trata de uma compilação didática de alguns trabalhos realizados no seminário da disciplina de História, ocorrido em oito de maio de 1967, na Universidade de São Paulo, no qual o tema era “Influências Ibéricas no Folclore Brasileiro”, Freitag (1969) apresenta diversos pontos importantes que inspiraram a cultura brasileira. Dentre eles, destacam-se folguedos, danças, romances, festas, culinária e as modinhas. Segundo a autora, os jesuítas, através do ensino e da catequese, introduziram diversos elementos que se integraram no folclore brasileiro, como os autos sacros, as danças ameríndias (Cateretê e Caruru), a cerâmica e o canto gregoriano, que deixaram uma forte influência na música popular brasileira, com seu traço na simplicidade, ritmo livre e modos característicos, aculturados aos elementos ameríndios e negros, inspirando os lundus, fandangos e outras melodias (FREITAG, 1969).

A modinha, segundo Freitag (1969), é considerada a base da música popular brasileira. Diversos compositores adotaram essa forma, inclusive Oswaldo de Souza, em obras como Bálamo das Dores, Cantiga, entre outras. Sua essência é a estrutura clássica à exacerbação romântica, “levando a mensagem eterna de suspiro de amor...” (FREITAG, 1969).

A música brasileira, segundo Mariz (2005), “revelou o Brasil ao brasileiro”. Oswaldo de Souza traduziu bem essa expressão em sua música e assim como outros compositores, ele buscou a essência de sua obra nos lugares mais ricos onde se poderia mergulhar no universo humano. Suas viagens e convivência com a população

regional possibilitou a coleta de materiais e trejeitos com os quais só se tem contato através de experiências vividas no meio desse povo, documentando através de anotações em seu caderno ou gravador a pilha (GALVÃO, 1988).

Em seu livro "Música folclórica do médio São Francisco", Oswaldo de Souza viajou pelo rio São Francisco e dois dos principais afluentes, no território baiano. Coletou diversos documentos musicais e também todo o material que pôde obter da tradição oral daquele povo. Ele diz:

"Procurei grafar as melodias com o máximo de cuidado, em nenhuma fantasia, como é mister proceder em tais circunstâncias, procurando o mais possível dar-lhes um cunho de exatidão, compatível com a precariedade do processo. Para reproduzir toda a realidade dessas singelas melodias só o processo mecânico seria adequado" (OSWALDO DE SOUZA, 1979, p.8).

Como vimos anteriormente, a dança e a música possuem uma forte conexão na cultura afro-brasileira. Os ritmos marcados pela percussão também são elementos importantes utilizados por Oswaldo de Souza em suas canções, inspiradas nesta cultura. Podemos dizer que os movimentos dessas danças estão diretamente relacionados com os gestos, como mencionado anteriormente. Segundo Clarke (1999, p.70) o corpo e a sensibilidade musical estão diretamente interligados. No âmbito desta pesquisa, os gestos serão explorados apenas no contexto *performance* musical/instrumental.

O gesto está presente em todas as peças, através das anotações feitas nas partituras, como mencionado anteriormente. No entanto, Hatten (2001), em palestra sobre o gesto musical, aponta-nos duas fontes para as competências gestuais:

**1). Físico:** que envolve o biológico e o cognitivo. O cérebro registra uma percepção motora refinada e, com poder evolutivo, projeta em nosso corpo gestos visuais, cinestésicos e auditivos e, através das experiências, adquirimos uma capacidade perceptiva/cognitiva arraigada para identificar gestos auditivos, suas continuidades (e, portanto, duração), seu caráter qualitativo (uma habilidade essencial para interação social via enunciados) e sua agência implícita (uma habilidade essencial para a sobrevivência - escapar de predadores em situações em que não são visíveis).

**2). Social e Cultural:** essa fonte, mais especificamente, é relacionada com aspectos estilísticos da música. Culturalmente, absorvemos os movimentos corporais típicos em resposta às interações sociais típicas, que vão desde a expressão emotiva da vida cotidiana, às entonações de uma língua, aos gestos mais ritualizados de instituições culturais, envolvendo cerimônias cívicas e rituais religiosos. O que um estilo musical

esclarece e restringe é a identidade de um gesto como motivo; sua duração em uma matriz de andamento, medidor e ritmo; sua coerência em termos desses e de outros valores musicais e sua contextualização em termos de outros eventos musicais e significado cultural. O que uma obra musical esclarece e restringe é a importância de um gesto musical em termos de seu papel estratégico na obra. Observamos isso ao estudar as canções de Oswaldo de Souza, nos seus diversos gêneros, como, por exemplo, as canções praianas. Na canção a seguir, notamos, através da escrita do acompanhamento feito pelo piano, o desenho das figuras representando (sonoramente) o balanço do mar. Neste caso, é importante destacar que, as praias que o compositor menciona em sua obra, se refere às praias do Norte, dentre as diversas diferenças, destacamos as ondas, que são bastante ininterruptas. Vale ressaltar a importância da contextualização, como menciona Hatten, pois, a canção apresentada como exemplo, faz parte do seu grupo de canções praianas, mas foram escritas pelas memórias e vivência nas praias nordestinas e não com inspiração das praias cariocas, em seu período de vida no Rio de Janeiro.

À Antonio e Celso de Souza  
Sereia do Mar

Oswaldo de Souza

**Moderado**

Voice

bem cantado

O ri-o, des-

Piano

*p* *dim. e rall.*

5

cen - do, faz bar - ra no mar. No mar tem se - re - ia que vi - ve can - tar Meu bar - co ve - lei - ro, não vai nau - fra - gar No mar trai - ço - ei - ro não tem que fi -

1.

9

car! A lua, brin - can - do sees - con - deda gen - te, nas  
mar... Mo - rena, pra - iei - ra, ren - dei - ra boni - ta, fá -

Pno.

2.

Figura 2: Oswaldo de Souza, "Sereia do Mar". Compassos 01 a 12. FONTE: Edição da autora

De acordo com a pesquisa realizada por Póvoas (2009, p.25), para que sejam aplicados os gestos de forma coerente, é necessário que estes sejam pré-estabelecidos de forma objetiva durante o momento de análise e estudo da obra, sistematizando e repetindo, para que, no momento da performance, tais movimentos (gestos de execução) estejam memorizados e incorporados, evitando a execução desorientada.

Outro ponto importante que deve ser levado em conta e que é desenvolvido conjuntamente ao gesto musical, em função da sincronia na *performance*, é o *Rubato*<sup>12</sup>. De acordo com Hudson (1996, p.195), a palavra em italiano *rubato* significa “roubo”. Segundo ele, esse “roubo”, nas frases musicais, sugere uma execução mais livre ritmicamente; evidentemente, não se modifica a escrita, mas, existem algumas arbitrariedades entre as notas, umas mais estendidas, outras um pouco mais curtas, que resultam em antecipar ou atrasar levemente determinados trechos, sempre respeitando a direção do discurso musical. Assim como o gesto, o *rubato* se encontra na partitura de forma implícita, salvo em alguns casos, como algumas partituras de Chopin, em que o compositor indica exatamente onde ele quer que o intérprete faça o *rubato*. Da mesma forma, outros compositores também aderiram à utilização do termo, no entanto, devido à propensão de Debussy de inserir todas as informações na partitura, de todos os compositores de sua época, foi ele quem indicou o *rubato* com mais frequência. Para ele, segundo Hudson (1996), a flexibilidade do tempo dentro de um compasso estável precisa ser cuidadosamente definida.

O mesmo autor comenta que, durante o século XX, o *rubato* era executado de diferentes formas, conservando-se a tradição do século XIX, como pode ser observado, por exemplo, em Schoenberg e Berg ou em outros estilos composicionais, como na música de Bartók. Este último, guardando influências em seu trabalho da música folclórica do leste europeu, fez uso do *parlando-rubato*, idealizado para facilitar a expressividade na pronúncia das palavras nas músicas vocais. Sendo assim, cabe a pergunta sobre como o gesto e o *rubato* dialogam entre si e de que maneira isso interfere na música de Oswaldo de Souza.

Baseada na bibliografia existente, somando à minha experiência como intérprete, eu considero que o gesto, tal como explorado no universo das obras de música de câmara do compositor Oswaldo de Souza, estão, na verdade, implícitos

---

<sup>12</sup> Ver Hudson, Barton (1996) "Stolen Time: The History of Tempo Rubato." By Richard Hudson., "Performance Practice Review: Vol. 9: No. 2, Article 7.

nas partituras. Acreditamos que um estudo sistematizado, como sugere Póvoas (2009) ajuda a combiná-los na construção da interpretação, contribuindo para a sincronia na execução. De acordo com Chueke (2017), em palestra ministrada na disciplina “Análise para Intérpretes<sup>13</sup>”, “a notação musical conduz o gesto musical, delineando a condução do discurso”. Respalhada nestas autoras, podemos planejar a interação entre cantor e pianista, no processo de construção da *performance*.

### 3.3 OSWALDO DE SOUZA E SUA TRAJETÓRIA MUSICAL<sup>14</sup>

No dia 1º de abril de 1904, na cidade de Natal no Rio Grande do Norte, Brasil, nasceu Oswaldo Câmara de Souza. Filho de Cícero Franklin de Melo e Souza, funcionário do Tesouro do Estado e de dona Dionísia Câmara de Souza, prenda doméstica, como era costume na época.

Seu contato com a música começou muito cedo, ao observar a mãe, que era pianista. Segundo Castro (2015), ao ouvir o som do piano, a sua atenção era tomada, principalmente na execução das valsas de Chopin, interpretadas por ela "com muito sentimento". No entanto, iniciou seus estudos somente aos dez anos de idade, primeiramente com sua mãe, passando aos cuidados de Ana Maria Cicco (conhecida como professora Donana) por um período de três anos e, subsequentemente, com a professora Cristina Roselli, que teve sua formação realizada no Rio de Janeiro e também foi uma das incentivadoras à ida de Oswaldo para a capital carioca. (GALVÃO, 1988; ALMEIDA, 2005; CASTRO, 2010).

Segundo Castro (2010), que relata a entrevista realizada com Fátima de Brito, pianista, cantora e amiga do compositor,

Oswaldo de Souza foi menino numa Natal pequena, com características muito provincianas, e como se isso não bastasse, passava as férias na fazenda do avô (Convém lembrar que ele nasceu em 1904!) Um lugar onde havia os sons dos rabequeiros e dos vaqueiros soltando a voz nos aboios! (BRITO, 2009 citada por CASTRO, 2010, p.2).

Estudou também com o maestro Luigi Maria Smido, músico italiano de origem misteriosa, mas que possuía um grande conhecimento musical e uma medalha de ouro, esta obtida pelo Conservatório de Leipzig (a única informação encontrada é que

<sup>13</sup> Ministrada no Departamento de Artes da UFPR, Programa de Pós-Graduação em Música, 2º semestre de 2017.

<sup>14</sup> Breve biografia de Oswaldo de Souza texto adaptado a partir da obra do seu biógrafo Cláudio Augusto Pinto: **Oswaldo de Souza: o canto do Nordeste**. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.

veio a convite do governo em 1903 para dirigir a primeira orquestra do Teatro Carlos Gomes). O maestro recebia Oswaldo, ainda jovem, no próprio teatro e ministrava aulas particulares. No entanto, mesmo sendo um aluno indisciplinado com seus horários e dias de aula, Oswaldo levava algumas partituras em forma de valsinhas e as apresentava como suas composições, aumentando a curiosidade do maestro. Certo dia, Smido resolveu tirar prova e pediu para que Oswaldo escrevesse uma composição de improviso. De imediato, o jovem compositor redigiu a primeira parte de uma valsa, fazendo com que o professor vislumbrasse, naquele momento, apesar da falta de responsabilidade com relação às aulas, um futuro musical promissor para seu aluno. Foi com ele que Oswaldo adquiriu sólidos conhecimentos musicais que contribuíram, mais tarde, para a sua aprovação quando prestou o vestibular para o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro (GALVÃO, 1988, p. 23-24; CASTRO, 2010).

O estudo musical de Oswaldo teve diversas interrupções por conta das mudanças de cidade. Em 1920, partiu para o Recife para estudar e, em 1922, retornou a Natal. Seus estudos de piano foram, no entanto, interrompidos, pois, como era costume na época, os pais queriam que ele se tornasse “Doutor” e ele passou então a se dedicar aos estudos preparatórios para os exames de ingresso na faculdade de Direito. Ele o fez apenas para satisfação dos pais, sem nenhuma vocação para o exercício da profissão de advogado ou sequer para seguir o curso. Com a aprovação na Universidade de Recife, mudou-se para lá, mas foi o ano mais angustiante de sua vida. Todavia, para não dizer que nada houve de música, participou de algumas reuniões do Grêmio Literário Joaquim Nabuco, do colégio Americano Batista, a convite da prima e na qualidade de ex-aluno da escola. Nestas ocasiões, Oswaldo sempre tocava alguma peça ou acompanhava alguns números de canto, fazendo ressoar em sua mente o que suas professoras Ana Maria e Cristina Roselli diziam: “Você devia estudar música no Rio de Janeiro”. Depois de muito planejar, decidiu cursar a faculdade de Direito no Rio de Janeiro, pois lá poderia se matricular no Conservatório e, como ele dizia, “mataria dois coelhos com uma cajadada só”. No dia 25 de maio de 1925, Oswaldo embarcou para essa nova etapa da sua vida (GALVÃO, 1988, p. 26-28).

Após o primeiro dia de aula na faculdade de Direito, Oswaldo pegou o bonde até o centro da cidade, em busca da Escola Figueiredo Roxo, indicada pela professora Cristina Roselli. Era uma escola particular e, como a mesada que recebia do pai era

o suficiente para frequentá-la, no entanto, ele julgou o ambiente um tanto feminino e, seguindo sua atração pelo Instituto Nacional de Música, tomou uma nova decisão que lhe exigia um esforço extra, ou seja, passar por um vestibular. Para essa prova, ele contou com o preparo de Lorenzo Fernandez e do pianista Arnaud Gouveia e, em janeiro de 1926, recebeu a aprovação dos professores Otaviano Gonçalves e Joanídia Sodré para o ingresso no Instituto Nacional de Música (ibid).

Os primeiros momentos no Rio de Janeiro foram de muita fascinação, pois mesmo sendo obrigado a frequentar a faculdade de direito, o fato de fazer parte do grupo de alunos do Instituto Nacional de Música, mantinha sua euforia.

Durante todo o curso, Oswaldo recebeu orientações pianísticas do professor Luís Amabile e, na teoria musical, que finalizaria naquele mesmo ano de 1923, tinha como mentora a professora Celeste Jaguaribe.

Sua permanência no Rio de Janeiro possibilitou que presenciasse um inesquecível ciclo de concertos com intérpretes como Friedmann, Cortot, Rubinstein, Cláudio Arrau, Guiomar Novaes entre outros. Nesse mesmo período, teve a oportunidade de conhecer Chiquinha Gonzaga e, frequentando o cinema Odeon, pôde ver diversas vezes Ernesto Nazareth executando suas saudosas valsas e tangos.

Como intérprete, Oswaldo de Souza teve pouca oportunidade de apresentar-se publicamente, a não ser nas apresentações realizadas na escola, com uma plateia minúscula. Em dezembro de 1930, Oswaldo faria seu último exame de piano e se despediria da escola de música como aluno. No entanto, ele estava tão tenso que, antes de entrar no palco, dirigiu-se a um bar próximo, servindo-se de uma dose de conhaque, acreditando que se acalmaria. Porém, o efeito foi contrário e, antes que ele pudesse tomar qualquer providência, encontrou-se no palco e, na medida em que o álcool se evaporava do seu organismo, o papel de “pianista seguro” começou a surgir e ele concluiu seu programa com êxito.

Após a conclusão do curso no Instituto Nacional de Música em 1932, Oswaldo dedicou-se ao trabalho, o ensino do piano que, na época, era o caminho mais possível de ser tomado, pois viver das composições era completamente inviável.

De acordo com Cláudio Galvão (1988), podemos dividir a composição de Oswaldo de Souza em quatro fases: 1ª - de 1931 a 1941; 2ª - de 1941 a 1949; 3ª - de 1951 a 1962 e 4ª - a partir de 1961.

### **1ª Fase – Rio de Janeiro, 1931 - 1941.**

Durante este período, Oswaldo de Souza residiu no Rio de Janeiro e se dedicou ao ensino do piano. Quanto às composições, apenas realizava algumas experiências, desde as primeiras valsinhas feitas em Natal, as quais ele considerava “infames” e acabou queimando-as. Nesta época, já era evidente sua característica básica, que permaneceria em toda a sua obra: um forte vínculo ao sentimento musical brasileiro, em especial, a música nordestina.

Nesta fase, Oswaldo teve sua primeira obra publicada, a valsa Triste Enlevo, que seu antigo professor, Luigi Maria Smido, tomou a iniciativa e levou em uma editora particular<sup>15</sup>. Foi neste período que ele produziu algumas das suas obras mais populares. Dentre elas, as de motivos praianos (Praieira, Sereia do Mar, Renda de Crivo), as de motivos afro-brasileiros (Cativeiro, acerca de uma cena de senzala, evocação das senzalas, que ouvia das histórias quando menino); Batuque, com versos de Sylvio Moreaux; Mazombo e Oxé de Xagô, impressões de macumba, que presenciou em sua primeira sessão, em São Gonzalo.

De acordo com levantamento feito por Cláudio Galvão (1988), as obras musicais de Oswaldo de Souza nasceram de três fontes: de punho próprio, de outros poetas e adaptações feitas de quadrinhas populares, presenciadas por ele na infância ou colhidas em publicações especializadas ou em cordéis, que eram encontradas nas feiras no interior nordestino. Sendo assim, o ponto forte das composições de Oswaldo de Souza é, sem dúvida, a inspiração nordestina, evidenciando suas influências radiculares, mostrando sua vinculação ao universo vivido na infância e adolescência.

Durante sua formação, no Instituto Nacional de Música, Oswaldo de Souza conviveu com grandes músicos e, como aluno, estudou as mais diversas obras e, concomitantemente, compôs algumas obras para piano que, segundo Cláudio Galvão (1988), são nitidamente influenciadas por Mendelssohn. Entre elas, um Prelúdio e um Romance sem Palavras.

O ofício de professor e compositor possibilitou a Oswaldo o conhecimento de muitos jovens compositores e, numa reunião com essas pessoas, ele conheceu Jorge Fernandes, este muito conhecido e prestigiado no meio musical da época e que veio a se tornar um dos seus mais entusiasmados intérpretes, participando com ele em

---

<sup>15</sup> Estabelecimento Gráfico Friedrich Fuchs, Rio de Janeiro, 1926. Publicada, igualmente, na revista Rio Musical. (GALVÃO, 1988)

*tournées*, no Brasil e no exterior. Neste mesmo período, através da amizade com Jorge Fernandes, na casa de Alma Cunha de Miranda, ele iniciou uma grande amizade com o artista paulista Cássio M'Boy e este, conseqüentemente, apresentou-o para o recém-chegado do Pará, Waldemar Henrique que, naquele momento, já era portador de uma vasta experiência e bagagem musical. Formou-se ali uma perdurável amizade, interrompida com a morte de Waldemar Henrique, em março de 1995.

Waldemar Henrique ouviu as composições de Oswaldo e se interessou muito, passou toda uma tarde no apartamento do compositor ouvindo atentamente toda a sua produção. No final do dia, ambos chegaram à conclusão de que produziam frutos diferentes, mas possuíam a mesma fonte de inspiração. Embora Oswaldo fosse tímido, Waldemar insistia para que ele se apresentasse em público. No entanto, mesmo com a ideia soando em sua cabeça, sentia-se inibido pela insegurança quanto à sua produção musical.

O tempo seguiu e Oswaldo continuou a estudar e ministrar aulas até que, em 1938, recebeu um telefonema de Waldemar Henrique pedindo que o substituísse nos programas radiofônicos que realizava na antiga Rádio Tupi, pois se encontrava doente. Oswaldo achou que seria uma oportunidade de divulgar suas composições e aceitou. Coincidentemente, a cantora e intérprete da rádio era Mara Ferraz, irmã de Waldemar Henrique, veio a ser a sua parceira musical em diversas apresentações. Em seguida, houve o convite para participar e apresentar suas composições no programa "A Hora do Brasil", ainda em parceria com Mara, mas, contando com a atuação de outros artistas famosos da época como Dorival Caymmi, Stelinha Egg e Maria Sylvia Pinto.

Reconhecendo o valor musical e performático do amigo, Waldemar Henrique sugeriu a Oswaldo que ele deveria programar seu primeiro recital, com obras de sua autoria. A fim de evitar uma possível desistência, Waldemar o levou até a redação do Diário de Notícias, para emitir uma comunicação pública. O primeiro a receber a informação em casa foi o pai e, conhecendo a timidez e o temperamento do filho, não lhe apoiou. Porém, após um período de um pouco mais de um mês de ensaios, a data do espetáculo chegou e o músico não poderia ter sido mais bem-sucedido. No dia seguinte, as críticas do jornal apontaram o resultado positivo da noite anterior.

No ano de 1940, Oswaldo de Souza viajou a São Paulo em visita a seu amigo Cássio M'Boy, o que possibilitou que conhecesse de perto o ambiente musical da cidade paulista. Nesse mesmo período, conheceu o cantor Marino Gouveia e,

posteriormente, realizaram recitais juntos. Subsequentemente à sua viagem, Oswaldo recebeu um convite do Departamento de Imprensa e Propaganda de São Paulo, através do diretor e professor Cândido Mota Filho, para realizar pesquisas folclóricas, destinadas a um documentário: Festas e tradições da Vila do Embu. Este foi, então, o seu primeiro trabalho de pesquisa, concluído em poucos dias. O material recolhido foi arranjado para piano e depois encaminhado e instrumentado pelo maestro Armando Billardi, para ser executado pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Deste período, são as três danças rurais paulistas: Chimarrete, Manjerição e Quero bem.

Cansado da vida na capital carioca e do vínculo superprotetor dos pais, ele aceitou o convite para ser zelador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o que lhe proporcionou uma estabilidade financeira e contatos com grandes nomes da época, como Oswaldo de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfatti. Como efeito da semana de 1922, São Paulo vivia muito dos reflexos deste movimento que, além do aspecto contemporâneo da arte que a Semana proporcionou, havia a valorização do sentimento nacional, enfatizando o folclore e o regionalismo. Graças a este clima estético, as músicas de Oswaldo de Souza encontraram o lugar propício para sua aceitação e receptividade. No entanto, esta estabilidade terminou após cerca de quatro anos, quando a Sra. Odete de Souza Carvalho, fundadora de uma congregação religiosa, tomou o espaço para sua instituição, obrigando-o a sair das instalações.

Passada a frustração com o ocorrido no projeto anterior e, ainda residente em São Paulo, ele decidiu retomar o contato com o folclore paulista. Assim como a fase anterior, esta também foi fértil. Em 1949, partiu para a Bahia, em busca de novos ares e ele passou a se dedicar com maior tempo à música.

Em sua viagem ao Nordeste do país, Oswaldo de Souza esboçou, através da sugestão do amigo João Alberto Salles Moreira, um projeto de excursão musical na Argentina, no Chile e no Uruguai, mais precisamente em Buenos Aires, Santiago e em Montevideú, em parceria com o cantor Marino Gouveia, apresentando aos vizinhos de fronteira as composições de sua autoria. No entanto, o cantor não tinha a prática necessária para encarar grandes auditórios, surgindo assim a ideia de uma pequena *tournee* pelo Brasil, como uma prévia para o que estaria por vir. Começaram então com a primeira apresentação em Salvador, no dia 22 de junho do ano de 1948 e, pela

ausência do governador devido a problemas de saúde, eles repetiram o recital na cidade. Em seguida, apresentaram-se em Ilhéus (2 julho), em Itabuna (5 de julho) e seguiram para São Paulo. Contudo, um fato ocorrido em Salvador veio a alterar o cronograma. Após o recital, o Secretário da Educação, professor Anísio Teixeira, entusiasmado com o que ouvira e, impressionado com o trabalho de pesquisa folclórica realizada por Oswaldo, fez-lhe uma proposta irrecusável, convidando-o para executar um estudo semelhante ao desempenhado por ele anteriormente, porém, havia uma diferença: agora teria um financiamento, que asseguraria a dedicação à pesquisa.

## **2ª Fase – São Paulo, 1941 - 1949.**

Por questões de organização do escritor Cláudio Galvão, enquanto montava seu livro, ele considerou, junto com o próprio compositor, que o tempo de 1941 a 1949 foi o período em que Oswaldo de Souza viveu em São Paulo, até a data em que ele viajou para o interior da Bahia. De acordo com o biógrafo, esses anos contemplam a segunda fase de suas composições.

Esta fase foi tão produtiva quanto a anterior. Iniciou-se com o contato com o folclore paulista, que resultou na harmonização de três danças rurais (Manjerição, Chimarrate e Quero Bem), parte da trilha sonora do documentário “*Festas e tradições da Vila do Embu*”.

Nesta época, Oswaldo de Souza buscou, nas suas evocações infantis, uma melodia de que gostava muito e ouvia sempre nas festas de final de ano. O desenvolvimento da melodia foi adaptado para os versos de seu amigo Cássio M'Boy, resultando na canção Destino de Areia. Outra obra importante deste período, desenvolvida a partir da obra de Mário de Andrade “Ensaio de música brasileira”, foi Gavião Penerô, baseada no refrão de um coco nordestino, trecho que ele aproveitou e desenvolveu, criando uma nova canção.

O trabalho composicional de Oswaldo, como mencionado anteriormente, teve forte influência dos temas nordestinos, das quadrinhas do cancionário popular e, ao retornar à Bahia em excursão, recolheu e harmonizou temas afro-diaspóricos. Analisando a produção de ambas as fases (1ª e 2ª), podemos observar uma grande

homogeneidade entre as obras, justificável, levando em consideração suas fontes de inspiração.

Suas obras permeiam entre os estilos erudito e o popular. O elemento erudito é resultado da influência musical durante a infância, enquanto ouvia sua mãe executar peças ao piano e, em seguida, ao escolher o instrumento como companheiro. Teve sua orientação construída pelos professores Donana Cicco, Cristina Roselli e Luigi Maria Smido e ele complementou a formação no Instituto Nacional de Música, onde concluiu seu curso de teoria e piano. Já o lado popular transita através dos campos urbano, que é representado pela influência das retretas, que assistia nas praças durante a infância e as serenatas e os folguedos populares (pastoris, fandangos, bumba-meu-boi) que vivenciou durante sua juventude. Segundo Cláudio Galvão (1988),

“A fusão de todos esses elementos, com a ocasional predominância de um deles, é a maior constante das canções de Oswaldo de Souza. A perícia técnica que se origina do elemento erudito, intelectualizado, manipula com habilidade o elemento popular nas suas mais diversas formas, do que resulta sínteses de belo efeito estético e grande comunicabilidade, acentuados ainda mais pelo grande conteúdo de brasilidade que apresentam” (GALVÃO, 1988, p. 59).

Foi nesta fase que Oswaldo abriu mão da realização da *tournee* no exterior para executar um trabalho de pesquisa musical no interior da Bahia. Mesmo a contragosto de seus amigos, ele partiu para a Bahia, onde viveu por três anos e cinco meses. Neste período, Oswaldo de Souza contava com o apoio do secretário Anísio Teixeira, no entanto, havia as indicações e observações desconfiadas do superintendente americano de educação musical da Secretaria de Educação e Saúde do Estado, Marshall Lewins, a quem ele estava hierarquicamente subordinado. Porém, desde o início, houve desentendimentos, pois, o americano, prevalecendo de sua posição, queria iniciar a pesquisa em Salvador, coletando e analisando o material, mas Oswaldo queria começar na região do sertão que, segundo ele, era mais rica de material, o que evidentemente não agradou o seu superior.

Todos os recursos e equipamentos que o governo disponibilizou para a pesquisa proporcionaram um resultado excepcional. No entanto, o superintendente americano, se fazendo valer de sua autoridade, tomou a frente e traçou todo o roteiro da viagem. Contrariado, Oswaldo aceitou e seguiu viagem. No meio do caminho, numa rápida parada, avistaram um casal de cantadores numa feira aberta. Oswaldo

propôs o início da pesquisa ali, todavia, Marshall achou a cantoria vulgar e quis seguir viagem. Posteriormente, avistaram uma cativante roda de coco, mas, da mesma forma, o americano colocou empecilhos e não pararam novamente. Oswaldo percebeu que não podia deliberar sobre nada e, nas mãos de alguém que desconhecia todo o projeto, cruzou os braços e aguardou o americano terminar com seu estoque de autoridade.

Durante a viagem, houve dois imprevistos. O primeiro foi que, devido à mudança do roteiro e do fato de os americanos não comerem comidas regionais, os enlatados estavam acabando rapidamente e, conseqüentemente, o dinheiro que estava com eles também; o outro, diz respeito à quebra de uma peça do furgão em que eles viajavam. Desse modo, o americano decidiu voltar a Salvador, para providenciar o acessório e os suplementos necessários para seguirem a viagem. Após nove dias, chegou a peça do furgão e a ordem para que voltassem para casa, pois a pesquisa tinha sido cancelada. Já era fim do mês de dezembro e Oswaldo retornou à capital baiana, passando um natal solitário.

Quando chegaram à capital, as especulações sobre o fracasso da expedição já haviam se espalhado e as verbas haviam se esgotado, não tendo inclusive, possibilidade para um novo financiamento. No entanto, Anísio Teixeira insistiu para que Oswaldo assumisse o posto de superintendente interino e, ao ver que não tinha como declinar, aceitou o cargo e, através do posto assumido, tentou angariar um novo financiamento. Todavia, o secretário foi firme em seu discurso, alegando não ter verba. Foi então que Oswaldo resolveu pedir ajuda à esposa do governador que, em outros episódios, demonstrou afeição pelo seu trabalho musical. Após conversarem e o governador ouvir tudo sobre a fracassada tentativa anterior de pesquisa, ele conversou com o secretário e, dias depois, reiniciaram os trabalhos. Oswaldo de Souza partiu então, com oito contos de suas economias, uma caderneta de anotações, muito entusiasmo e coragem.

Sua pesquisa iniciou na área do médio rio São Francisco, percorrendo o caminho ao longo do rio e seus afluentes, trilhando por diversas cidades ribeirinhas. Da manhã à noite se ouvia e se via o mais rico som brasileiro. Oswaldo não perdia um só momento, sempre com seu caderno à mão, colocando em prática seus conhecimentos musicais. Por não ter gravadores, ele pedia que as pessoas

repetissem as melodias, quando não conseguia anotar tudo no primeiro instante e, por mais que trabalhasse, quase não dava conta da quantidade de novos materiais que surgiam para coletar.

Para conseguir se deslocar para todas as localidades, havia apenas um trajeto e este era feito pelo rio. Oswaldo dependia das barcas e navios para se locomover e esses meios de transporte não tinham regularidade. Por conta disso, interrompeu sua pesquisa em Bom Jesus da Lapa, partindo para Carinhanha e, posteriormente, para Santa Maria da Vitória, onde permaneceu por dois dias, conseguindo coletar muito material. No entanto, a volta seria complicada, dada a escassez de navios que passavam por ali. Porém, aventuradamente, ele conseguiu uma barca, abarrotada de rapaduras, com remeiros<sup>16</sup> animados, considerados os melhores cantadores de toadas conhecidos na região. Enquanto eles remavam, bebiam e cantavam, Oswaldo apenas anotava tudo o que conseguia em seu caderno. Em um dado momento, ele observou que os remeiros estavam calados e um tanto tímidos, para entoar seus cantos de trabalho. Já familiarizado com o jeito simples daquela gente do sertão, ele havia se prevenido e comprado, antes de sair da cidade, uma dúzia de garrafas de pinga, o suficiente para soltar os ânimos do pessoal durante toda a viagem. Seu artifício deu certo e, após os primeiros goles, o efeito desinibidor da bebida surgiu e os remeiros começaram a cantar ininterruptamente, até o final da viagem.

Para Oswaldo, os noventa dias em que passou trabalhando, foram os mais gratificantes que teve em toda a sua vida. Foram necessários dez meses para organizar todo o material coletado e, depois de guardar cuidadosamente os originais, entregou as cópias do trabalho para a Secretaria de Educação e Saúde da Bahia. Como era o final do mandato do governador e do professor Anísio Teixeira, o material foi guardado e, infelizmente, nunca publicado pelo estado da Bahia. Finalizada a pesquisa e feita toda a prestação de contas, Oswaldo voltou à São Paulo feliz com o resultado do trabalho que realizou.

Assim que retornou de sua expedição, Oswaldo de Souza foi à fazenda Santo Antônio em São Roque, São Paulo, mandado pelo SPHAN para participar da restauração do local. Tratava-se de uma construção do século dezoito, que incluía uma capela, de propriedade de Mário de Andrade que, pediu ainda em vida, que o

---

<sup>16</sup> Remeiros: termo coloquial, utilizado na região para os remadores

Patrimônio o transformasse em uma colônia de férias para os intelectuais e artistas. Embora as construções tenham sido restauradas, a colônia nunca se instalou.

Durante sua viagem à Bahia, outro plano aflorou na mente de Oswaldo de Souza: o matrimônio. Ele sempre dizia que isso seria a última providência a se tomar, mas, os dias de trabalho intenso e as longas noites nas pequenas cidades ribeirinhas o fizeram sentir, aos poucos, um vazio que o incomodava. Sua mente estava na senhorita Maria de Lourdes Friedrich de França, que conheceu em seu segundo recital em São Paulo, no ano de 1945. Assim que regressou da Bahia, sua primeira visita foi à Lourdes e, a primeira conversa, logo veio acompanhada de um pedido de casamento. Pedido aceito, eles se casaram em abril de 1952 em São Paulo e ela foi sua esposa e amiga até a morte, mas não tiveram filhos.

Em 1956, Oswaldo recebeu um convite da TV Record de São Paulo e da Companhia Rhodia para ser responsável por um programa que evidenciaria a música brasileira. Aceitou de imediato e, devido à alta qualidade do programa, que envolvia a capacitação do produtor e a beleza das músicas apresentadas, levou a uma grande audiência, mantendo-se no ar por sete meses. No entanto, após alguns desentendimentos entre Oswaldo e o produtor, conseqüentemente, foi cancelada a parte musical erudita do programa, resultando no pedido de renúncia de Oswaldo na sua participação.

Em meados de 1957, por indicação do Dr. Luís Saia, chefe do 4º Distrito do SPHAN, Oswaldo se instalou no museu do Sítio do Padre Inácio, no município de Cotia. Ficou ali por vinte meses, esperando verbas para a obra que não veio e, desanimado, resolveu pedir ao ministro da Educação que o transferisse para o Rio de Janeiro.

Feita a transferência, Oswaldo assumiu uma atividade burocrática tranquila no SPHAN e, sem pesquisa ou trabalho empolgante, voltou aos poucos para as suas atividades musicais. No entanto, a vida calma na capital carioca estava com os dias contados, pois o amigo e secretário da Federação das Indústrias, Humberto Dantas, conhecedor do trabalho de preservação e restauração realizado por Oswaldo, sugeriu ao governador do Rio Grande do Norte, eleito recentemente, Sr. Aluísio Alves, um trabalho de tombamento dos bens históricos e artísticos do estado. Como nada mais lhe prendia no Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza, acompanhado de sua esposa Lourdes, retornou à terra-mãe, após vinte e oito anos de ausência.

### **3ª Fase – Rio de Janeiro e São Paulo, 1951 - 1961.**

Depois de todas suas obrigações em função da SPHAN, Oswaldo de Souza passou a se dedicar à produção musical, realizando diversas harmonizações dos mais diversos temas folclóricos. De acordo com Cláudio Galvão, este período, que data dos anos de 1951 a 1961, pode ser considerado a terceira fase dos seus trabalhos artísticos.

Nesta fase, destacam-se as obras *Capiongo*, *Doidinho* e *Capengando*, chorinhos para piano solo. A única canção praiana datada deste período é a *Jangada*, uma obra com poema de Edyla Mangabeira e melodia proveniente de um tema do fandango natalense. Outra obra, *A luz dos teus olhos*, possui sua importância. *Modinha do século XIX*, Oswaldo a tinha como memória de infância, depois de ouvi-la por diversas vezes, cantada pela mãe.

O ano de 1954 foi particularmente importante para Oswaldo de Souza, pois suas obras foram aplaudidas por um público de alto nível, portador de uma formação cultural totalmente diferenciada da plateia brasileira. Tal exibição se deu através da cantora Vanja Orico que, em viagem à Europa, realizou bastantes recitais em vários países. Dentre os diversos lugares, a apresentação na União Soviética foi uma das mais marcantes. No programa, obras de diversos compositores brasileiros, inclusive de Oswaldo de Souza. Na capital russa, ela se apresentou cinco vezes na sala Tchaikowsky para duas mil pessoas por dia e em seu repertório havia obras de Capiba, Villa-Lobos e Oswaldo de Souza. Na edição do jornal da Manhã, de São Paulo, no dia 16 de março de 1954, foi transcrita a reportagem de Martinov, sobre a visita da cantora brasileira em Moscou: “Causou emoções! Entre as canções negras, a impressão mais profunda foi produzida por *Aruanda maracatu*, instrumentada por Oswaldo de Souza. A cantora expressou, com grande sinceridade, a tristeza do chefe de uma tribo negra escravizada. Sua interpretação causou verdadeira emoção entre os ouvintes”.

Em entrevista concedida à revista *Momento Feminina*, Vanja Orico declarou que, ao término de sua apresentação, o público solicitou sua presença ao palco uma dezena de vezes, sendo aplaudida por vários minutos. Na Alemanha, apresentou-se no estádio de Berlim, para cerca de sete mil pessoas e, na França, sua aparição foi frente às câmeras de televisão. Um fato interessante foi a maneira grandiosa, no quesito aceitação da música brasileira, por um público tão exigente e que não entendia

uma letra das canções. Como disse Cláudio Galvão, “isso atesta o alto grau de comunicabilidade de nossa música”.

Nesta fase, Oswaldo passou por um dos mais difíceis episódios da sua vida. Após se instalar em Natal, organizar todas suas coisas, ele se dedicou ao seu novo trabalho, o de levantar, tomar e restaurar as obras de arte e monumentos do Rio Grande do Norte. Sua primeira tarefa e, talvez a mais árdua de todas, era remover a “pedra” santa, que estava à beira da praia e levá-la à capital. No entanto, o povoado que vivia à beira da praia, pessoas simples, não era aberto a qualquer assunto. Oswaldo iniciou com pequenas conversas na esquina, nas calçadas, com a intenção de preparar o espírito da pequena população e tentar convencê-la a permitir a transferência do “santo marco”. Como proposta, ele sugeriu a troca do original por uma réplica e mais uma imagem de um santo, que a população escolhesse. Todavia, houve um boato de que Oswaldo faria o serviço durante a noite e, para proteger a pedra santa, os moradores retiraram o monumento e o levaram em procissão para o arraial de Morros, construíram uma cerca de proteção e colocaram guarda. Resolvido o mal-entendido, a população concordou com a transferência, em troca do que Oswaldo havia prometido anteriormente. Porém, mais uma vez, houve um embargo, com a chegada de um Sargento da Marinha que, mesmo morando no Rio de Janeiro, era descendente do lugar e influenciou o povo, através de sua autoridade, a resistir e não entregar o monumento. Devido a ameaças, insultos e provocações, Oswaldo decidiu voltar a Natal e continuar seu trabalho com a restauração dos monumentos históricos e artísticos do Rio Grande do Norte.

#### **4ª Fase – Natal, a partir de 1961.**

O período datado a partir de 1961 é considerado a quarta e última fase de Oswaldo de Souza. No entanto, não foi um período fértil de composição. Seu trabalho no IPHAN não lhe dava muito tempo livre e, por essa razão, a música ficou para os momentos de folga. Mesmo assim, realizou a harmonização de algumas canções e, como característica dessas obras, são as memórias de suas origens e de suas viagens. Seu único lamento foi a inexistência de um gravador para registrar todas as melodias e poemas que ouvia quando criança e ao longo de sua vida e que, segundo ele, são do mais legítimo valor popular.

Oswaldo viveu em função de seu trabalho no IPHAN e, depois de anos, em atividades bem realizadas, recebeu diversas honrarias e prêmios. Segundo Cláudio Galvão, Oswaldo teve apenas um ressentimento em seus 80 anos de vida: o de nunca ter se apresentado em um recital com suas obras em Natal.

Um aspecto importante do trabalho de Oswaldo de Souza é a grande fidelidade à linha traçada por mais de cinquenta anos. Sua dedicação à canção, com acompanhamento do piano, está sempre direcionada ao Nordeste, cuja natureza sempre foi sua fonte de inspiração.

#### 4. RELATO DOS INTÉRPRETES ENTREVISTADOS

Para a realização desta pesquisa, foi entrevistado um total de sete pianistas e cinco cantores. No entanto, uma das cantoras e também ex-aluna do compositor objeto desta pesquisa, a professora Fátima de Brito, faleceu antes de entregar o material, mas, em conversa informal com ela, tive a oportunidade de ouvir diversos pontos considerados importantes para o compositor. No *hall* de pianistas, tive o privilégio de conversar com a professora Maria do Socorro, pianista acompanhadora da professora Fátima, enquanto aluna do Oswaldo de Souza.

Apenas três pianistas me retornaram e um deles respondeu apenas o seguinte: "*Não vejo importância no repertório de Oswaldo de Souza, são obras muito simples*". Como intérprete, vejo aqui um ponto considerável, pois, durante os anos nos quais eu estudo e executo as obras deste compositor, tenho observado que, mesmo na simplicidade da forma da sua escrita (harmonia, tessitura vocal, ritmo), pude perceber a existência de nuances que exigem do *performer* um estudo sistematizado, envolvendo, não apenas a técnica instrumental e vocal, mas também as contextualizações para cada gênero de suas canções. É importante compreender o pensamento do compositor, pois ele não pensa de forma compartimentada, inventando cada gênero, uma vez que ele viveu nas localidades que serviram como bagagem, inspiração e/ou fontes para suas composições. Os gestos e os pontos de sincronia também exigem do intérprete uma atenção para não soar de maneira artificial e caricata. Posto isto, acreditamos que o pianista não tenha se identificado com o repertório devido seu gosto pessoal, executando-o de forma ingênuo/comum.

De acordo com o questionário respondido pelo pianista 1 (P1), ele executou as canções Sereia do Mar, Juazeiro, Aruanda, Querer bem não é pecado e Prece. Ao ser questionado sobre quais foram os pontos específicos considerados importantes para a realização da canção na busca pela sincronia com o cantor o P1, ele nos respondeu o seguinte:

"No geral, os mesmos pontos que se usa em música de câmara como um todo, que são a manutenção do pulso e a atenção a flutuações agógicas."

Por se tratar de canções ele menciona que:

“Maior atenção ao texto, no que se refere a esperar o cantor em micro preparações de fonemas, em pontos específicos. No caso dessas canções brasileiras, a liberdade rítmica do cantor é (e precisa ser) muito maior, se guiando mais pela prosódia do que pela figuração rítmica da partitura. Nesse sentido, a sincronia só é conseguida quando o pianista “pronuncia” as melodias dobradas de maneira exatamente igual a pronúncia do cantor, e foi assim que essas canções foram trabalhadas”.

Quando perguntamos sobre a classificação feita por Oswaldo de Souza de suas obras (em praianas, nordestinas e outras), o pianista menciona não conhecer. Sobre o processo de construção da *performance*, ele menciona não terem feito nada sistematizado. Segundo o pianista:

“A coisa mais marcante que combinamos foi o retorno para o texto depois da *bocca chiusa* com um pouco mais de dramaticidade. Todo o restante foi praticamente bem livre, seguindo a cantora. O andamento foi automático e não houve conversa sobre isso. Apenas comentei para a cantora exagerar bem no texto e buscar a expressão mais nele.”

Ao ser questionada sobre quais obras a Cantora 1 (C1) havia executado, sua resposta foi, apenas a canção “Prece”. Os pontos que ela considera de sincronia são “Para mim, os pontos de sincronia sempre serão as respirações que irão ditar a fluência das frases. Tudo fica claro se o pianista entender os pontos de respiração e respirar junto musicalmente”. Durante os ensaios, realizados com o pianista (P1), a cantora (C1) mencionou que, “Nos ensaios, busquei, com o pianista, estabelecer a minha lógica pessoal com as frases”. Para o processo de construção musical, perguntamos se ela conhecia a classificação apresentada por Cláudio Galvão e, sua resposta foi, infelizmente, negativa.

A comunicação verbal e não verbal, durante o ensaio, é importante para o estabelecimento de um estilo próprio do duo. Durante o momento da *performance*, a comunicação não verbal é o único meio de diálogo, pois não é possível interromper para correções ou, até mesmo, sugestões. Tais ideias, consolidadas durante o processo de construção da obra musical, permitem-nos soluções rápidas, caso haja eventualidades, como por exemplo, o cantor esquecer a letra ou pular as estrofes. (DAVIDSON, 1999). Como mencionamos anteriormente, a linguagem corporal é representada por meio de gestos que direcionam o discurso musical, corroborando com o relato do pianista 1, quando ele diz que, “a liberdade rítmica do cantor é (e

precisa ser) muito maior, guiando-se muito mais pela prosódia do que pela figuração rítmica da partitura. ”

Para o segundo pianista, que chamaremos de P2, as peças executadas foram Retiradas, Juazeiro, Cantiga, Prece, Sereia do mar, Jangada e Aruanda. Sobre os pontos de sincronia, ele nos diz o seguinte:

“A respiração foi um ponto considerado, visto que, apesar de se valer de padrões rítmicos repetidos, a música de Oswald de Souza exige uma musicalidade em sua interpretação típica dos afetos que estão presentes na produção nacional quando voltada para temas como o mar, o caboclo do campo e outros tipos da população de nosso país”.

Durante o processo de construção da obra, perguntamos sobre a forma de trabalho do duo em relação a esses pontos, o P2 relata que:

“O acompanhamento ao piano foi trabalhado em relação à respiração com a ajuda do cantor, que sabia muito bem da obra, do compositor e colaborou no sentido de me mostrar quais eram suas exatas intenções para o repertório supracitado. A construção dos ensaios para a realização do recital foi guiada por ele (cantor), por ser um conhecedor da obra de Oswald de Souza. Neste sentido, dados como relação texto-música, agógica e dinâmica partiram de suas decisões, cabendo a mim observá-las e tentar reproduzi-las”.

Sobre a classificação das obras, ele menciona não ter conhecimento e, segundo ele,

“Não conhecia até a realização do recital, de modo que esse dado não influenciou na leitura das canções. Posteriormente, durante os ensaios, pude aprender bastante com os conhecimentos do cantor”.

A última cantora que nos atendeu (C2), disse que executou apenas uma canção do Oswald de Souza e, assim como a cantora C1, foi a Prece. Perguntamos a ela sobre quais os pontos que ela considerava importantes para a sincronia do duo e a resposta foi a seguinte:

“Buscamos, primeiramente no texto, entender o que o eu lírico estava querendo transmitir. Em seguida buscamos uma interpretação de voz e piano que falassem a mesma coisa, ou seja, transmitisse o sentimento do eu lírico”.

De acordo com a cantora C2, o trabalho de construção da obra foi, justamente, realizado pelo Duo. Não houve uma construção isolada do que cada um achava e, sim, um trabalho conjunto. Ao perguntarmos sobre esse processo, ela disse que:

“Destacamos, por exemplo, que a introdução feita pelo piano deveria passar um sentimento intimista, uma vez que a voz faria o mesmo com a parte inicial do texto. Numa segunda parte do texto, entendemos que o eu lírico estava transmitindo um sentimento nostálgico, porém era mais intenso e em busca de encontrar a amada, dessa forma também destacamos trechos da harmonia do piano que pudessem trazer essa mesma ideia”.

Ao final da conversa, perguntamos à cantora C2 sobre a classificação das obras de Oswaldo de Souza e de todos os envolvidos. Ela foi a única que mencionou conhecer e destacou a importância que teve para seu processo de construção da performance, junto com a pianista. Segundo C2,

“Sim conheço. Influenciou um pouco sim, pois mesmo que a maioria de suas composições como os arranjos manterem aspectos do folclore brasileiro em suas melodias foram influenciados também por modelos populares urbanos como a seresta e a modinha, como é o caso dessa canção e foi por esse caminho que seguimos. Priorizar o texto e a sua interpretação tanto na voz quanto no piano”.

Através destes relatos, podemos observar que, de todos os intérpretes que executaram as obras de Oswaldo de Souza, apenas uma conhecia a classificação de suas canções. Os demais realizaram as peças apenas com a experiência adquirida ao longo da carreira musical. No entanto, para eles, o conhecimento desta classificação contribuiria bastante durante o processo de estudo.

## 5. ANÁLISE DAS CANÇÕES

### 5.1 A ANÁLISE DA OBRA PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

Oswaldo de Souza escreveu 85 canções que classificou ele mesmo, segundo os respectivos gêneros: canções nordestinas, praianas, impressão de macumba, modinhas, serestas, toadas, coco, marchinhas, danças rurais e cantos de candomblé. Essa classificação pode ser encontrada no livro “O canto do Nordeste” de Cláudio Galvão (1988, p. 104-113).

**QUADRO COM AS CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA**

<b>Título</b>	<b>Gênero</b>
1. A cor Morena	Tema popular – ouvido quando criança
2. Alma cabocla	Canção
3. A luz de teus olhos	Modinha do Século XIX
4. A pega do boi	Canção nordestina
5. A pororoca	Canção
6. Arapuça	Canção
7. Aruanda	Canção – impressão de um cortejo de maracatu
8. Atavismo	Canção – samba
9. A vida é fardo pesado	Modinha de seresta norte-rio-grandense
10. Banho de cheiro	Modinha
11. Batuque	Modinha – Cena de terreiro de negros do nordeste
12. Boiadeiro	Toada de Remeiro
13. Cabocla bonita	Canção
14. Cadê minha pomba-rola	Toada recolhida em Pernambuco
15. Cai, cai, sereno	Toada de Remeiros
16. Canção do Pontaji	Canção
17. Canção Indígena	Canção
18. Canção do Malandro	Canção
19. Cantiga	Canção
20. Cantarola	Canção
21. Casa abandonada	Canção
22. Cativoiro	Canção
23. Chimarrete	Dança Rural Paulista – Festa Vila do Embu
24. Chuva com Sol	Canção – baseado no tema folclórico “jararaca” recolhida na Vila do Embu

25. Coco do Engenho novo	<b>Coco</b>
26. Destino de Areia	<b>Canção nordestina</b>
27. Duas manqueiras	<b>Dança Típica – Rio São Francisco</b>
28. Eita, paleio desadorado!	<b>Canção</b>
29. Esconde estes teus olhos	<b>Canção nordestina</b>
30. Eu quero Vadiá	<b>Toada de Remeiros</b>
31. Engenho Novo	<b>Coco</b>
32. Filosofia	<b>Canção</b>
33. Forrobodó	<b>Canção</b>
34. Gavião Penerô	<b>Canção – Estilização sobre o refrão de um Côco</b>
35. Iaiá, você quer morrer?	<b>Lundu</b>
36. Jangada	<b>Canção praiana</b>
37. Juazeiro	<b>Canção Nordestina</b>
38. Jurupanã	<b>Coco Pernambucano</b>
39. Lá vem a cheia	<b>Canção – Evocação da enchente do rio Salgado presenciada pelo autor em Pedra Preta Rio Grande do Norte</b>
40. Louvação	<b>Canção – Melodia ouvida do cantador norte-rio-grandense</b>
41. Mãe-do-ouro	<b>Canção – Baseado na lenda da mão-do-ouro. Recolhida no Embu</b>
42. Mamãe eu tenho	<b>Lundu – Ouvido em Natal durante a adolescência</b>
43. Manjerição	<b>Dança Rural</b>
44. Mazombo	<b>Canção – impressão de macumba</b>
45. Meu amor está mal comigo	<b>Marchinha – Serra Caiada no Rio Grande do Norte</b>
46. Meu santo Oxalá	<b>Canção – impressão de macumba</b>
47. Meu irmão me dê uma esmola	<b>Canção – Cantiga de cego ouvida pelo compositor ainda adolescente em Baixa Verde Rio Grande do Norte</b>
48. Não vou nisso	<b>Canção</b>
49. O bálsamo das dores	<b>Modinha do Século XIX</b>
50. O bem-te-vi	<b>Modinha do Século XIX</b>
51. O cabelo de meu bem	<b>Toada de Remeiros</b>
52. O carreiro	<b>Canção</b>
53. Oxê de Xangô	<b>Canção – impressão de macumba</b>
54. Ogum	<b>Canto de Candomblé</b>

55. Ogum-de-lê	<b>Canto de Candomblé</b>
56. Óia o coco, sinhá	<b>Coco – Coco recolhido em Jeremoabo – Bahia</b>
57. Óia o bode	<b>Manqueira - Recolhida na região do médio São Francisco</b>
58. Ó mana deixe eu ir	<b>Coco de ganzá</b>
59. O que eu sofro só eu sei	<b>Lundu – Quadrinhas populares adaptadas ao velho lundu, que era cantado pela mãe.</b>
60. Oxosse	<b>Canto de Candomblé</b>
61. Passarinho Verde	<b>Coco Estilizado – Recolhido em Jeremoabo, Bahia</b>
62. Pêdo Jacinto	<b>Coco de embolada – Recolhido no Ceará</b>
63. Pingo d'água	<b>Canção</b>
64. Polquinha Sertaneja	<b>Polca – Folclore, ouvida na adolescência</b>
65. Praieira	<b>Canção praiana</b>
66. Prece	<b>Modinha de Seresta – Estilização da solfa do Boi redondo, sinhá</b>
67. Protesto	<b>Canção – Folclore Nordestino</b>
68. Quando a saudade vem	<b>Toada de Remeiros</b>
69. Quatro benditos	<b>Benditos – Propiciatórios para pedir chuva, originários da região do médio São Francisco.</b>
70. Quebranto	<b>Canção – samba canção</b>
71. Querer bem não é pecado	<b>Canção Nordestina</b>
72. Quero bem	<b>Dança Rural Paulista</b>
73. Renda de Crivo	<b>Canção – Não classificada</b>
74. Retiradas	<b>Canção Nordestina</b>
75. Rês Faltadeira	<b>Canção</b>
76. Sabiá da laranjeira	<b>Coco Nordestino</b>
77. Se você não me queria	<b>Xote Sertanejo – Ouvido durante a adolescência</b>
78. Sereia do Mar	<b>Canção Praiana</b>
79. Só voga que tem dinheiro	<b>Descante de viola – Nordestina</b>
80. Tigipió	<b>Canção nordestina</b>
81. Toada de Lampião	<b>Toada – Recolhida na região do médio do rio São Francisco</b>
82. Toadilha	<b>Canção - Não classificada</b>
83. Viola Quebrada	<b>Canção</b>
84. Xangô	<b>Canto de candomblé – Recolhido em Juazeiro, Bahia</b>
85. Yemanjá	<b>Canto de candomblé – Recolhido na praia do Rio Vermelho, Bahia</b>

**Figura 3: “O canto do Nordeste” de Cláudio Galvão (1988, p. 104-113).**

É importante destacar uma característica de Oswaldo de Souza: sua honestidade como compositor e pesquisador. Ele não deixou de registrar, em cada uma de suas obras, o que era criação sua e o que tinha origem na tradição popular, sendo apenas arranjado ou harmonizado por ele. O resultado desta iniciativa foi uma fusão de suas próprias ideias musicais com a música de origem folclórica, resultando em obras que trazem uma simplicidade única e particular, com melodias curtas e frases pequenas, ausência de melismas, ritmos que acompanham o poema e que, na maioria das vezes, são de característica dançante e repleta de regionalismo.

Com apoio nas ideias de Vasco Mariz (2005), para quem a canção brasileira se divide em duas categorias - a universalista e nacionalista -, acreditamos que a obra de Oswaldo de Souza se encaixe dentro do segundo grupo, a corrente nacionalista. Em entrevista concedida por ele para o programa de TV Universitária da UFRN “Memória Viva” ele diz o seguinte:

Aos quatro ou cinco anos [...] despertava várias vezes em noite de lua, escutando as serenatas que ainda estavam muito em voga naquela época, aqueles conjuntos orquestrais populares que passavam pelas ruas cantando, acompanhando as modinhas. Eu ficava de tal forma emocionado, que perdia o sono o resto da noite (MEMÓRIA VIVA, 1982).

Segundo o que foi colocado acima, observa-se que, para suas composições, Oswaldo de Souza utilizou textos de sua autoria, quadrinhas do folclore brasileiro e de outros poetas como Cássio M’Boy (1903 – 1986), Sylvio Moreaux (1908 – 1956), Ascenço Ferreira (1895 – 1965), Osório Paes (1886 – 1949), Edyla Mangabeira Unger (1920 – s.d.) e Renato de Caldas (1902 - 1991).

Como mencionado anteriormente, a obra de Oswaldo de Souza se divide em fases e, evidentemente, não devem ser consideradas como distintas. Em todas se manteve fiel a abordagem, definido por Mariz (2005, p.26), como nacionalista, valorizando os motivos nordestinos, fonte de inspiração para boa parte das canções. Outro tema explorado por ele foi o amor, geralmente um amor ingênuo. Almeida (2005, p. 17-18) enfoca o humor, que considera uma característica marcante que pode ser observada nas obras deste compositor.

Apesar de ser pouco conhecido no cenário acadêmico, sabemos que algumas de suas canções são executadas no Brasil. Entre suas obras mais conhecidas estão

Destino de Areia, Pingo d'água, Cantiga e Retiradas. Segundo Fátima de Brito<sup>17</sup>, um dos possíveis motivos pelos quais ele não alcançou tanto reconhecimento foi sua timidez e a grande exigência na hora de compor. Em conversa informal entre a autora desta tese e Fátima de Brito, pouco antes de seu falecimento, esta mencionou que Oswaldo chegou a destruir grande parte de sua obra para piano porque não o agradou e, segundo ela, Oswaldo dizia: “vou destruí-las porque não prestam”. Outro fato mencionado por ela foi o ciúme que ele tinha de suas obras. Ele não suportava que fizessem arranjos de suas canções e dizia o seguinte: “Fiz para uma voz e piano”.

Em dezembro de 2017, após o recital final de doutorado em que acompanhei John de Castro ao piano, tive a oportunidade de conversar com Fátima de Brito, aproveitando a sua presença na plateia. Segue abaixo seu testemunho:

Seu Oswaldo era muito exigente com a interpretação das suas obras, chegava a ser quase intransigente. Lembro-me o quanto ele falava da utilização do pedal, que era necessário muito cuidado nas trocas para que não misturassem as harmonias, que os ritmos não poderiam ser engessados. Ela contou que foi com ele que ela aprendeu a fazer música brasileira. Ele dizia, segundo ela, “o cantor e o pianista precisam achar o tom brasileiro, não se faz música brasileira como uma ária de ópera italiana, os rubatos são diferenciados, precisa ter uma alma brasileira, não se executa uma modinha como um Lied”. Ela ainda frisou: a técnica pianística de seu Oswaldo era incrível (Informação verbal, 2017).

Para executar suas obras, Oswaldo dizia que o cantor e o pianista precisavam estudar o repertório erudito para que adquirissem técnica. Contudo, ainda segundo o compositor, para fazer música brasileira é necessário um tratamento especial e único. Por conta disso, até por volta da década de 70, suas canções foram muito executadas por cantores populares, em especial, pelos cantores de rádio como Marino Gouveia, Jorge Fernandes e Inezita Barroso, que gravou várias canções durante suas participações na TV, como consideram, por exemplo, Galvão (1988) e Almeida (2005). Fátima de Brito mencionou, durante a conversa com a autora desta pesquisa, que Oswaldo de Souza gostava muito da *performance* da cantora Isaurinha Garcia (1923 – 1993). Certa vez, segundo Fátima, Oswaldo comentou: “gosto dela cantando Destino de Areia, ela canta com alma”.

---

<sup>17</sup> Maria de Fátima de Brito foi aluna e amiga do compositor por mais de 20 anos. Foi professora titular da Universidade Federal de Alagoas, faleceu no início de 2018.

### Segundo João Itiberê da Cunha (1939):

“As composições de Oswaldo de Souza são feitas com muita arte, bem-dispostas na melodia e no acompanhamento, sem aquele processo amadorístico da repetição do canto, que torna tão rudimentar esse gênero de música regional e lhe empresta feição canhestro e monótono. [...] as canções de Oswaldo de Souza primam pela variedade, pela inventiva rítmica e pela harmonização, qualidades que lhe dão sumo interesse e pitoresco. Seja nos ‘aboios’ nordestinos, nas ‘macumbas’, nas ‘serestas’ ou nas simples modinhas e motivos praianos, há sempre na obra de Oswaldo de Souza esse fugitivo espírito de brasilidade, tão difícil de encontrar e ainda muito mais árduo de fixar no papel.” (JOÃO ITIBERÊ DA CUNHA, CORREIO DA MANHÃ, RIO DE JANEIRO, 25 nov. 1939, SEÇÃO CORREIO MUSICAL em GALVÃO, 1988, p. 87)

Sendo assim, podemos dizer que a produção musical de Oswaldo de Souza é fruto das duas linhas musicais existentes: a erudita, que possibilitou toda sua formação e a popular, que fez parte da sua vida desde a infância, e que admirava, sendo uma vasta fonte de inspiração. Esta confluência foi essencial para torná-lo um criador de música verdadeiramente brasileira.

## 5.2 AS CANÇÕES PELO OLHAR DO PIANISTA

O processo de análise das canções foi realizado com base na minha experiência como pianista acompanhadora, evidentemente enriquecido por dados musicológicos e teóricos, adquiridos durante toda a minha formação musical.

Nesta pesquisa, como já mencionamos anteriormente, exploramos a preparação de um concerto a dois, cujo material sonoro é acessado pelos intérpretes através da partitura; neste processo, gesto musical, interpretação e execução (*performance musical*) se entremeiam naturalmente, desde o primeiro contato com a obra.

Como critério, a escolha das canções foi a acessibilidade. A partir desse parâmetro escolhemos duas canções de cada um dos gêneros:

- ***Praianas***: Sereia do Mar e Destino de Areia;
- ***Nordestinas***: Retiradas e Pingo d'água;
- ***Toadas dos Remeiros do Rio São Francisco***: Cai, Cai, Sereno e Quando a Saudade Vem;
- ***Modinhas/ Serestas***: Prece e O Bálsamo das Dores;
- ***Dança Rural Paulista***: Chimarrete e Quero Bem;
- ***Côco***: Protesto e Jurupaná;
- ***Maracatu***: Aruanda;
- ***Canto de Candomblé***: Yemanjá e Ogum-de-lê;
- ***Impressão de Macumba***: Mazombo e Meu Santo Oxalá;

No gênero Maracatu, escolhemos apenas uma, por ser a única que o compositor escreveu neste gênero.

### 5.2.1 Praianas

As canções denominadas praianas, de Oswaldo de Souza, são, evidentemente, baseadas nas praias de sua terra natal, o Rio Grande do Norte. Embora Oswaldo tenha vivido uma parte de sua vida no Rio de Janeiro, é válido lembrar que suas obras traziam a lembrança e a vivência em seu território. Em seu livro “O Canto do Nordeste”, Cláudio Galvão (1988, p. 97) cita o seguinte:

“Oswaldo de Souza é o Brasil. Pescou xaréu<sup>18</sup>, nas madrugadas de milhões de estrelas, na praia do Tibau e parou depois para contemplar as rendas de bilros<sup>19</sup> que as mulheres dos jangadeiros ficam tecendo, quando o homem está no mar. Na praia da Redinha, em Natal, sonhou muitas tardes entre as ruínas da fortaleza dos Reis Magos e depois, mais com o coração do que os ouvidos, ouviu o ranger de areia das praias de sua terra, areia que é tão fina que, quando pisada, parece cantar ou chorar. E foi por isso que ele escreveu “**Destino de areia...**” (E.M. FOLHA DA MANHÃ, SÃO PAULO, 8 dez. 1946. SEÇÃO RÁDIO).

### Sereia do Mar

Esta obra foi escrita por Oswaldo de Souza, enquanto vivia na cidade do Rio de Janeiro de 1939. É classificada por ele como parte integrante das canções de estilo praianas, fazendo parte da sua primeira fase de composição. O poema desta canção, escrito pelo próprio compositor, possui a ideia de metamorfose entre a lua, a sereia e a rendeira, com a idealização de movimento (descendo, brincando, vagando e boiando). Toda a movimentação é apresentada em um primeiro momento na introdução do piano.

No entanto, antes de abordar analiticamente a canção, é preciso entender primeiro esta figura mitológica que Oswaldo de Souza insere em suas canções praieiras. De acordo com a Enciclopédia Barsa (vol. 14, p. 229), as sereias eram figuras da mitologia grega, metade mulher e metade peixe, que habitavam os rochedos escarpados, entre a ilha de Capri e o litoral da Itália. A sereia está presente nas lendas responsáveis pela personificação dos aspectos do mar ou do perigo que

---

<sup>18</sup> O xaréu-preto é uma espécie de peixe bastante comum na região Nordeste do Brasil. Tais peixes medem cerca de 1 m de comprimento, possuindo uma coloração que vai de marrom-escura a negra, tendo o primeiro espinho da nadadeira dorsal geralmente sob a pele. São conhecidos ainda pelo nome popular de ferreiro. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Xar%C3%A9u-preto>. Acessado em 23/07/2019)

<sup>19</sup>A renda de bilros é produzida pelo cruzamento sucessivo ou entremeadado de fios têxteis, executado sobre o pique e com a ajuda de alfinetes e dos bilros. O pique é um cartão, normalmente pintado da cor açafraão para facilitar a visão por parte da rendilheira, onde se decalcou um desenho, feito por especialistas. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Renda\\_de\\_bilros](https://pt.wikipedia.org/wiki/Renda_de_bilros). Acessado em 23/07/2019)

ele pode representar. A sereia possui significados diferentes nas culturas, mas algumas características são conservadas, como a beleza, o canto e seu acessório, o pente.



Figura 4: Imagens de Sereias. Disponível em Pinterest. Consultado em 03/11/2020

No folclore brasileiro, a sereia está relacionada com a figura da lara, mãe d'água. Ela é uma linda mulher que vive no rio Amazonas. Embora haja algumas definições sobre o poder deste mito, não é de interesse para esta pesquisa descrevê-las. É importante, sim, trazer à tona sua sensualidade, buscando o gesto de execução apropriado para representar a movimentação do seu corpo nas águas, sugerida pelo gesto musical registrado na partitura.

Observando as ilustrações aqui apresentadas, nota-se que a cauda da sereia, assim como a de um peixe, é bastante flexível, dando a ela a possibilidade de movimentação de uma forma natural. Na figura a seguir, traçamos uma linha abaixo da cauda a fim de demonstrar as curvas que são reproduzidas pela notação na partitura, ao se movimentar durante o seu percurso na água.



Figura 5: Sereia. Disponível em Pinterest. Consultado em 03/11/2020.

Ao escrever sua canção, Oswaldo de Souza representa em semicolcheias o nado flexível e ondulante da sereia. Na figura abaixo (Figura 6), o gesto musical delineado em verde, sugere ao pianista um gesto de execução que reproduz a ondulação da cauda da sereia enquanto nada. A linha em vermelho indica o contorno melódico mais amplo que ocorre simultaneamente ao nado, representando o seu canto; as semínimas sugerem apoios sutis na execução, sobrepostos à ondulação mais articulada do contorno em semicolcheias.

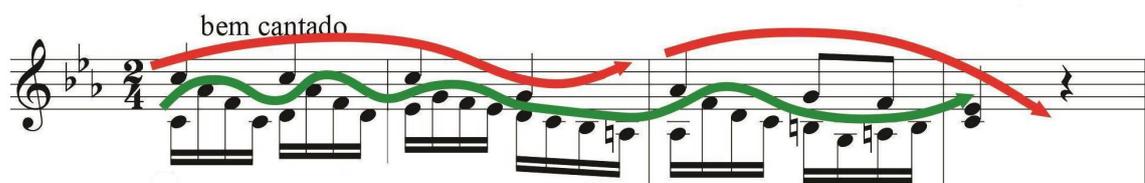


Figura 6: Oswaldo de Souza, “Sereia do Mar”. Compassos 01 a 04.

Na figura que se segue (Figura 7), às indicações em verde da figura 6, feitas a partir dos gestos musicais (fontes das imagens sugeridas), foram acrescentadas indicações em roxo na linha inferior, onde o compositor inclui grupos de colcheia pontuada e semicolcheia, seguidos por duas colcheias. Este ritmo, apesar de sincopado, deve ser executado de forma fluente, não percussiva, dialogando com todo o conjunto musical.

Note-se que, na seção A (2º sistema), Oswaldo de Souza mantém a célula rítmica na linha inferior do acompanhamento (em roxo). Porém, ele faz uma interseção

entre as vozes (em verde claro) a partir do baixo (linha inferior), complementando o gesto ascendente da linha superior (em rosa), que caracteriza a cauda da sereia. Na linha inferior, em azul, o compositor preserva o padrão rítmico da introdução (1º sistema) e sua execução, como já mencionamos, mantém-se fluente até o final da seção.

À Antonio e Celso de Souza  
**Sereia do Mar**  
Oswaldo de Souza

**Moderado**

Voice

Piano

cen - do, faz bar - ra no mar No mar tem se - re - ia que vi - ve can - tar Meu bar - co ve -  
lei - ro, não vai nau - fra - gar No mar trai - ço - ci - ro não tem que fi -

Pno.

Figura 7: Oswaldo de Souza, "Sereia do Mar". Compasso 01 a 08

Como a maior parte de suas canções, essa está escrita em compasso binário (2/4) e em tonalidade menor (Dó menor) se mantém por toda a obra. A estrutura está em forma AABAAB com a seção A, que vai do compasso 4 ao 7, formada por uma frase de quatro compassos e a seção B, do compasso 10 ao 17 e com a frase de oito compassos<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> A partitura completa se encontra anexa nesta pesquisa.

O contorno da linha vocal (indicada em amarelo) difere dos que são encontrados nas outras canções os quais, na maioria das vezes, são utilizadas notas repetidas. Nos compassos 6 e 7 (ainda na figura 8), Oswaldo de Souza utiliza o cromatismo na linha vocal possivelmente para expressar a movimentação das águas e o gestual da cauda da sereia quando a palavra “mar” ou “sereia” aparecem e, no final da estrofe (figura 8a) o piano faz o mesmo desenho em semicolcheias representando o balanço da cauda ao nadar.

5

cen-do, faz bar-ra no mar No mar tem se-re-ia que vi-ve can-tar Meu bar-co ve-lei-ro, não vai nau-fra-gar No mar trai-ço-ei-ro não tem que fi-

Pno.

Figura 8: Oswaldo de Souza, “Sereia do Mar”. Compassos 05 a 08.

9

car! A mar... Mo -

Pno.

Figura 8a: Oswaldo de Souza, “Sereia do Mar”. Compasso 09

Observa-se ainda, neste exemplo, (Figura 8), o desenho representativo do gesto (verde claro), na parte do acompanhamento. Mesmo escrito de forma rítmica, o gesto inicia com a primeira nota da mão esquerda, continuando nas semicolcheias da mão direita. Na seção B (Figura 8b), existe um acoplamento, assim como em toda a canção, entre o poema e a escrita do acompanhamento, onde o compositor retrata, de maneira musical, toda a sensualidade e sutileza da personagem do poema.

9 2.  
car! A lua, brin-can-do sees-con-deda gen-te, nas  
mar... Mo-rena, pra-iei-ra, ren-dei-ra boni-ta, fa-

Pno.

Figura 8b. Oswald de Souza, "Sereia do Mar". Compasso 09 a 12

Sintetizando, a parte do piano em toda a canção, valoriza o ritmo. Para facilitar a visualização, na figura que se segue (Figura 9), a linha superior da introdução, na clave de sol, foi dividida em duas vozes. Na primeira, evidenciam-se dois longos gestos descendentes, indicados em vermelho, iniciando-se por três dó4 em sequência, seguidos pela nota sol. O segundo gesto é composto pelas notas lá-sol-fá-mi, finalizando a introdução. A segunda voz, escrita de forma ondular,  em verde, como mencionado anteriormente, representa o nado da sereia.

13 nu-vens. Meu bar-co e ve-lei-ro, tem ru-mo cer-tei-ro não te-me a tor-  
çe-i-ra; vo-cê tem de-çu-ra de-a-mor e ter-ra; Pra mim a se-  
13 *f* apaixonado cedendo

Pno.

16 1. ao  $\frac{3}{8}$  2. Final  
men-ta das on-das do mar. Ren-dei-ra da rei-a do-mar é vo-cê.

Pno. *dim e rall.* *pp*

Figura 9: Oswald de Souza, "Sereia do Mar". Compasso 13 a 18.

O desenho rítmico da linha inferior, como já foi citado, colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias  é muito comum na música de Oswaldo de Souza. Neste caso, como referenciado no início da análise, necessita de uma execução acetinada e delicada, para que transmita ao ouvinte a sensualidade da sereia, valorizada com a combinação de seu nado e com o deslizar do barco.

Observa-se na partitura que, na introdução, o compositor escreve na linha inferior do acompanhamento (indicada em roxo) notas duplas, com intervalos de 5ª e 6ª que, como já citado, dialogam com a frase da linha superior. No entanto, a partir da seção A, o compositor mantém o mesmo diálogo, mas agora com uma escrita de nota única (em azul claro), com predominância de intervalos de oitavas.

Os pontos de sincronia apresentados nesta canção podem ser relacionados ao primeiro, que se encontra no compasso 4 (figura 7). O piano finaliza a introdução e a linha vocal dá início ao poema, sem acompanhamento. A sincronia para este compasso, mesmo em pausa para o piano, é importante, pois, na entrada no compasso seguinte, é indispensável que o piano entre no tempo forte do compasso sem que haja uma marcação, caminhando o texto que está no meio da frase do poema. No final da casa 1, quando do retorno para a segunda estrofe da primeira sessão (compasso 8, figura 8), há uma mudança na direção da linha superior no piano representando a movimentação da cauda da sereia de volta ao fundo do mar. Neste mesmo ponto, há um intervalo ascendente no canto e um descendente na linha inferior do acompanhamento, justamente onde piano e voz precisam de uma conexão para a execução da frase simultaneamente.

Conforme mencionamos anteriormente, em boa parte das obras de Oswaldo de Souza, o desenho do baixo (linha inferior do acompanhamento), é composto pela célula rítmica colcheia pontuada e semicolcheia, seguido de duas colcheias, o que é observável na Figura 8 acima. Neste exemplo, o intervalo de oitava – indicado em azul - entre o baixo na cabeça do 1º tempo (re1 e re2) e, no compasso seguinte a nota inferior e superior (colcheia pontuada e semicolcheia) no primeiro tempo (dó1 e dó 2) e, as notas mi1 e mi2, em colcheias no segundo tempo, impulsionam o discurso sonoro; encontramos esta mesma configuração nas peças Destino de Areia, Quero Bem e Sereia do Mar.

Na linha inferior e na linha superior (figura 8) ele utiliza a escrita em arpejos e acordes com notas duplas, geralmente na primeira ou na última semicolcheia de cada tempo, gerando uma acentuação extra, fortalecendo um tempo débil, deslocando a sensação de ênfase. Na seção B, o compositor realiza uma variação na linha superior do acompanhamento, inserindo acordes com notas duplas, com conduções melódicas que se desenvolvem em grau conjunto, retomando a ideia inicial apresentada na introdução da canção. Em seguida, caminha para outro ponto relevante de sincronia que se encontra no final da primeira estrofe, onde há uma fermata em ambas as partes (piano e voz), que necessita de junção de ambas as partes para a retomada da estrofe seguinte.

Nota-se que os gestos longos (em vermelho) são novamente apresentados, junto com o gesto ondular (em verde), representando o nado da sereia. Na linha inferior do acompanhamento, ele mantém as figuras pontuadas, no entanto, nos compassos 16 e 17, observam-se dois gestos (em roxo) um pouco maiores do que os anteriores: um descendente e outro ascendente, finalizando a seção e retomando para a estrofe seguinte.

A dinâmica da peça se inicia, com um “*p* - bem cantado” e, quando entra a linha vocal, o compositor coloca um “expressivo”, desenvolvendo a canção dentro desta gama sonora até o compasso 13, onde ele acrescenta “apaixonado” e insere um “cedendo”, seguido de um “*dimuendo e rallentando*”. A finalização da canção, como na maioria de suas obras, é feita com um acorde arpejado na tonalidade principal.

Segundo Fatima de Britto (apud CASTRO, 2009, p. 5), a figura da sereia está presente nas canções Praianas de Oswaldo de Souza, enquanto representação universal, acompanhada do folclore que expõe a figura da “mulher” que fascina, não para a perdição ou luxúria e, sim, para o amor.

Os gestos de execução, sugeridos para cada parte desta canção, podem ser observados através das figuras. Nota-se que existem longos gestos musicais, que indicam a direção de cada frase e outros mais curtos. Esta alternância inspira o gesto de execução adotado pela autora desta tese para a execução desta canção.

## Destino de Areia

O poema desta canção é de autoria de Cássio M'Boy, de 1942. A melodia e a harmonização ficaram por conta de Oswaldo de Souza que se inspirou na Praia da Redinha, em Natal, enquanto passava as tardes, ouvindo o rilhar da areia da praia que, quando pisada, parecia cantar ou chorar (GALVÃO, 1988, p. 97).

Esta canção, assim como a anterior, possui compasso binário (2/4) e em tonalidade menor (Ré menor). Sua estrutura é dividida em introdução (três primeiros compassos), seção A (compasso 4 ao 13) e seção B (compasso 14 ao 21), seção A' (compasso 22 ao 27) e coda (compasso 28 ao 31). De andamento lento, o compositor reafirma a velocidade com a expressão “largamente” colocada logo no início do primeiro compasso, contudo, acreditamos que esse termo por ele utilizado se refere ao movimento da onda quando tange a areia e retorna ao mar.



Figura 10: Ondas da praia tocando a areia. FONTE: Pinterest. Consultado em 03/11/2020.

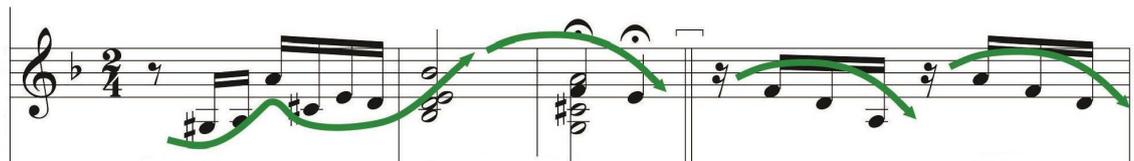


Figura 11: Oswaldo de Souza, “Destino de Areia”, linha superior do acompanhamento. Compassos 01 a 04

Na seção A, observamos o desenho do acompanhamento representando a movimentação da água na areia (figura 12). Encontram-se, ainda nesta seção, mudanças rítmicas na mão esquerda em apenas três compassos, todas no momento

em que o nome da canção é mencionado. Acreditamos que essa mudança seja para enfatizar a semelhança entre o destino da vida do compositor com a inconstância da areia da praia. A tonalidade desses três compassos é a mesma, apenas alternando o baixo. No primeiro tempo do primeiro compasso, o compositor utiliza a tônica seguida de uma terça menor. Já na segunda e terceira vez em que o motivo aparece, ele inverte a direção, começando com a 3ª ascendendo para a tônica.

**DESTINO DE AREIA**  
Canção Praiana Oswaldo de Souza

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked *p* and *largamente*. The second system (measures 5-12) continues the vocal line and piano accompaniment, marked *p* and *bem ligado*. The lyrics are: "O meu des - ti - no é co - mo a - rei - a, tra - zi - da pe - lo mar com meu des - ti - no de a -".

Figura 12: Oswaldo de Souza, "Destino de Areia". Compassos 1 a 12

Nota-se, através das marcações na partitura, o trabalho gestual do intérprete para o momento da execução. Na introdução, como já mencionado anteriormente, a linha superior (em verde) representa a onda do mar, no momento em que toca na areia. Na linha inferior, há um longo gesto (em lilás) que representa a direção do discurso sonoro; essa linha é dividida em dois gestos menores (em roxo). Verifica-se ainda que na linha vocal há um padrão com notas repetidas, intercaladas com saltos em terças ascendentes e descendentes e com intervalos de segunda. Já na parte do

piano, observa-se uma intersecção na escrita das linhas superior e inferior, mantendo a analogia ao mar, utilizando o gesto de forma ondular.

Da mesma forma, ainda na seção A, o acompanhamento trabalha com um gesto ondular, para a representação da água tocando a orla da praia. Em dois pontos, na linha superior do acompanhamento (compasso 6 e 7), observa-se a segunda voz num movimento ascendente, com intervalo de 3ª menor.

5  
rei - a, tra - zi - da pe - lo mar com meu des - ti - no de a -

5  
*p* bem ligado

Figura 13: Oswald de Souza, "Destino de Areia". Compassos 05 a 08.

Na seção B, o ritmo do acompanhamento combina colcheia pontuada e semicolcheia na mão esquerda e semicolcheias fazendo um contracanto com a melodia. Na partitura (compasso 14), Oswald de Souza escreve "um pouco mais animado". No entanto, vale lembrar que ele se refere mais propriamente à direção do gesto musical influenciado pelo caráter da obra do que ao andamento propriamente dito. Os gestos continuam em movimento descendente, mas eles são mais amplos, evocando, por assim dizer, as ondas maiores. No compasso 21, existe um ponto particularmente importante no tocante à sincronia, no qual o acompanhamento faz uma sequência descendente à linha vocal, trabalhando em movimento descendente e, na sequência, retoma a movimentação com gestos curtos, como no início. Já a partir do compasso 17, podemos notar que o movimento do gesto é sempre no sentido descendente, mas, no compasso 20, podemos observar que há dois gestos para a realização da frase, um ascendente e outro descendente, fechando a seção B.

13 2. **Pouco mais animado**  
 - Quan-do vo-cê me pi-sa'cu can-to, su por-tan do'cs - se pi - sar...

Pno. *sfz* *p* cantando levemente

17  
 Meu des-ti-no de a-rei-a é sen-tir vo-cê pas-sar!...

Pno. poco rit... alargando

21 **Tempo I**  
 As mar-cas na a-rei-a a ma-ré vem des-man-char

Pno.

Figura 14: Oswald de Souza, "Destino de Areia". Compassos 13 a 24.

Os pontos de referência para esta obra se encontram no compasso 21, que apresenta um “cedendo” em semicolcheias, tanto para o piano quanto para o cantor. É de extrema importância a sincronia do duo neste compasso, pois as notas de ambos devem ser emitidas no mesmo instante e, no compasso 25 (figura 15), no qual há uma quiáltera na linha do canto, exigindo do pianista atenção na execução da sua parte, é importante manter a métrica 3 contra 2, sem perder a sincronia com o cantor.

25 Mas as mar-cas da al - ma, Quem é que po - de a - pa - gar!

Pno. 25

Sust.

dim. e rall.

rápido e leve

29

Ped. \_\_\_\_\_

Figura 15: Oswald de Souza, "Destino de Areia". Compassos 25 a 31.

Para o encerramento, o gesto utilizado é único. Partindo do Ré2, o compositor escreve o acompanhamento em quiálteras de três e de cinco, em movimento ascendente. Acreditamos que ele buscava, no momento da execução, a imagem da água quando chega à beira da areia e volta para o mar.

Enquanto intérprete, é importante lembrar que, durante a *performance*, o gesto tem um papel fundamental, pois, é através dele que o pianista conseguirá o resultado sonoro que representa a leveza e a sutileza da água, deslizando na areia da praia.

### 5.2.2 Nordestinas

As obras intituladas “Nordestinas” tiveram sua inspiração inicial durante sua infância e adolescência, quando o compositor passava as férias de inverno nas terras do avô. Viajar nesse período do ano pelo sertão é algo forte, como menciona Galvão (1988, p. 39): “[...] difícil definir-se o que é mais chocante e impressionante”.

Segundo a Folha da Manhã, citado por Cláudio Galvão (1988 p. 97):

“Oswaldo de Souza é o Brasil. Bebeu jeribita<sup>21</sup> em Mossoró e aluá<sup>22</sup> em São José de Mipibu. No Sertão do Potengi, viu janeiro chegar sem trazer chuva e o sol queimando tudo. Olhou com orgulho para o Juazeiro, a única árvore que ainda estava de pé no sertão. E viu depois, quando a esperança morreu, passar a estranha e trágica procissão dos retirantes. Comendo raiz de macambira, xiquexique e cabeça cabeça-de-galo, eles iam indo em silêncio para o agreste...” (E.M. FOLHA DA MANHÃ, SÃO PAULO, 8 dez. 1946. SEÇÃO RÁDIO)

Toda a essência de sua música ele buscou da melhor forma possível, vivenciando o máximo que pudesse “(...) De vez em quando, some-se pelo nosso sertão adentro. Vai ter contato com a nossa gente simples, vestir gibão e andar de chapéu de couro, correr atrás de gado para sonhar depois...” (GALVÃO, 1988, p. 102).

### Retiradas

No livro “O canto do Nordeste” Cláudio Galvão (1988) menciona que “o ponto forte” da obra de Oswaldo de Souza consiste em composições com inspiração nordestina, evidenciando as influências da terra (GALVÃO, 1988, p.38). A canção “Retiradas” remete ao tradicional aboio, muito comum na região nordestina, que é o canto do vaqueiro embalando a boiada pelo caminho em busca de uma sombra, água e alimentação. Segundo Alvarenga (1982):

[...] “Os aboios são lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas. Livres de qualquer medida rítmica e da palavra entoam-se exclusivamente sobre as vogais A e O.” (ALVARENGA, 1982, p. 263).

<sup>21</sup> Jeribita no Nordeste, segundo dicionário de língua portuguesa significa cachaça. <https://www.dicionarioinformal.com.br/jeribita/>. Consultado em 23/07/2019.

<sup>22</sup> Aluá é uma bebida fermentada refrigerante de origem sertaneja com influência indígena, feita a partir da fermentação de grãos de milho moídos. Tradicionalmente, é fermentada em potes de cerâmica. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alu%C3%A1> . Consultado em 23/07/2019.

Em uma de suas viagens, quando criança, Oswaldo teve a oportunidade de passar pelo sertão em um período de muita seca e avistou uma rês trambecando de fome e sede, caindo no caminho sem poder levantar e muito menos se manter em pé. De acordo com Galvão (1988):

“Vendo cenas assim é que o sertanejo, desesperançado, empreende a sua retirada. Parte constrangido para outra terra, para tentar sobreviver, mas leva a certeza de que, de onde quer que esteja, ao saber notícias de chuva em sua terra, a ela voltará e pacientemente recomeçará tudo de novo. É esse o tema da canção *Retiradas*” (GALVÃO, 1988 p. 39).

A canção foi composta em 1934, na cidade do Rio de Janeiro, com poema e harmonização feita por Oswaldo de Souza. Escrita na tonalidade de Fá menor e dividida em duas partes distintas, a primeira *lenta*, em compasso ternário (3/4) e a segunda, um pouco mais movida, em compasso binário (2/4). No início da música, o compositor utiliza o acorde de dominante com sétima, criando uma tensão em toda a seção finalizando com uma cadência perfeita.

Na primeira parte da música, em andamento lento e com os termos afetivos *triste, pesante, calmo, longe* e as expressões *alargando* e *smorzando*, ele demonstra o caráter triste embalado pelo canto. O desenho da mão esquerda remete ao caminhar lento e manco da boiada, acompanhando o boiadeiro, representada pela colcheia pontuada, semicolcheia na mão esquerda e por pausas e colcheias na mão direita. Segundo Castro (2010), “a emissão acontece de forma livre, sem precisão métrica, como verdadeiros brados plangentes lançados na longínqua imensidão das terras sertanejas” (CASTRO, 2010 p.62).

## RETIRADAS

Letra e Música de  
OSWALDO DE SOUZA

The musical score for "Retiradas" consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal line with lyrics "Ô ô ô dá Ê mar-ru - á!". The piano accompaniment features a bass line with dotted and slurred notes, and a treble line with chords and slurs. Dynamics include *p* and *triste*. The second system (measures 5-9) starts with measure 5, marked with a fermata. The vocal line continues with "nãovai tram-be - can - do, meu boi! Ê ô Boi - dá! va - quei - ro a-". The piano accompaniment includes a triplet in measure 6, dynamics like *calmo*, *(pp)longe*, and *smorz*, and ends with a *fine* marking.

Figura 16: Oswald de Souza, "Retiradas". Compassos 01 a 09.

Em toda a primeira seção da peça, o acompanhamento representa o caminhar dos animais. No entanto, podemos observar a mudança na escrita nos compassos 2 e 4. No primeiro momento, a linha inferior trabalha com colcheia pontuada e semicolcheia (em verde), com graus conjuntos descendentes. Embora exista um gesto para cada linha do acompanhamento (rosa na linha superior e verde na inferior), existe um diálogo entre eles e o toque lento e pesado representa os passos cansados e pesados da boiada, andando no meio do sertão. Na segunda ocasião, o compositor mantém o ritmo com figuras pontuadas, mas agora com direção ascendente contrapondo com a linha superior em graus conjuntos na direção descendente, representados por colcheias.

O ponto de sincronia para esta seção encontra-se no compasso 6, quando aparece um desenho rítmico similar entre piano e voz (com quiálteras), no qual ambos os intérpretes precisam realizar de forma simultânea. O gesto musical utilizado para esta obra não se executa pensando apenas na parte do acompanhamento. Como podemos observar na figura 16, o gesto parte do “aboio” que aparece inicialmente na canção, seguindo com o desenho da linha inferior do piano, que julgamos representar o pisar cansado e pesado da boiada.

Na segunda parte, a fórmula de compasso passa para binário (2/4), mantendo a figura da colcheia pontuada e semicolcheia, mas com a alteração no segundo tempo, sendo a parte forte ligada à parte fraca do tempo anterior, resultando em uma síncope. Segundo Castro (2010), esse padrão remete ao ritmo de uma dança típica do sertão, o “xaxado”.



Sugestão de padrão hemiólico do xaxado (3 + 3 +2), típica dança do sertão

Figura 17: Osvaldo de Souza, "Retiradas", compasso 13 a 16 e sugestão rítmica do xaxado. Fonte: O paisagismo musical no nordeste brasileiro em quatro canções de Osvaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa. (CASTRO, 2010 p. 63)

A canção possui a forma ABABABA com frases a cada dois compassos em ambas as seções. Nos compassos em que ocorre a mudança de seção, o compositor coloca a expressão *smorzando* e a palavra “longe” entre parênteses, que indicam o final do aboio ouvida a distância (A para B). Como intérprete, vejo que tais indicações são consideradas como ponto de referência, direcionando o discurso musical. Para que haja a sincronia entre o duo, é necessário pré-estabelecer esses parâmetros durante o processo de construção da *performance*, pois é através destes pontos em comum que a imagem descrita no poema é representada sonoramente pelo acompanhamento.

Na seção A, no acompanhamento do piano, o compositor intercala acordes e, nos momentos de notas longas do canto, pequenas melodias em graus conjuntos, sempre em contratempo com a mão esquerda. No compasso 06, o compositor coloca uma quiáltera em graus conjuntos com o canto, escritos em terça na mão direita, sendo o único momento em que ele utiliza o mesmo ritmo que o cantor. Nota-se também que, neste compasso, as linhas do acompanhamento são em movimento contrário. Acreditamos que o compositor optou por essa forma de escrita, justamente, para evidenciar o poema “tambecando, meu boi”, gerando um deslocamento, ressaltando o andar lento e cansado do animal.

Figura 18: Oswald de Souza, “Retiradas”. Compassos 05 a 09.

Na seção B (compasso 8, figura 19), o compositor modula para Lá bemol Maior e indica “mais animado”. No entanto, não se trata de um andamento mais rápido e, sim, por conta da escrita com figuras de colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias, tornando o soar da linha do acompanhamento um pouco mais movimentada que a sessão inicial, dando a sensação de acelerar. Para o retorno do aboio, final da seção B, Oswald de Souza utiliza as expressões “*alargando*” e “*triste*” no acompanhamento, que pré-estabelece o clima triste da seção A. Nestes dois pontos, é imprescindível a sincronia entre os intérpretes no momento do retorno da seção A para que haja homogeneidade, devido às mudanças apresentadas (texto, fórmula de compasso e ritmo).

No trecho da partitura, apresentado na figura que se segue, podemos notar, na parte do acompanhamento, o desenho das sugestões dos gestos. Na linha inferior (em verde), podemos notar um longo gesto, intercalando com pequenos gestos da linha superior (em rosa), dando flexibilidade para a linha do canto.

5  
nãovai tram-be-can-do, meu boi! Ê ô Boi-dá! va-quei-ro a-

9  
bo-ia vai to-can-do a re-ti-ra-da do ser-tão a-bo-ia e-co-a longe! U ru-bu

13  
tin-ta stá vo-an-do bem bai-xi-nho, vai fa-re-

15  
jan-do a rez que cai pe-lo ca-mi-nho ô ô ô

*p* calmo  
*pp longe smorz*  
*p* mais animado  
*pp*  
*p bem expressivo*  
*alargando*  
*f*  
*p triste*

Figura 19: Oswald de Souza, "Retiradas". Compassos 05 a 17.

Como acontece na *performance* musical, seja qual for o estilo ou a época da peça, os gestos de execução vão além do que é visualmente observável. Neles estão implicados todos os materiais sonoros ouvidos interiormente pelo intérprete, em todas

as suas qualidades (sonoridade, intensidade, colorido, timbre...). Nesta canção, podemos observar o gesto do acompanhamento em movimentos ascendentes e descendentes, enquanto que, o contorno da linha vocal é quase sempre uniforme, ora ascendente, ora descendente. Segundo Iazzeta (1996):

“Gesto é entendido aqui não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo. É, portanto, um movimento dotado de significação especial. É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento” (IAZZETA, 1996, p. 25).



Nas canções nordestinas podemos observar que o ritmo  é utilizado repetidamente, como em boa parte dos acompanhamentos de suas canções; no entanto, é necessário que o intérprete leve em consideração o poema e o contexto da obra, transmitindo sonoramente as “possíveis” intenções propostas pelos versos. Nas duas canções Oswaldo de Souza que apresentamos, é perceptível a diferença entre elas, incluindo não apenas a representação imagética, mas o gestual para a execução destes acompanhamentos.

### **Pingo d'água**

Esta canção foi dedicada pelo compositor ao seu amigo e também compositor, Waldemar Henrique. A obra foi construída sobre um motivo popular do Rio Grande do Norte, cujos versos das quadrinhas tradicionais, de autor desconhecido, foram adaptados à melodia folclórica (primeira parte) e à melodia original do compositor Oswaldo de Souza (segunda parte). De acordo com a catalogação apresentada por Cláudio Galvão (1988, p. 110), *Pingo d'água* faz parte do gênero canções nordestinas, e foi escrita enquanto Oswaldo de Souza vivia no Rio de Janeiro. No entanto, não há registro de data da composição.

Como a maioria das suas canções, *Pingo d'água* foi escrita numa tessitura vocal média. Segundo o compositor, era para que não soassem como árias de ópera. A tonalidade desta canção está em Ré bemol maior e, como na maioria de suas obras, mantém a fórmula de compasso binária (2/4), com estrutura de forma binária (A B).

Na seção A (figura 21), a pequena introdução é formada por dois compassos que se repetem por três vezes. O ritmo do acompanhamento, representado pela

colcheia pontuada e semicolcheia na mão esquerda e um contratempo de colcheia e pausa de colcheia na mão direita, evoca o som de uma goteira. Porém, é evidente que deva haver uma uniformidade no momento de execução por parte dos intérpretes, representando a “gota”. Nota-se, na figura 20, a gota, possui um caráter circular e isto sugere aos intérpretes que exista um pré estabelecimento das nuances para que a performance flua com naturalidade, sem torná-la engessada e repetitiva.



Figura 20: Pingo de água. FONTE: Disponível em freepik. Acesso em 03/11/2020

Construída sobre um motivo popular do Rio Grande do Norte. Adaptação de -quadrinhas do folclore brasileiro-

Ao Waldemar Henrique  
**Pingo d'agua**

CANÇÃO NORDESTINA

OSWALDO DE SOUZA

Figura 21: Oswald de Souza, “Pingo d’água”. Compassos 01 a 03.

Nota-se na partitura que a parte do acompanhamento mantém um padrão rítmico durante toda a seção A (mesmo com a alternância de linhas no baixo). Nos quatro primeiros compassos, ouve-se, na cabeça do tempo, um intervalo harmônico de quinta justa. Já do terceiro ao quinto, a nota mais grave é o pedal de ré.

Em relação ao gesto, nesta primeira seção, observa-se que o acompanhamento executa um gesto mais curto (verde na linha inferior e rosa na superior), devido à escrita em contratempo, criando a imagem do pingo d'água enquanto que, na linha vocal, o movimento é mais amplo, com notas que se repetem em semicolcheias e, em outros momentos, com intervalos de segunda ascendente e descendente, finalizando a frase com uma colcheia, dando a sensação de repouso, num gesto mais longo. Os diferentes gestos musicais se interligam conduzindo o discurso musical.

Um ponto de sincronia importante que precisa ser considerado pelos intérpretes encontra-se no final da seção A. Nestes dois últimos compassos, que antecedem a seção B, o pianista precisa acompanhar o *rubato* da linha vocal, alternando a dinâmica em *crescendo* e *decrescendo*.

Construída sobre um motivo popular do Rio Grande do Norte. Adaptação de -quadrinhas do folclore brasileiro-

Ao Waldemar Henrique  
**Pingo d'água**  
CANÇÃO NORDESTINA OSWALDO DE SOUZA

Figure 22 shows the first three measures of the piece. The voice part begins with a rest, followed by the lyrics 'Pin-ga, pin-ga, pin-go d'a- gua, lá na prai-a da la-'. The piano accompaniment consists of a bass line with eighth notes and a treble line with chords. The bass line is marked with green arrows and the word 'brincando'. The treble line has three eighth notes marked with pink arrows and the word '(3 vezes)', followed by a phrase marked 'levemente'.

Figura 22: Oswaldo de Souza, "Pingo d'água". Compassos 01 a 03

Figure 23 shows measures 8 to 11. The voice part continues with the lyrics 'boa! o Amor quando é de gosto, Ai meu Deus que coisa boa! Coração arriba arriba! onde não puder des- Amanhã eu vou-me embora, não despeço de nin-'. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. The bass line is marked with pink arrows and the word 'lamentoso'. The treble line has a phrase marked with blue arrows and the word 'lamentoso'. The piano part includes dynamic markings: *p*, *dim.*, and *allarg.*

Figura 23: Oswaldo de Souza, "Pingo d'água". Compasso 08 a 11.

Na seção B, os compassos considerados como pontos de referências são os compassos 14 e 15, nos quais o desenho rítmico do acompanhamento muda e o texto passa a ser lamentoso: “*ó morena tu não sabes quanto dói uma paixão...*”; “*Quem disser que o amor não dói desconhece o amor então...*”. Neste trecho o duo precisa trabalhar a sincronia respeitando o gesto musical, para que, mesmo com a expressão *lamentoso*, como pede o compositor, a frase não se desenvolva de forma excessivamente lenta, perturbando a fluência. Observa-se na partitura que, nestes dois compassos, a linha vocal permanece, em boa parte do texto, em uma única nota (Si), já o piano inicia o trecho com oitavas na mão direita, direcionando o acorde de Si bemol menor para o acorde de Mi bemol, passando por Sol menor com sétima e finalizando as sílabas “xão” e “tão” com o acorde de Lá bemol maior. Nota-se também que, na escrita do acompanhamento, embora haja dois pequenos gestos que separam as linhas superior e inferior, existe uma intersecção entre elas (em rosa), na qual o pianista realiza as fusas em um único gesto descendente, que se repete por três compassos. No compasso 14, constata-se uma escrita em oitavas na linha superior do acompanhamento (em verde) e, em movimento contrário, uma sequência de três semicolcheias (em amarelo). Neste trecho, por se tratar de um ponto de sincronia, o pianista e o cantor precisam definir o fraseado antecipadamente para que, evidentemente, haja uma execução de forma decrescente e leve. O pianista precisa calcular o gesto com precisão, para possibilitar a direção do discurso musical, resultando em uma *performance* satisfatória.

8

boa! o Amor quando é de gosto, Ai meu Deus que coisa boa! Coração arriba arriba! onde não puder des-  
Amanhã eu vou-me embora, não despeço de nin-

Pno. *p* *dim.* *allarg.* *lamentoso*

12

cança. O des- pi- que de quem a - ma é vi- ver só de es- pe- rança. Ó morena tu não  
ninguém, Só despeço da mo re na por que diz que me quer bem. Quem disser que o amor não

Pno.

Figura 24: Osvaldo de Souza, "Pingo d'água". Compasso 08 a 14.

Na conclusão da peça existem dois gestos (comp.18-20), mais evidentes na voz. O primeiro, em movimento ascendente (comp. 8), seguido de um segundo, descendente, dividido em dois momentos (comp.19-20). Estes são simultâneos ao gesto realizado no acompanhamento, por acordes em movimento descendente (comp.18-20.1) concluindo a peça com um gesto ascendente súbito, valorizado pela indicação *rápido* no acorde final, pela apogiatura e pela utilização simultânea das duas mãos.

18

**D.S. al Coda** ⊕

ções. Pinga, pinga, pingo gos to, Ai meu Deus que coisa boa!  
não.

Pno. *a vontade* *(rápido)*

Figura 25: Osvaldo de Souza, "Pingo d'água". Compassos 18 a 20.

*Pingo D'água*, como as demais canções de Oswaldo de Souza, tem caráter nacionalista. A valorização dos elementos textuais, pelos signos musicais e pelo contorno destes últimos, determinando os gestos (musicais e de execução), enaltece em maiores proporções a obra musical. Como nos diz Laboissière:

(...) a partitura é um conjunto de signos, cuja articulação é portadora de fendas, permitindo a emergência de outros elementos na construção imagética. E nesse sentido a idéia sonora musical, resultante de campos de forças na relação obra-intérprete, atuando na inteligibilidade do gesto procurado e na sensibilidade interior do intérprete, “falará” por meio do gesto, da singularidade do performer, a partir de algo simbolicamente exposto na partitura (LABOISSIÈRE, 2007, p. 88-89).

### 5.2.3 Toadas dos Remeiros do Rio São Francisco

Em seu livro “Música Folclórica do Médio São Francisco – volume II”, Oswaldo de Souza (1980) menciona que uma das tradições mais bonitas que ele já viu foi a dos remeiros remarem cantando, eles “cantam para espairecer e para estimular a força” (SOUZA, 1980, p. 7).

Durante a sua viagem nas barcas, em companhia dos remeiros, ele descreve

“Quando descem o rio, na voga<sup>23</sup>, regularizavam o movimento das remadas com a cadência da melodia, aliviando assim o penoso trabalho que vai da madrugada até à tardinha, varando léguas e léguas de rio, sob o sol inclemente ou sob aguaceiros repentinos” (SOUZA, 1980, p.07).

Eles costumavam viajar com cerca de 8, 10, 12 remeiros, sempre em números pares para que pudessem se dividir, metade em cada lado da barca. Todos eles cantavam e eram conduzidos por um que, por ser mais musical, era chamado “regente”. A barca em que Oswaldo de Souza desceu o rio tinha apenas 4 remeiros. Evidentemente, ele pediu ao mestre que contratasse os melhores remeiros-cantadores da região para que sua pesquisa lhe rendesse um bom material. Durante a viagem, ele observava os cantadores, em quatro vozes, sendo o solista

---

<sup>23</sup> Remador de voga: Significa que a posição deste elemento, em barcos de equipe, é na popa, sem nenhum remador na frente, dando o ritmo da remada para os remadores que estão atrás. No remo, estamos de frente para a popa, que é a traseira do barco, dando a impressão que estamos sempre nos deslocando em marcha a ré. O remador na extremidade da proa (frente) dá a direção, seja de bombordo ou estibordo, para se fazer as manobras. O voga tem que escutar com atenção essas direções para dar o ritmo da remada, seja em curva ou em linha reta (Entrevista informal feita com remadora)

acompanhado pelos demais, denominado por ele de “coro polifônico”. Duas características desta “cantoria” foram observadas por Oswaldo de Souza: o *rubato* e o improviso. Segundo ele, os cantores “improvisavam contracantos com facilidade e virtuosismo, dentro de perfeita afinação e equilíbrio vocal”. Ele ainda afirma que “algumas toadas se distinguem por um constante *rubato*, com prolongamentos súbitos, que as torna, na maioria das vezes, irredutíveis à notação gráfica” (SOUZA, 1980, p. 7).

### **Cai Sereno Cai**

Esta canção foi composta em 1953, fazendo parte, cronologicamente, da terceira fase do compositor. No entanto, a coleta do material foi feita no período de três meses em que Oswaldo de Souza passou nas margens do rio São Francisco. Tal viagem aconteceu de barca e fez parte de sua pesquisa musical que abrangeria a área do rio e seus afluentes, atingindo o máximo de cidades ribeirinhas possíveis. Segundo Galvão (1988):

“Uma barca de fundo chato, abarrotada de rapaduras, ofereceu uma possibilidade de continuar o percurso. Combinada a viagem, Oswaldo exigiu do mestre da barca que os remeiros contratados fossem os melhores cantadores de toadas que ele conhecesse. Aproveitaria o longo percurso para colher aquele importante material” (GALVÃO, 1988, p. 63-64).

Durante a viagem, Oswaldo de Souza observava, nas noites enluaradas, enquanto paravam para dormir, os remeiros bebendo e cantando e, sem pestanejar, anotava tudo em seu caderninho coletando material. Segundo ele, não tinha como gravar, portanto, devido à sua habilidade de ouvir e gravar mentalmente, ele pôde escrever simultaneamente. No entanto, em alguns momentos, ele pedia para que repetissem alguns trechos, mas os remeiros repetiam de formas diferentes, modificavam as características melódicas e rítmicas. Por conta disso, Oswaldo tentava pedir as repetições o mínimo possível (OSWALDO DE SOUZA em entrevista à Música Viva, 1982).

O deslocamento geralmente acontecia durante a madrugada devido à temperatura mais amena; Oswaldo observava a barca, “vencendo as distâncias à força das remadas, com caminhar lento e arrastado” (GALVÃO, 1988, p. 64).

Sendo assim, as obras de Oswaldo de Souza surgiram de suas lembranças de infância e de suas viagens pelo país, em todas destacando o folclore nacional. Outros elementos fizeram parte da sua construção musical durante seu processo de composição. Segundo a professora Fátima de Brito, na canção “Cai, sereno, cai”, o compositor escreveu o acompanhamento do piano baseado “nas remadas, com caminhar lento e arrastado”. Essa movimentação da barca pelo rio, demonstrada pelo desenho do acompanhamento do piano, representa o embalo da embarcação impulsionada pelo remo, que levemente toca a água. Na partitura a seguir, observamos a simplicidade técnica na escrita do piano. Logo na introdução (quatro primeiros compassos), o piano inicia a canção comodamente, buscando imitar, imageticamente, o balanço da barca trafegando pelo rio. No segundo tempo do primeiro compasso, observamos, na mão esquerda, uma mudança de clave, vindo da região grave para a região média, emitindo apenas uma nota, com indicação de *tenuto*, condizente com a figura musical escolhida. Corroborando com a busca por uma interpretação mais próxima das intenções do compositor, Castro (2007) em entrevista realizada por Fausto Borém nos diz que:

“O bom intérprete deve ler nas entrelinhas da partitura e decidir como interpretar/traduzir o que está nestas entrelinhas. Daí o cuidado em conhecer bem os textos, tanto o musical quanto o literário, e os seus contextos históricos, sociais, etc.”(BORÉM, 2007, p. 80).

Esta peça, com andamento lento, compasso composto (6/8), tonalidade de Fá Maior, apresenta como característica principal da parte do piano: uma escrita contínua em colcheias, semínimas, semínimas pontuadas e com um desenho semicircular padronizado na mão esquerda intercalando as regiões grave e central do piano com rítmica fixa na figura da semínima pontuada, como nos mostra a figura.

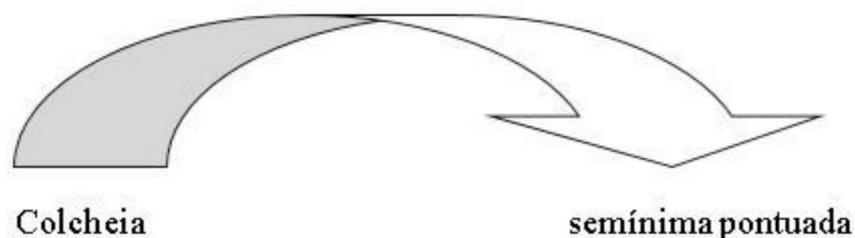


Figura 26: Seta indicativa para a trajetória do gesto corporal realizada pelo pianista.  
Fonte: a autora, 2019.

No compasso 05, observa-se que, na linha vocal, existe um movimento ascendente contrapondo com a linha do acompanhamento que responde em movimento descendente, dando mobilidade ao fraseado, tal como a movimentação da barca.

**Cai, Sereno, Cai**  
Toada dos remeiros do rio São Francisco

Andante comodo      Recolhida e Harmonizada por Oswaldo de Souza

5  
Voice  
Piano  
5  
Pno.

cai, ô se-re-no cai, na fo - lha da ba-na-nei- ra, eu

*p* cantando e expressivo *ten.*      *dim. e rall.*      *pp*

*p* m.e. bem cadenciado      (simile)      *ten.*

Figura 27: Oswaldo de Souza, "Cai, Sereno, Cai". Compasso 01 a 08.

Diversas formas foram exploradas com vistas a uma melhor interpretação, criando uma imagem a partir do gesto musical, aspecto que vem sendo explorado sob diversas perspectivas em pesquisas atuais no campo da *performance* musical<sup>24</sup>.

Na música de câmara, a associação entre o gesto musical (gesto de execução) e o instrumental (movimento corporal) é de extrema importância, não apenas para cada músico individualmente, mas enquanto mecanismo de comunicação entre os componentes do grupo. Gesto corporal é todo movimento que possui um sentido expressivo em potencial. Ele não é apenas um movimento corporal sem sentido ou

<sup>24</sup>Sobre este assunto, consultar, entre outros: FREITAS, 2005; TELES, 2005; RAY e CASTINEIRA, 2007; BRAGA e PEDERIVA, 2008; MACHADO, 2012; FORNARI, 2014; HATTEN, 20 ; PINTO, 2014;; RAY e MELLO, 2014).

puramente mecânico, vez que possui um grande poder de comunicação e interação. CLARKE 1999, p. 70 complementa que o corpo está diretamente ligado à sensibilidade musical, isto é, os gestos corporais são fundamentais para a percepção musical. Hatten define o gesto como “movimento interpretável como signo, seja intencional ou não, e como tal ele comunica informação sobre o gesticulador (ou personagem, ou pessoa que o gesticulador está personificando ou incorporando)” (HATTEN, 2001b: 3).

Segundo Pierce (2007),

“O movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento para que se torne música, tendo fluência, coerência e forma. Assim, o movimento para a música fornece um espiral para o progresso transformação, para se tornar mais fluente, coerente e bem formado em expressão” (PIERCE, 2007, tradução nossa<sup>25</sup>).

Individualmente, os intérpretes necessitam estabelecer esta relação entre a música e o corpo (gesto de execução) para resolverem questões interpretativas particulares que, depois, são investigadas com maior amplitude e integradas ao grupo. Em música vocal, a inspiração e a expiração geram movimentos corporais que ajudam o pianista com entradas e demais intenções do cantor (BROWN, 2012). Desta forma, os intérpretes adotam o gesto instrumental buscando a imagética sugerida na canção (música e texto).



Figura 28: Barco do Rio São Francisco.  
FONTE: Pinterest. Consultado em 15/01/2018

<sup>25</sup> No original: *Movement refines listening, which in turn alters the quality of movement so that it becomes like music, having fluency, coherence, and shape. Thus movement to music provides a spiral for ongoing transformation, for becoming more fluent, coherent, and shapely in expression.*



Figura 29: Remeiro descansando na ponta da barca.  
 FONTE: Pinterest. Consultado em 15/01/2018.

A canção de Oswald de Souza, “Cai sereno cai”, ilustra a importância das decisões em torno do gesto musical para a execução pianística. Por se tratar de uma canção que demonstra a toada dos remeiros, o desenho do acompanhamento representa imagetivamente o percurso do remo. O gesto circular do remeiro deve ser levado em conta pelo pianista; movimento contínuo da mão esquerda saindo do dó. 1. Os pontos de partida e chegada representam o movimento do remo saindo e retornando à água novamente. O gesto interpretativo é a ação que materializa a compreensão do texto musical, mas não apenas um movimento. É uma ação responsável por expressar algo, como consideram alguns autores, entre eles IAZZETA (1997) e MACHADO (2012).

Para Póvoas (2006):

“Um ciclo de movimento, mais do que um recurso técnico é um recurso estratégico de utilização do movimento, no sentido de explorar sua organização espacial na trajetória, controlando a energia despendida e a velocidade do gesto sem perder de vista a associação dos movimentos com os eventos musicais e o resultado sonoro. A eficiência de movimentos pode ser otimizada por meio da regulação (controle) da força de impulso (apoio sobre o teclado), do tipo de trajetória dos segmentos (relação impulso-movimento) e do impacto (tipo de ataque ou toque). Desta forma, a racionalização dos gestos pressupõe a realização objetiva do movimento” (PÓVOAS, 2006, p. 666).

Na figura a seguir, podemos observar o gesto realizado pelo pianista enquanto executa as notas com a mão esquerda, imitando o deslizar suave do remo na água:

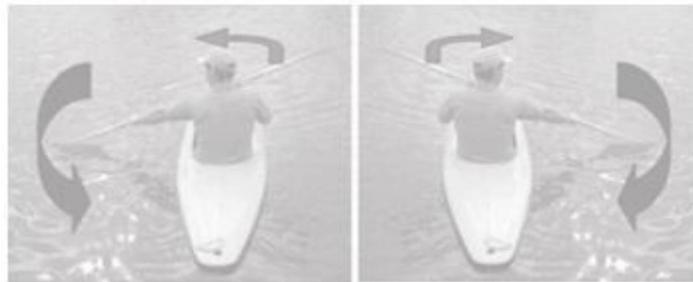
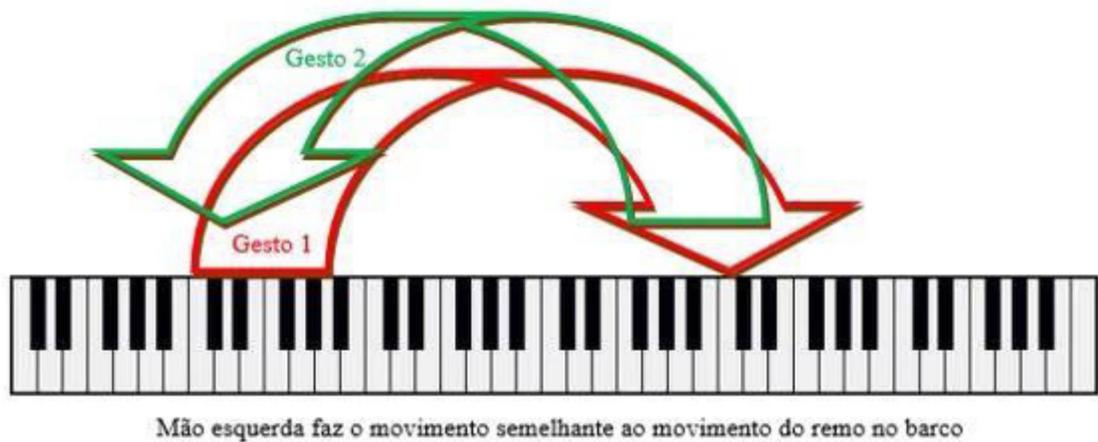


Figura 30: Representação do gesto em comparação ao movimento do remo.  
 FONTE: a autora, 2019

A canção “Cai, Sereno, Cai” busca a essência das toadas dos remeiros navegando no Rio São Francisco, embalada pelas remadas suaves na água. O embalo deste deslize leve e contínuo é representado pelo piano que, junto ao texto, desenvolve o gesto interpretativo materializando a compreensão geral da obra.

### Quando a Saudade Vem

Esta melodia foi recolhida em 1949, na cidade da Barra do Rio Grande – Bahia e harmonizada por Oswaldo de Souza em 1967. Foi escrita em compasso binário (2/4) e com forma binária A B A'. A sua tonalidade menor (ré menor) possibilita ao intérprete a sonoridade dolente que o compositor pede no início da música.

O poema é de origem folclórica e a harmonização foi realizada por Oswaldo de Souza que, através dos ritmos sincopados, busca simbolizar as remadas realizadas pelos cantadores no rio. Na introdução, podemos observar uma polifonia na parte do acompanhamento que aparece num acorde em mínima na linha superior, acompanhado de colcheia, semicolcheia e semínima (em verde) e, na linha inferior,

semínima pontuada com colcheia (em roxo) e, na terceira voz (em rosa), ele trabalha o mesmo ritmo sincopado da linha superior. Todavia, embora o ritmo sincopado possa sugerir um caráter agitado, Oswaldo pede, logo no início, que façamos um “*pouco rallando*”, possivelmente, pensando no embalo da água batendo na barca e na leveza do remo ao atingir a água.

## Quando a Saudade Vem

Toada de remeiros da região do médio rio São Francisco/Natal-RN, 1967

Recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza  
( Barra do Rio Grande - Bahia)

The musical score for "Quando a Saudade Vem" is presented in a two-staff format. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece begins with a tempo marking of "Bem compassado" and a dynamic of "mf". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is annotated with green lines and arrows in the piano part, and purple lines and arrows in the bass line, highlighting specific musical gestures. The voice line enters with the lyrics "Quando a saudade vem de al-". The tempo marking changes to "dolente" and "a tempo".

Figura 31: Oswaldo de Souza, “Quando a Saudade Vem”. Compassos 01 a 04



Figura 32: Remeiros e a barca.  
Consultado em 04/11/2020

Logo na introdução, na parte do acompanhamento, temos dois gestos, que partem para a mesma direção, se fundindo. Ambos ascendentes, um para o acorde e outro para a síncope, repousando no acorde seguinte (em verde). A finalização da introdução pode ser considerada como um ponto importante de sincronia entre os intérpretes, pois, o gingado do acompanhamento precisa encerrar o fraseado e em

seguida iniciar a frase seguinte com a linha vocal dando origem a uma nova frase. Nota-se, na linha vocal, que o gesto necessário para a execução da frase é ascendente, na extensão de dois compassos, corroborando com o gesto do piano.

## Quando a Saudade Vem

Toada de remeiros da região do médio rio São Francisco/Natal-RN, 1967

Recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza  
( Barra do Rio Grande - Bahia)

The musical score for "Quando a Saudade Vem" is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked "Bem compassado" and "dolente". The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) is marked "pouco rall." and "a tempo". The third system (measures 9-12) is marked "(pouco mais vivo, bem expressivo)". The piano accompaniment features a bass line with a purple slur and a treble line with a green slur. The voice line has lyrics: "Quando a saudade vem de al- guém que vai s'imbora, quando a saudade vem a gente chora! Sento o'Sé vale um conto, o Re- Meu benzinho foi s'imbora, nem de".

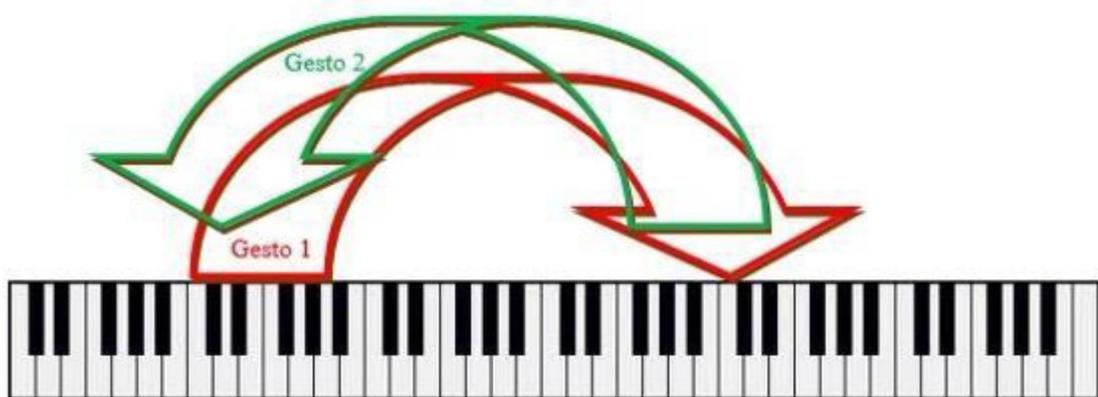
Figura 33: Oswaldo de Souza, "Quando a Saudade Vem". Compassos 01 a 12.

Na parte B, nota-se a mudança na parte do acompanhamento. Oswaldo de Souza escreve, na linha inferior do piano, duas figuras da unidade de tempo em regiões diferentes do teclado, um fá/dó 2, seguido de um dó 5. O gesto, representado em roxo na linha inferior e em verde na superior, sugere que o pianista precisa pensar

neste trecho, buscando reproduzir a movimentação do remo. Assim como na canção anterior, “Cai, Sereno, cai”, o toque é suave e em movimentos semicirculares, que sai da região grave em direção à região média, sem que ataque a nota na região média. Nas imagens a seguir, podemos observar o tipo da embarcação que, possivelmente, seja parecida com aquela na qual Oswaldo de Souza viajou. Pela imagem, podemos visualizar a movimentação do remo e até mesmo o balanço da rede, enquanto eles descansavam durante a noite.



Figura 34: Remeiros do São Francisco.  
Consultado em 04/11/2020.



Mão esquerda faz o movimento semelhante ao movimento do remo no barco

Figura 35: Representação do gesto através das setas.  
Fonte: a autora, 2019.

Note-se que, na seção B, o gesto realizado pelo pianista possui duas direções, assim como o remo e a rede. Durante sua viagem, Oswaldo de Souza absorveu toda a essência do ambiente em que passou por semanas e a inseriu cuidadosamente em sua música.

Outro ponto importante desta seção é a mudança de andamento “*pouco mais vivo, bem expressivo*”, acrescentando a linha melódica que aparecia no canto na seção A, na linha superior do acompanhamento. A troca de seção também é um ponto em que os intérpretes precisam estar particularmente sincronizados, pois a palavra “chora!” encerra a frase com melancolia, possivelmente, como sugestão de interpretação da autora, ambos os intérpretes executam um leve *rubato*, para que a finalização da seção soe de maneira uniforme.

9  $\oplus$  (*pouco mais vivo, bem expressivo*)

gente chora! Sento o'Sé vale um conto, o Re-  
Meu benzinho foi s'imbora, nem de

Pno.

Figura 36: Oswaldo de Souza, “Quando a Saudade Vem”. Compassos 01 a 12.

A finalização da obra fica a cargo do piano, com movimentos (e, conseqüentemente, gestos) contrários entre as mãos (indicados em roxo), representando o ascendente na linha inferior. Aqueles indicados em rosa na figura 37, representam o movimento descendente na linha superior, com um acorde único de Ré menor com sétima, diferentemente do que o compositor costuma fazer nas canções; normalmente ele utilizaria um grande arpejo na região aguda.

17 Do  $\text{♩}$   $\oplus$

morenas que tem. Chora  
branco sacudiu.

Pno. *a tempo* *pp*

Figura 37: Oswaldo de Souza, “Quando a Saudade Vem”. Compassos 17 a 20.

Sendo assim, ficam confirmadas as duas analogias que Oswaldo de Souza propõe nesta canção. Quando falamos em remeiros e barcas, pensamos apenas nos remos, mas existem dentro dessas embarcações, as redes, que são para o breve descanso durante a noite. Nota-se, na partitura, que a canção apresenta uma escrita em quatro vozes no acompanhamento, deixando evidente a direção de cada gesto. Na voz superior, o gesto, em verde, é ascendente, tanto nas notas longas, quanto nas síncopas. Na voz inferior, representada pelo roxo, o caminho do baixo, dando a base harmônica, caminha com gesto ascendente, dialogando e complementando a terceira voz, em rosa, escrita com ritmo sincopado e com direção ascendente, remetendo a um balanço, precisamente de uma rede, durante as noites nas barcas, enquanto cantavam.

Desta forma, podemos afirmar que, a busca de Oswaldo de Souza em representar, através do acompanhamento, as remadas e o balanço da rede, em sincronia com as canções realizadas pelos remeiros, é espelhada na partitura e possui uma conexão integral entre o gesto e a interpretação.

#### **5.2.4 Modinhas/Serestas**

Modinha é um gênero musical proveniente de Portugal e, com a vinda da corte ao Brasil, passou por modificações ao longo dos tempos se misturando com o Lundu (música praticada pelos negros), dando origem à “modinha brasileira” (MONTEIRO, 2018, p. 126). No entanto, segundo Pignatari (2009) “a modinha é produto da junção de elementos da arte do canto europeu e dos folclores português e brasileiro” (PIGNATARI, 2009, p. 24).

Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (apud. ALMEIDA, 2005), “Modinha é uma canção lírica derivada da moda portuguesa” e Seresta, um termo que surgiu no século XX no Rio de Janeiro, que deriva da Serenata “a mais antiga tradição de cantoria popular das cidades”.

De acordo com a catalogação feita por Cláudio Galvão (1988, p. 104-113), Oswaldo de Souza escreveu ao todo, sete modinhas. Segundo Cascudo (GALVÃO, 1988, p. 89):

“O processo de Oswaldo de Souza é claro. Ele pretende ressaltar o que há de real e de popular, na acepção de puro ou de característico. [...] a comunicatividade é um dos mais simpáticos aspectos culturais da música de Oswaldo de Souza. [...] ele pode escrever, ao jeito molenga e seresteiro, uma modinha legítima, como **Prece**. [...] Oswaldo de Souza merece o mais legítimo destaque pela contribuição legítima, pela apresentação sincera, sóbria e natural, com elegância e naturalidade, de muitos dos mais interessantes temas do folclore musical brasileiro. Podemos confiar em sua indicação e dou meu depoimento quanto a certa e segura procedência de tantos motivos aproveitados magnificamente. Não se espera, graças a Deus, produção intelectual, mas contribuição espontânea, pura e seivosa, cheia de amavio e de beleza contagiante” (GALVÃO, 1988, p. 89-90).

## Prece

Esta canção, com poema de próprio punho, foi composta em 1949, enquanto Oswaldo de Souza residia na cidade do Rio de Janeiro e foi dedicada a Regina de Carvalho (ALMEIDA, 2005, p. 62).

Prece está escrita, assim como as demais canções de Oswaldo de Souza, em compasso binário (2/4) e, de andamento *lento*, como sugere o compositor, em coerência ao texto de seu poema, que se trata de uma “prece”. A tonalidade é em Ré menor e possui uma extensão de apenas uma décima (dó3 ao mib4), possibilitando ser executada por cantores com registro médio. Segundo ele, embora possa alterar a tonalidade para vozes mais graves ou mais agudas, é importante que o intérprete não escolha uma tonalidade muito aguda, pois pode acabar descaracterizando a essência da canção brasileira.

Um dos pontos que podemos observar nesta obra é parte do piano há uma escrita com semicolcheias em graus conjuntos, muito próxima da serenata, razão porque acreditamos que ele tenha denominado esta obra de “modinha seresta”.

A forma desta canção é ABB'B, incluindo uma introdução de quatro compassos para o piano. A primeira seção vai do início da introdução até ao compasso 22; a seção B do compasso 23 ao 29 e a seção B' do compasso 30 ao 38. Existe uma variação de textura e de harmonia destas duas últimas seções na parte do piano e, também, o compositor substitui o texto na linha vocal pela “*boca chiusa*” (boca fechada). As frases são delimitadas pelo compositor através da pontuação textual e,

geralmente, de dois em dois compassos, com divisões por pequenas pausas na parte musical e sempre iniciando em anacruse.

Uma característica notável nesta canção é a direção da linha melódica na seção A. Ao início de cada frase, o compositor utiliza o intervalo melódico descendente na linha vocal, enquanto o piano realiza o acompanhamento apenas com acordes em contratempo na linha superior e, na linha inferior, notas na unidade de tempo e, em alguns momentos, com pequenos motivos, escritos em semicolcheias. Constata-se na figura a seguir que, mesmo a linha superior estando escrita em blocos de acordes, podemos observar o gesto, em rosa, demonstrando a direção para a realização da frase. Na linha inferior, destacada em verde, é possível notar o gesto ondular e o fraseado, singelo e sutil, dando suporte para a linha vocal.

The image shows a musical score for the piece "Prece" by Oswald de Souza, measures 05 to 08. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "ti meu tesouro de esperança! Era criança... Sonhei em ser feliz... Adorme-". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. A pink highlight is drawn over the vocal line, showing a descending melodic contour. A green highlight is drawn over the bass line of the piano accompaniment, showing a wavy, undulating line that supports the vocal melody.

Figura 38: Oswald de Souza, " Prece". Compassos 05 a 08.

A estrutura da introdução, a quatro vozes, requer do intérprete mais do que uma habilidade técnica de polifonia. Na figura nº 39 apresentada a seguir, observa-se, na primeira voz, que existe um gesto curto e descendente indicado em rosa, formado por pausa de colcheia, colcheias e semínima. Na segunda voz, em roxo, está a melodia principal da frase, cuja direção é também descendente, em graus conjuntos, preparando o embalo da canção que se inicia. Na linha inferior, encontram-se as outras duas vozes. A terceira dialoga em movimento contrário com a segunda, mantendo a mesma escrita rítmica, com semicolcheias, dando movimento ao trecho, mas com as notas da quarta voz longas e na região grave, impossibilitando que a peça se torne leve e alegre, pois, como o próprio nome da canção já diz, "Prece" tem um significado de bramido, súplica.

**Prece**  
(Modinha de Seresta)

Oswaldo de Souza  
expressivo, com  
muito sentimento

**Lento**

Voice

Piano

*p* ligado

dim. e rall.

*pp*

Eu fiz de

Figura 39: Oswaldo de Souza, “Prece”. Compassos 01 a 04.

As modinhas de serestas geralmente eram executadas com o acompanhamento de violão. Em conversa informal com a professora Fátima de Brito, já mencionada anteriormente, ela foi bem objetiva em relação à articulação. Como ela disse, “O toque (articulado) do violão deve estar presente quando for executar as modinhas ao piano, “seu” Oswaldo queria isso...”.

Como foi a proposta da parte A, na parte B, no lugar dos acordes, o compositor modifica a estrutura rítmica do piano, tornando-a um pouco mais movimentada, inserindo semicolcheias que se desenvolvem em paralelo ao canto, espelhando um violão seresteiro, em sua escrita contrapontística. No entanto, elas se apresentam em movimento contrário, dando ênfase às frases “cansa de esperar” e “coração padece”. O gesto, neste trecho, está representado na partitura a seguir da seguinte forma: em laranja, a linha vocal se desenvolve de forma ondular; no piano, a linha superior (em roxo), intercala acordes e pequenos motivos em semicolcheias, mas sempre iniciando em ascendente e finalizando em movimento descendente; a linha inferior, representada em verde, dialoga com a linha vocal. No compasso 21, a linha vocal e a inferior do piano mantêm a mesma direção enquanto que, a linha superior, dialoga em movimento contrário às duas.

2 Prece

13  
ção, em eterna soledade Ficou sofrendo, morrendo de saudade. Meus

17 (com angústia)  
olhos vivem procurando os teus, minh'alma não se cansa de esperar por ti! não vês que

21 (boca fechada)  
sofro, que meu coração padece? Quem me dera que ouvisses minha prece

Pno.

sust. (2ªv. rall.) pp

Figura 40: Oswald de Souza, "Prece". Compassos 13 a 24.

Ao analisarmos a versão manuscrita,<sup>26</sup> podemos observar que o compositor Oswald de Souza era muito detalhista. Ele anotava as indicações específicas de caráter, dinâmica, deixando para o intérprete exatamente como ele gostaria que sua obra fosse executada, como vemos nas imagens a seguir.

<sup>26</sup> Manuscrito escaneado e enviado por e-mail pelo historiador Cláudio Galvão

P-R E-C-E  
(Modinha de Seresta)

Música e Letra de  
OSWALDO DE SOUZA

*Lento*

*p ligado*

*dim. e rall.*

*Expressivo, com muito sentimento*

Eu fiz de ti meu te-u-ro des-fe-ran-ça! E-ra vi-

*pp*

*p legato*

Figura 41: Oswald de Souza, manuscrito da canção "Prece". Compasso 01 a 06

*cresc.*

*dim.*

*Sf (com angustia)*

çã, em e-ter-na so-le-da-de, fi-ecu so-fren-do, mor-rer-do de saú- da-de. Meus a-lhos vi-rem pro-cu-ran-do os teus, mi-

*pp*

Figura 42: Oswald de Souza, manuscrito da canção "Prece". Compassos 13 a 18

Na última seção, observa-se que a escrita da introdução é retomada, com alteração na linha inferior do acompanhamento, com a ausência da nota longa na voz mais grave. O gesto ascendente predominante desta linha dialoga com a linha vocal. A linha superior do acompanhamento mantém o desenho da introdução, porém, o compositor acrescenta uma pequena linha melódica (compassos 27 e 28),

enriquecendo o contraponto desta canção. O gesto desta linha é predominado pelo movimento descendente.

The image shows a musical score for the piece "Prece" by Oswaldo de Souza, covering measures 25 to 33. The score is written for voice and piano (Pno.). The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part features a prominent descending melodic line in the right hand, highlighted with a blue line. The bass line is more active, with green arrows indicating its movement. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and performance instructions like "bem cantado e ligado" (well sung and connected) and "dim." (diminuendo). The piece concludes with a Coda symbol and the instruction "D.S. al Coda" and "Fim". The lyrics "Meus prece." are written below the vocal line.

Figura 43: Oswaldo de Souza, "Prece". Compassos 25 a 33.

### 5.2.5 Dança Rural Paulista

No ano de 1940, Oswaldo de Souza cedeu aos diversos convites de seu amigo Cássio M'Boy e foi conhecer a cidade de São Paulo, ver de perto o ambiente musical que o poeta tanto mencionava. Cássio M'Boy trabalhava no Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado de São Paulo e residia numa região conectada à área rural, na Vila de Embu, o que possibilitou o contato de Oswaldo de Souza com a fonte do folclore paulista, como narra Galvão (1988, p. 49).

Após seu retorno ao Rio de Janeiro, ele recebeu um convite do Departamento de Imprensa e Propaganda de São Paulo para que realizasse pesquisas de músicas folclóricas destinadas a um documentário a se denominar "Festas e tradições da Vila de Embu<sup>27</sup>". Este foi seu primeiro trabalho de pesquisa folclórica e, para aquele

<sup>27</sup>A tradicional Festa de Santa Cruz de Embu das Artes é uma das mais importantes manifestações folclóricas do Estado de São Paulo e a mais antiga do município. A festa existe desde o final de 1600,

momento, ele recolheu três danças tradicionais: Chimarrete, Manjeiricão e Quero Bem, que foram ouvidas em demasia nas festas caipiras da localidade. Segundo Galvão (1988, p. 49-57). Após a coleta do material, Oswaldo elaborou o arranjo para piano e entregou o material ao maestro Armando Bellardi, que foi o encarregado da instrumentação orquestral, resultando na trilha sonora executada pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo.

Neste mesmo período, Oswaldo de Souza conheceu o cantor Marino Gouveia e fizeram algumas apresentações juntos. Em uma delas, realizada no dia 22 de junho de 1948, rendeu o seguinte comentário de Pinto de Carvalho:

“[...] Oswaldo de Souza é evidentemente magnífico captador das rústicas e por vezes original tonadilhas dos nossos sertanejos, e harmonizador consciencioso das mesmas. Todas as suas harmonizações revelaram-se cuidadas e bem inspiradas, chamando-me especialmente a atenção as dos seguintes números: **Canção nordestina, Chimarrete, Batuque e Juazeiro**, cuja letra muito interessante é também do professor Souza” (PINTO DE CARVALHO. A TARDE, SALVADOR (BA), 23 JUN. 1948. SEÇÃO ARTES E ARTISTAS, em GALVÃO, 1988, p. 99).

## **Chimarrete**

As danças folclóricas paulistas possuem, como influência, a herança de diversas culturas inclusive a cultura africana. Diversas manifestações populares são acompanhadas por músicas e cantorias, ritmadas pelo toque dos instrumentos de percussão. Além das danças, existem os folguedos, que são manifestações coletivas, com encenações de personagens e que acontecem em locais públicos (ruas, praças). Geralmente, essas danças ocorrem nas festas de homenagem aos santos ou em comemorações religiosas. Cana-Verde, Ciranda Chimarrete ou Dança do Caranguejo são termos similares que definem a mesma dança. São coreografias tradicionais que se difundiram no Brasil com adaptações decorrentes das regiões. Podem ser executadas sozinhas ou em grupos, organizando-se em círculos duplos e aos pares

---

quando os jesuítas chegaram para fundar a Vila e instituíram a dança de adoração à santa cruz como “inculturação” para os índios aceitarem a catequização. A Festa de Santa Cruz de Embu tem o levantamento do mastro. De acordo com a tradição, os que desejam algo devem fazer o pedido ao seu pé, para serem atendidos. Na adoração à santa cruz, o próprio povo dirige a celebração, não há intervenção eclesial. A população se encarrega de cantar os versos de louvor. A Festa de Santa Cruz simboliza as raízes e tradições culturais, não apenas simples festa folclórica. Em <https://www.verboonline.com.br/2018/05/03/raiz-e-tradicao-cultural-de-embu-festa-de-santa-cruz-comeca-nesta-quinta-feira-3/>. Consultado em 31/07/2019.

(damas e cavalheiros), que giram de mãos dadas, trocando a ordem e os pares, conforme o decorrer da música (BIBLIOTECA VIRTUAL<sup>28</sup>).



Figura 44: Imagem Chimarrete – Dança Popular.  
Consultado 31/07/2019

Chimarrete é uma obra recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza. Assim como a maioria de suas canções, a fórmula de compasso é binária (2/4) e está escrita na tonalidade de Mi bemol maior. Sua estrutura é ternária ABC, sendo A, os compassos 01 a 08 (incluindo a introdução); B, compassos 09 a 14 e a seção C, dos compassos 15 a 22. No entanto, observando o manuscrito, vemos a riqueza das anotações feitas pelo compositor, indicando o caráter em cada seção. Logo na introdução, Oswaldo de Souza pede para que o andamento seja “alegre moderado” e para que o pianista faça um “cantando”. Esta obra é de uma escrita diferenciada das demais canções. Na linha inferior do piano, notamos que ele usa como um recurso sonoro acordes com arpejo, imitando um violão, ao mesmo tempo em que executa, na mesma linha, uma escrita rítmica marcante representando a percussão.

Nesta canção, a escrita requer do pianista uma técnica mais aguçada para a transmissão da essência da obra. Na linha inferior do acompanhamento existe uma escrita diferente das demais canções e, de certa forma, mais complexa para o pianista. Por essa obra ter sido escrita originalmente para orquestra, pode ter ocorrido um equívoco quando transcrita para o piano, pois, nota-se que, a partir do compasso cinco, existem duas vozes. Evidentemente que, a linha superior possui o desenho rítmico característico da dança, no entanto, o bloco de acorde na linha inferior, impossibilita a execução precisa de ambas as linhas de forma simultânea. Devido à

---

<sup>28</sup>Biblioteca Virtual em <http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br/temas/sao-paulo/cultura-e-folclore-paulista-dancas-e-folguedos.php>. Acesso em 31/07/2019.

peça ser de andamento animado e, justamente, com uma célula ritmada, acreditamos que possa haver uma maneira ou sugestão de *performance* para essa canção, pois, a maneira como a linha inferior do acompanhamento está escrita dificulta a execução de forma mais rítmica, como sugere a obra.

**Chimarrête**  
Dança Rural Paulista

Recolhida e Harmonizada por  
Oswaldo de Souza

(um pouco animado)

chi mar-

*mf*

*cedendo e dim.*

5 § (mais calmo e expressivo)

rê - te Chi mar - rê - te só se dan - ça com cha -  
bem al - te na ser - va pa - ra ver o sol nas -

*p* mais moderado e bem ritmado

Figura 45: Oswaldo de Souza, "Chimarrête". Compassos 01 a 07.

Na segunda seção (figura 46), Oswaldo de Souza mantém a escrita ritmada na mão esquerda, no entanto, ele modifica a escrita da linha inferior utilizando, na mão esquerda, um intervalo de 6ª menor no primeiro compasso, seguido de uma oitava justa e, no segundo compasso, ele escreve uma 6ª maior, também acompanhada de uma oitava. Na linha superior do piano, o compositor mantém a escrita em forma de arpejos, mas ele escreve de maneira descendente a ascendente. No final da seção, ele retoma a escrita da seção A na linha inferior e mantém os arpejos descendentes e ascendentes na linha superior. Nota-se a preocupação do compositor em descrever, no início de cada seção, as intenções musicais pensadas por ele.

8 1. 2. (*gracioso*)  
 péu; cer, Chi-mar - péu; quem não da - çá'o Chi mar -  
 Su - bi cer, a - vis - tei o mun - do'in -

8 P a tempo

11 1. 2.  
 rê te não vai co - mi-go pra'o céu. Quem não céu!  
 tei - ro, só meu bem não pu - de ver. a - vis - ver...

Figura 46: Oswald de Souza, "Chimarrete". Compassos 08 a 14.

Na terceira e última seção, Oswald de Souza mantém o arpejo na linha inferior do piano, mas sem o ritmo percussivo utilizado anteriormente. Na linha superior, ele mantém a escrita em arpejos ascendentes e descendentes, finalizando, como na maioria de suas canções, com um arpejo na tônica. Nota-se, pela partitura, a preocupação do compositor em sempre anotar as intenções para cada trecho, tanto para a linha do canto quanto para a do piano.

15 (refinado) To Coda 1.

Zai! zai! zai! ai zai! zai! zai!

mf

19 2. D.S. al Coda (para acabar)

zai Su - bi zai! zai! zai!

III  
Meu amor não é êste,  
nem aquêle que lá vem, (bis)

Figura 47: Oswald de Souza, "Chimarrete". Compassos 15 a 23.

Nota-se, nesta peça, que o gesto, o material sonoro presente na partitura, está atrelado ao gesto de execução. Na verdade, isto acontece em todas as peças. No entanto, nesta, especificamente, é muito importante que os dois estejam presentes, lado a lado, para que o pianista possa executar a sua parte da melhor maneira possível. Como nos diz Hatten (2001b: 3), “o movimento interpretável como signo, seja ou não intencional e como ele transmite a informação...”<sup>29</sup>. O trabalho performático do pianista corrobora com o que Heller nos disse anteriormente, “som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva” (HELLER, 2006, p. 22).

Com referência ao gesto de execução, este pode ser encarado como um movimento expressivo, carregado de sentido, significando “o processo físico da emoção ou do movimento expressivo que está unido a um significado compreensível de forma imediata, ao qual chamamos de expressão emocional” (REICH, 1965, p. 364). Segundo esta autora, o termo gesto é tomado no sentido mais direto, de

<sup>29</sup> No original: *movement interpretable as a sign, whether intentional or not, and as such it communicates information*

movimento expressivo, ou seja, movimento simples ou complexo. Como forma de expressão, ele pode ganhar diversas significações simbólicas e filosóficas, tais como o gesto humanitário, o gesto poético, o gesto ideológico e o gesto político. Tal linguagem gestual pode ser traduzida quando apontada para algum objeto, mas, por si só, não tem significado. Contudo, em associações à fala, como exemplo, pode reforçá-la, complementá-la ou contradizê-la. Para ela, a linguagem gestual se enquadra nas características da linguagem expressiva, agindo continuamente nas emoções, sem intermediários, inferindo o elemento espontaneidade (FREITAS, 2005).

Devido à escrita diferenciada e bem ritmada da canção, é necessário que os intérpretes observem os pontos de sincronia da seguinte maneira: as finalizações de frases do cantor acontecem em meio à sequência de arpejos do piano, dificultando a realização mais livre em função do texto, no entanto, a execução pode se tornar quadrada e engessada, fugindo da ideia proposta pelo compositor. É necessário um equilíbrio entre o duo durante toda a obra, entrelaçando o texto e o acompanhamento de forma que o ouvinte perceba as seções de maneira viva, ritmada e orgânica, como idealizou o compositor.

### **Quero Bem**

Esta canção é a terceira do ciclo das danças rurais paulistas. Foi recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza na Vila do Embu, em São Paulo, no ano de 1940, em seu primeiro trabalho de pesquisa. Ela foi incluída no documentário cinematográfico “Festas e tradições da vila do Embu”, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda de São Paulo. A trilha sonora foi gravada pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, com a regência do maestro Armando Bellardi.

Está escrita na tonalidade de Si bemol maior, em compasso binário (2/4). Na linha inferior do acompanhamento, ele escreve dois padrões: o primeiro, mais ritmado, imitando o toque da viola (moda violeira), como ele escreve logo no início e a segunda, com figuras mais longas. Para a execução destas duas células rítmicas existem dois gestos que o pianista precisa observar, um mais percussivo e outro mais contínuo e ligado, de forma mais serena e singela, em movimento ascendente e descendente.

Embora a canção seja em um andamento Alegre Moderado, Oswaldo de Souza adiciona em três momentos diferentes, uma expressão nova, como “*mais moderado*

e dengoso”, “pouco mais animado” e “mais animado”, dando um caráter mais dócil e flexível ao intérprete.

Na partitura a seguir, podemos observar, através das linhas, o gesto para cada sessão, tanto para o acompanhamento como para o canto. Nota-se que a linha vocal se desenvolve com notas repetidas que, ora sobem, ora descem, mas sempre em segundas ou terças, salvo em alguns momentos em que um intervalo de quarta justa ascendente.

Os gestos podem ser observados na partitura da seguinte forma: na linha superior, representada pela cor rosa, os gestos são curtos e descendentes, dando leveza ao movimento. Já na linha inferior, em verde, existe um longo gesto. Mesmo sendo uma escrita mais percussiva, nota-se uma direção, que é complementada pelos pequenos movimentos da linha superior.

**Quero bem**  
(Dança rural paulista)

Recolhida e harmonizada por  
OSWALDO DE SOUZA

Alegre moderado

1.

2.

(mais moderado e dengoso)

pouco allarg.

Me-ni - na, mi- nha me- ni- na, da mi-  
pe- gue na pe- nei- ra, qu'eu não

9.

2. pouco mais animado

nha ve- ne- ra- ção, aí, não me rão... Que-ro  
sou seu ca- ma-

Figura 48: Oswaldo de Souza, “Quero Bem”. Compassos 01 a 11.

Oswaldo de Souza mantém o mesmo padrão na escrita até o final da canção, modificando apenas o último compasso com um grande acorde de Sib com 9ª e 11ª, que se divide entre ambas as mãos.

Figura 49: Oswaldo de Souza, “Quero Bem”. Compassos 17 a 20.

Através da escrita do piano, ritmada, podemos notar que se trata de uma dança. Como já dito anteriormente, a introdução possui uma forma percussiva e, podemos observar a hemíola, no diálogo entre as mãos, justamente, representando os passos da dança.

### 5.2.6 Coco

O “Coco” é um estilo de dança tradicional do Nordeste com origem na fusão da cultura negra com o povo indígena brasileiro. Acredita-se que tenha surgido no interior, no quilombo, a partir da sonoridade proveniente da quebra dos cocos para a retirada da amêndoa, como sugere Cascudo (1993).

Farias e Damasceno (2011) nos dizem o seguinte sobre a definição de “coco”:

[...] prática realizada pelas culturas populares de origem afro-indígena, envolve dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; música, com um ritmo de batuque advindo de instrumentos de percussão; poesia, através das letras cantadas pelo Mestre e pelos brincantes: a embolada de Coco. Dividindo-se em dois tipos de Cocos, o Dançado e o apenas Cantado, o coco-de-embolada” (FARIAS e DAMASCENO, 2011, p. 02).

De acordo com Ayala (1999), embora, para alguns estudiosos, o coco seja de origem africana e, para outros, alagoana, existe uma ausência de verificação cuidadosa sobre os aspectos que dão ao coco, uma identidade afro-brasileira. Os instrumentos utilizados são os de percussão: ganzá, zabumba ou bumbo, zambê,

caixa ou tarol. O ritmo e a dança, junto com o canto (em três estrofes, seguidas do refrão), são executados pelo solista e pelos dançadores (AYALA, 1999, p. 232).

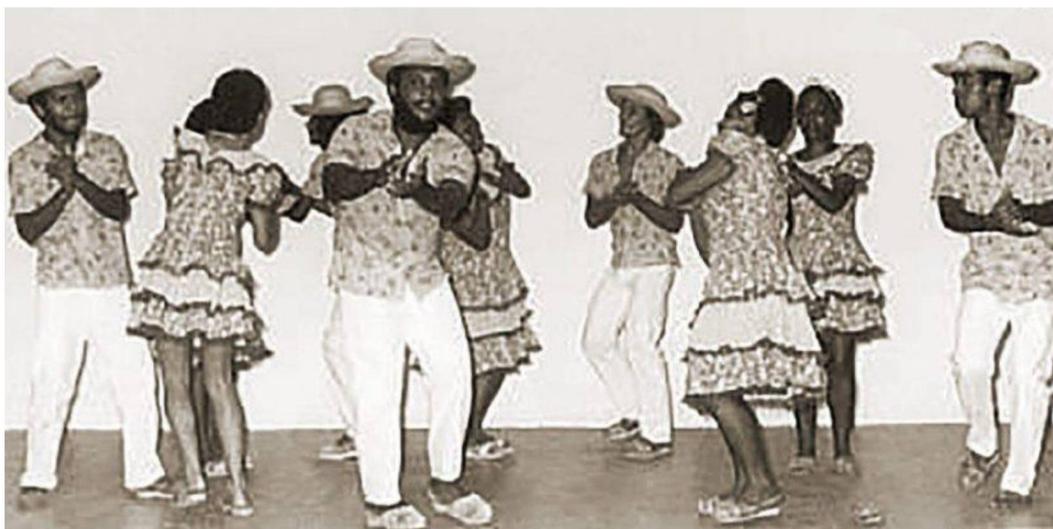


Figura 50: Coco. Foto do Acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Consultado em 09/11/2020.



Figura 51: Coco de Roda. Disponível em  
Consultado em 09/11/2020.

Oswaldo de Souza harmonizou cerca de oito cocos, todos coletados entre os anos de 1934 a 1956, que envolvem desde sua infância até os reunidos ao longo de sua vida, como nos conta Galvão (1988, p. 104 -113).

## Protesto

Esta obra é a estilização da solfa do *Boi redondo, sinhá*, do cantador norte-riograndense Fabião das Queimadas. Possui versos de Sylvio Moreaux e foi harmonizada por Oswaldo de Souza em 1942 e dedicada à sua esposa Lourdes.



Figura 52: Fabião das Queimadas.  
Consultado em 09/11/2020.

Em compasso 2/4, com forma ABC, sendo a seção A do compasso 01 ao 20 e em tonalidade de Fá maior; a B, dos compassos 21 ao 26, fazendo a ponte para Si bemol maior e, por fim, a seção C, dos compassos 27 ao 35 na tonalidade de Si bemol maior.

Observamos na partitura a seguir que, logo na seção A, o piano faz a introdução e deixa suspenso um acorde de Dó maior com sétima, acompanhado de uma fermata. Acreditamos que a escrita que ele utilizou aponta para uma forma de “chamar a atenção” das pessoas para o discurso que será apresentado em seguida. Notamos, também, o cuidado que o compositor teve em anotar tudo o que ele queria que se fizesse, tanto na parte do canto quanto na do piano, no entanto, as imagens de suas obras são encobertas, como afirma a professora Fátima de Brito ao cantor John Kennedy de Castro, em entrevista para sua pesquisa: “Em Oswaldo de Souza as imagens vêm encobertas. São como se elas fossem um motivo a ser descoberto pelo intérprete, são metáforas [...]” (CASTRO, 2009).

# PROTESTO

Estilização da solfa do "REDONDO-SINHÁ"  
(FOLCLORE NORDESTINO)

Versos de SYLVIO MOREAUX

OSWALDO DE SOUSA

**Alegre Moderado** (brejeiro; zombeteiro)

Piano

*mf* bem destacado *brincando* mais moderado

Gen-te

5

ruim, gente da-na-da pra fa-lar! Quem foi que disse queo cabocio não trabalha! Quem foi que

Pno.

*p* ritmado suavemente

Figura 53: Oswaldo de Sousa, "Protesto". Compassos 01 a 08.

Um ponto que nos chama a atenção, é a utilização dos motivos musicais em movimentos contrários, como é o caso do final da seção A, nas duas finalizações de frases em que ele coloca o motivo em semicolcheia, que consideramos dois pontos importantes para a sincronia do duo durante a *performance*. Observamos também a mudança que o compositor faz na parte do piano nos compassos 17 ao 19: ele insere oitavas na linha inferior e arpejos na linha superior, imitando o dedilhado do violão.

Podemos notar, nesse pequeno trecho que, mesmo sendo uma peça de caráter mais percussivo, devido ao gênero coco, é possível notar os gestos musicais. Na linha superior, em amarelo, é o gesto longo, representando a frase e, o vermelho, são os pequenos gestos, dialogando ritmicamente, com a linha inferior, em verde.

Como já apontamos anteriormente, é necessária uma intersecção entre música, técnica e *performance*, para que não haja contratempos e para evitar alguns movimentos corporais desprovidos de sentidos, tais como expressões faciais, balanço

da cabeça (afirmando ou negando) ou pequenos sinais manuais (positivo ou negativo). Entretanto, quando há a tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram durante a *performance* (movimentos controlados e específicos), isso possibilita a execução de uma tarefa, como portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte, obtendo o resultado musical, como podemos observar nos trechos musicais.

12  
ar? Ca- bo-clo velho faz ro-ça-do, planta mi-lho, plan-taar-roz, planta fei-jão, também planta ma-ca

Pno. *p* expressivo, sem correr

16  
-xei-ra. Caboclo velho, que tem fama de vadio, vai pescar à beira rio, sob a sombra da pal-

Pno. cedendo

20  
meira. É só depois de labutar o dia inteiro, queo caboclo no terreiro repinica na viola; e de-sa bafa, com a doce companheira que com ele a noite in-

Pno. pouco rit.

muito suavemente, realçando o canto da m.e.

Figura 54: Oswaldo de Souza, "Protesto". Compassos 12 a 24.

No início da segunda seção, Oswaldo de Souza escreve "*bem expressivo*" e, na parte do piano, ele escreve para que o pianista realce as notas da mão esquerda. Neste trecho, acreditamos que seja um ponto importante de sincronia. No início da canção, voz e piano dialogam de forma rítmica e, embora haja pontos em comum, a

sincronia do duo se torna mais clara na hora da *performance*. Na seção B, se não houver sincronia entre o cantor e o pianista, pode acontecer o que mencionamos anteriormente: a interpretação pode se tornar engessada e quadrada, perdendo o balanço e o gingado típico do gênero. No final da seção, a parte do piano tem uma escrita de semicolcheias com *staccatos*, imitando o dedilhar de um violão, acompanhada de um “*allargando*”, dando início à terceira seção.

25 Mais devagar Largamente  
teira, cantarola, cantarola. Quem foi que disse que o caboclo não trabalha? Podem todos falar

Pno. cresc. e alarg. *f* *p*

29 Pouco mais depressa  
mal! Fa- le de - le quem qui- zer! Mas, me respondam se é vadio quem faz

Pno. sust. *f*

32 (cedendo) (desafiante)  
roça, quem constroi sua palhoça? Dou um doce a quem disser!

Pno. *p* *f*

Figura 55: Oswaldo de Souza, “Protesto”. Compassos 25 a 35.

Na última seção, Oswaldo é rigoroso quanto aos andamentos e intenções que os intérpretes precisam observar durante a execução. Note que, em um intervalo de sete compassos, ele utiliza quatro anotações para as diversas finalidades, em concomitância com o poema. Na última frase, ele coloca a expressão “desafiante” e

modifica a escrita do piano, adicionando um “f” e figuras curtas (semicolcheias), finalizando com um acorde de Si bemol maior com o sétimo grau no baixo. Verifica-se que este tom desafiador que ele coloca é representado com dois gestos ascendentes na parte do acompanhamento, corroborando com o final do poema que diz, “Mas me respondam, se é vadio quem faz roça, quem constrói sua palhoça? Dou um doce a quem disser!” O gesto é curto e único, finalizando a canção.

### Jurupaná

Esta canção, dedicada a Madeleine Grey, é um coco do folclore pernambucano, recolhida e, sem seguida, harmonizada por Oswaldo de Souza em São Paulo no ano de 1943. Escrita em compasso binário (2/4) e tonalidade maior (Ré maior). Possui uma introdução de três compassos, com uma célula rítmica que é repetida pela voz sete vezes, sempre que menciona “Êh! Jurupaná”.

Na partitura a seguir, podemos observar o cuidado do compositor em manter a linha vocal sempre com colcheias e semicolcheias, em intervalos de segundas, terças, quintas e sextas. No acompanhamento, Oswaldo de Souza trabalhou com dois padrões diferenciados, mas, evidentemente, mantendo o ritmo percussivo, habitual no ritmo do Coco.

Constata-se, na introdução, um longo gesto descendente (em rosa) na linha superior e dois gestos menores (em roxo), agregados a ele. Aqui, o pianista realiza os pequenos movimentos, mantendo os acentos recomendados pelo compositor, sem perder a condução da frase. Na linha inferior, o gesto, curto e ascendente, é

representado em verde. Oswaldo de Souza escreve o ritmo



atribuindo o caráter percussivo da canção.

## Jurupaná

("Côco" - Folclore Nordestino)

Harmonizado por  
Oswaldo de Souza

**Alegre Moderado**

Voice

Êh! Ju-ru-pa-nã, cô-co, si-

Piano

*mf*

*mf bem ritmato*

Figura 56: Oswaldo de Souza, "Jurupaná". Compassos 01 a 04.

Nota-se que, geralmente, a escrita da voz e do acompanhamento mantém a mesma direção (ascendente ou descendente), ora juntas, ora complementando uma à outra. No entanto, no compasso cinco e no 21, percebe-se uma peculiaridade, pois, sempre que há a expressão "Jurupaná", a escrita é descendente, às vezes, sozinha e, quando acompanhada, o piano mantém a mesma direção da linha vocal. Porém, neste trecho, o compositor utiliza a mesma expressão, mas com movimentos contrários entre voz e acompanhamento, significando que os intérpretes precisam de sincronia para a realização destes compassos.

## Jurupanã

("Côco" - Folclore Nordestino)

Harmonizado por  
Oswaldo de Souza

**Alegre Moderado**

Voice

Piano

5

1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

Pno.

9

Pno.

Figura 57: Oswaldo de Souza, "Jurupanã". Compassos 01 a 12.

E, como mencionamos sobre sincronia, precisamos observar cautelosamente os principais pontos nesta canção. Percebe-se que Jurupanã é uma canção que faz parte do gênero "Coco", com um acompanhamento que remete aos instrumentos percussivos do estilo. Por conta disso, apontamos aqui alguns pontos considerados importantes a serem observados pelos intérpretes, no momento da *performance*. Logo nos compassos 3 e 4, quando o cantor inicia "Êh! Jurupanã", o acompanhamento está em pausa, entrando no final da palavra. Aqui, o pianista precisa estar atento a todos

os gestos do cantor para conseguir entrar no momento exato da sílaba “nã” na mesma intensidade e, conseqüentemente, seguir, de maneira ritmada, como sugere o compositor, dando suporte para a frase seguinte.

**Jurupanã**  
("Côco" - Folclore Nordestino)

Harmonizado por  
Oswaldo de Souza

**Alegre Moderado**

Voice

Êh! Ju-ru-pa-nã, cô-co, si-

Piano

*mf*

*mf bem ritmado*

Figura 58: Oswaldo de Souza, “Jurupanã”. Compassos 01 a 04.

Nesta canção, como podemos observar, o compositor retoma, na linha inferior do acompanhamento, a escrita cruzada, justamente, para complementar a linha melódica presente na linha superior. Observa-se o acento (>) em ambas as notas (si e lá) e a troca das mãos evidencia tal marcação, justamente, com a finalidade de enfatizar o ritmo da canção.

Na parte A, identificamos dois gestos. O primeiro, em azul, representa o movimento paralelo em intervalo de sextas, gerando uma intersecção entre as mãos. Na parte B, a linha inferior do acompanhamento mantém o padrão rítmico com alguns momentos que se deslocam de forma descendente.

Na finalização da canção, o último suspiro “Êh, Jurupanã”, em destaque na linha do canto, é executada pelo piano, de maneira suave, ressoando como um eco.

21

Ju-ru- pa- nã, cõ- co, si- nhá!

Pno.

*alarg.*

*dim. e rall.*

*pouco rall.*

Figura 59: Oswaldo de Souza, “Jurupã”. Compassos 21 a 24.

Devido à grande extensão territorial que é o Brasil, a música regionalista acaba se limitando ao povo que vive naquela localidade. A canção nordestina, assim como todas as obras folclóricas, nem sempre é familiar aos intérpretes. Por conta disso, quando peças como essa fazem parte do repertório, é indispensável que o intérprete busque recursos necessários para a compreensão e contextualização da obra. Após isso, é possível delinear os aspectos estruturais e definir os gestos de forma que toda essa classificação e estudo favoreçam na criação de momentos contrastantes, tanto em caráter quanto em sonoridade, contribuindo para a dinâmica na execução da obra.

### 5.2.7 Maracatu

O Maracatu é uma dança folclórica de origem afro-brasileira e muito comum no estado de Pernambuco. Seu surgimento, em meados do século XVIII, decorre da miscigenação musical das três culturas: portuguesa, africana e indígena. No entanto, documentos mostram que, no estado de Pernambuco, as coroações de soberanos do Congo e Angola se manifestam desde o ano de 1674. Esses indícios se encontram na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, da Vila de Santo Antônio do Recife. As manifestações são representadas por danças de cortejo associadas aos reis congos e, atualmente, suas apresentações são realizadas durante o carnaval, principalmente o de Recife. (LIMA, 2010.).

O rei do Congo é uma figura que surgiu para administrar o povo negro que era trazido escravizado ao Brasil. Por conta disso, os colonizadores portugueses incentivaram tais homenagens e utilizavam a coroação como uma técnica de dominação. Ao fim da homenagem, surge o cortejo, representando simbolicamente

uma corte. São personagens do maracatu: o rei, a rainha, dama-de-honra da rainha, dama-de-honra do rei, príncipe, princesa, ministro, a dama-de-honra do ministro, o embaixador e a dama-de-honra do embaixador. Em algumas manifestações, encontramos as figuras do duque, da duquesa, do conde, da condessa, dos vassallos e das vassalhas, das calungas, das damas-do-paço (que são as responsáveis pelas calungas durante o desfile), do porta-estandarte, do escravo, figuras do tigre e elefante, do guarda coroa, do corneteiro, da baliza, do secretário, dos lanceiros, dos batuqueiros, dos caboclos e das baianas. Na percussão, temos as alfaias, que são os grandes tambores, acompanhados pelas caixas, ganzás e agogô (LIMA, 2010).



Figura 60: Maracatu Pernambucano.  
Consultado em 15/04/2020

## Aruanda

Oswaldo de Souza escreveu apenas uma obra deste gênero, *Aruanda*. Ela foi composta em 1950, na cidade do Rio de Janeiro, com letra e harmonização de próprio punho e dedicada ao maestro Gabriel Magliori. Abaixo do título, o compositor acrescenta “impressão de maracatu”.

Nesta canção, o compositor cria um ar de tristeza que é transmitido através da palavra “saudade”, mencionada por quatro vezes no poema. Segundo Almeida (2005, p. 82), a saudade presente no verso “*Meu Deus que saudade/meu maracatu*”, demonstra ser tanto de *Aruanda* quanto da prática do maracatu.

14

tú! Vai marchando e eu fico sonhando..Meu Deus, que saudade, meu maraca-

14

salientando o canto

cresc.

rall.

18

tú! DeAruanda só resta saudade, a cantiga de um maracatú..Só meu corpo é quem

18

levo comigo a saudade! Pra Aruanda eu queria voltar!As águas do meu Sa-

m.e.

f pouco mais vivo e grandioso

p calmo muito expressivo

Figura 61: Oswaldo de Souza, "Aruanda". Compassos 14 a 23.

Em relação aos padrões métricos, Oswaldo de Souza mantém a mesma fórmula de compasso da maioria das suas canções (2/4). O andamento, sugerido por ele, é moderado, mas, logo no início do texto, ele escreve "Andante cômodo". A tonalidade, em Si menor, possui uma extensão vocal do Si<sup>2</sup> ao Ré<sup>4</sup>, sendo confortável para os cantores de voz grave ou média. Para os cantores com registro vocal agudo, é necessária a transposição para uma tonalidade mais confortável, no entanto, o próprio compositor sempre foi muito claro em relação a isso. Segundo ele, "a transposição pode ser feita, desde que não ultrapasse uma terça menor, pois poderá torná-la brilhante, descaracterizando a obra".

Aruanda está dividida em introdução e três seções ABA', sendo do 01 ao 05, a introdução do piano; do 06 ao 18, a seção A; do 19 ao 31, a seção B e A, dos compassos 32 ao 37. A divisão fraseológica é, em todas as seções, com frases de quatro compassos. Comparada às outras canções, essa possui uma estrutura diferenciada, pois, embora a melodia siga com notas repetidas, graus conjuntos e saltos, há a utilização de um intervalo incomum, o de quarta justa.

Na parte rítmica da canção, notamos que, na linha vocal o ritmo predominante



, com alguns trechos diferenciados, em que aparecem quiálteras ou semicolcheias. No acompanhamento, observamos uma maior variedade rítmica, alterando-se a cada seção. Na primeira estrofe da seção A, quando o cantor fala, “abram alas pro Rei Calunga”, é diferente de quando, no início do poema, ele canta “qui tenda, tenda”. A inflexão para a palavra “rei” é maior, demonstrando a importância do personagem, o que requer do pianista uma atenção para que não haja desencontro no ato da *performance*. Como temos notado ao longo deste trabalho, podemos notar como o compositor se preocupa em anotar todas as indicações de caráter, como mostra a partitura a seguir.

Ao Gabriel Migliori

## Aruanda

(Impressão de um cortejo de Maracatú)

Oswaldo de Souza

*Moderado*

Voice

Piano

*(bem cantado)*

*sf*

*Andante comodo*

5

A-ru-an-da qui ten-da, ten-da, qui ten- da, ten- da é de to- to- ro  
a- las pro Rei Ca- lun- ga, que vem de lon- ge o meu ma- ra- ca-

Pno.

*bem ritado*

9

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

ró. Abram tú. Seu cortejo de pompa e riqueza me traz, é saudade meu maraca-

Pno.

*(bem cantado)*

Figura 62: Oswaldo de Souza, “Aruanda”. Compassos 01 a 13

Se observarmos a partitura, existe uma sobreposição contrapontística e de textura em forma de acordes e, na seção B, a linha superior faz um “dobramento” com a linha vocal.

O gesto musical, nesta canção, subdivide-se em cada parte. Nota-se, logo na introdução, essa divisão em duas partes e que, como mostra a partitura, é formada

por gestos individuais que se sobrepõem e, conseqüentemente, resulta em um único gesto para cada frase. É possível ocorrer nas obras, assim como já vimos nas canções anteriores, gestos menores, sobrepostos por gestos maiores. Segundo Schubert (2016), “o gesto musical pode integrar um motivo, uma frase, ou mesmo mais de um evento sonoro, bem como ser hierarquicamente organizado: gestos menores formando largos gestos” (SCHUBERT, 2016, p. 143).

14  
tú! Vai marchando e eu fico sonhando..Meu Deus, que saudade, meu maraca-

14  
Pno. *cresc.* *salientando o canto* *rall.*

18  
tú! DeAruanda só resta saudade, a cantiga de um maracatú..Só meu corpo é quem  
leva comigo a saudade! Pra Aruanda eu queria voltar!As águas do mar Sa-

18  
Pno. *m.e.* *f pouco mais vivo e grandioso* *p calmo muito expressivo*

24  
vida ,Calunga, meu coração morreu! Só meu corpoéque tem vida, Calunga, meu coração morreu! Também  
grado,Calunga, éa quemvou me queixar!As águas do mar Sagrado, Calunga éa quemvou mequei-

24  
Pno. *pp suavemente* *ritard.* 1ª

Figura 63: Oswald de Souza, “Aruanda”. Compassos 14 a 30.

Na terceira e última seção, ele retoma o andamento e a saudade de Aruanda, no entanto, finaliza a canção na tonalidade maior e com o acorde na primeira inversão, dobrando o terceiro grau, reforçando ainda mais a tonalidade.

31 *a tempo*  
 2<sup>a</sup> xar. Aru- anda qui tenda tenda, qui tenda, tenda é de totoro-  
 31 a- las pro Rei Ca- lunga, que se des-  
 Pno. *p* bem ritmado  
 35 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3  
 35 ró. Abram pe- de o meu ma- ra- ca- tú.  
 Pno. cedendo e rall.

Figura 64: Oswald de Souza, "Aruanda". Compassos 31 a 37.

Outro ponto importante para a sincronia pode ser encontrado logo no início da seção B. Com a escrita do piano em forma sincopada, solicita-se que o pianista direcione o discurso utilizando gestos expressivos para a realização dos saltos e ataques das oitavas, representando a percussão dos grandes tambores, sem que a *performance* se torne engessada.

Na finalização da segunda e início da terceira seção, Oswald de Souza coloca um grande arpejo na parte do piano, no acorde de F#7 preparando o início da parte C e, na linha inferior do piano, ele coloca *appoggiaturas*, representando o toque das alfaias. Devido ao piano dobrar a linha do canto, é necessária uma sincronia do duo, para que soe uniformemente durante toda a frase.

### 5.2.8 Canto de Candomblé

Candomblé é uma religião que tem origem africana e teve seu desenvolvimento no Brasil, no século XIX. Vieram através de uma combinação de tradições religiosas, por meio dos escravizados africanos de diferentes etnias. No entanto, a história se mistura com a do catolicismo, devido à proibição da igreja pela prática dos escravos. Para que pudessem cultuar seus deuses, eles usavam as imagens dos santos para escapar de tal censura. Isso deu origem ao sincretismo, encontrado no Candomblé no Brasil. Atualmente, diversas casas não aceitam o sincretismo e buscam o retorno às origens africanas, como mostra Bastide (1971).

Os seguidores do candomblé adoram os “Orixás”, que representam deuses ou uma personificação da natureza. Segundo Goldman (2011):

“Cada casa ou terreiro é autônomo, sob a dependência de um pai ou mãe-de-santo que não reconhece nenhuma autoridade superior à sua. Constitui mundos à parte, espécies de ilhas africanas no meio de um oceano de civilização ocidental” (BASTIDE, 2001 p.69 apud. GOLDMAN, 2011).

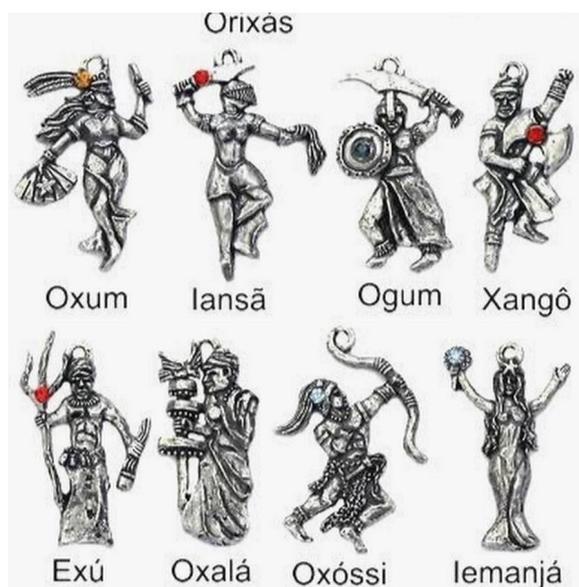


Figura 65: Candomblé e os Orixás.

Os rituais de candomblé, geralmente, são realizados por meio de cânticos, danças, batidas de tambores, oferendas e, em algumas vezes, sacrifício de animais. Para tais eventos, os participantes usam trajes com as cores e as guias específicas do seu orixá.

Oswaldo de Souza escreveu cinco cantos de candomblé, recolhidos na Bahia, entre os anos 1943, 1948 e 1949, fazendo parte da segunda fase de composições. Não é nosso objetivo mergulhar a fundo na cultura do candomblé, pois, nossa pesquisa não tem caráter etnomusicológico (VER BANAGGIA, 2008; BASTIDE, Roger 1971, 1973, 2001; CAPONE, 2004; et. Al.).

### Yêmanjá

Iemanjá é uma deusa das águas e, segundo VERGER (2000, p. 293), é o mais poderoso dos orixás, pois ela comanda as águas e nada se pode realizar sem a água. O seu nome tem origem nos termos do idioma Yorubá “Yèyé omo ejá”, que significa “Mãe cujos filhos são como peixes”. Mãe-d'água dos lorubatanos no Daomé, de orixá fluvial africano, passou a marítimo no Norte do Brasil.



Figura 66: IEMANJÁ.

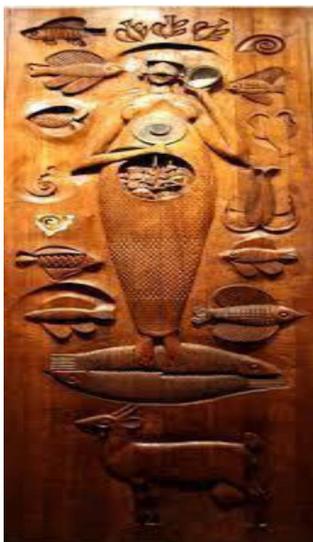


Figura 67: Escultura de *Iemanjá* de Carybé, onde é possível notar os seios fartos, os orixás representados dentro do seu ventre, os peixes que ladeiam sua figura, bem como as escamas que recobrem a parte inferior do seu corpo, numa alusão à figura da sereia.

Fonte: [Wikipédia.org/wiki/Iemanja](https://pt.wikipedia.org/wiki/Iemanja)

Em seu trabalho, Seixas (2018) aborda algumas lendas sobre Iemanjá e que nos reportam o seguinte:

“Iemanjá casou-se com seu irmão *Aganjú* e tiveram um filho, *Orungan* (o ar ou alto do céu). *Orungan* apaixonou-se por sua mãe, mas Iemanjá não quis ceder aos apelos do filho. Um dia, aproveitando-se da ausência do pai, *Orungan* violentou a mãe. Alucinada, Iemanjá fugiu, e *Orungan* foi em seu encalço, tentando convencê-la a manter os dois maridos: um público e o outro secreto. Ela não aceitou e continuou a fugir. Quando *Orungan* estava prestes a agarrá-la novamente, Iemanjá caiu de costas e seu corpo começou a inchar desmesuradamente: de seus seios brotaram duas torrentes de água que se uniram formando uma lagoa, e de seu ventre aberto nasceram os orixás: *Dadá* (dos vegetais), *Xangô* (do trovão), *Ogun* (do ferro e da guerra), *Olokun* (do mar), *Oloxá* (dos lagos), *Oiá* (do rio Níger), *Oxum* (do rio Oxum), *Obá* (do rio Obá), *Okô* (da agricultura), *Oxóssi* (dos caçadores), *Oké* (das montanhas), *Aje-Xaluga* (da saúde), *Xapanã* (da varíola), *Orum* (do sol), *Oxu* (a lua). No lugar da queda foi construída uma cidade chamada *Ifé*, que se tornou a cidade sagrada dos lorubás (SEIXAS, 2018, p. 115).

Seixas (2018), ainda apresenta uma segunda versão que, segundo a autora, é mais recente e que aponta o seguinte:

“*Iemanjá* é filha de *Olokun*, deus ou deusa do mar. Foi casada uma primeira vez com *Orunmilá*, o adivinho, e depois com *Olofin*, rei de *Ifé*, com quem teve dez filhos (os orixás). Cansada de permanecer apenas em *Ifé*, Iemanjá foge em direção ao oeste, e leva consigo uma garrafa com a qual fora presenteada pelo seu pai/mãe (*Olokun*) com a recomendação de quebrar a garrafa no chão apenas em caso de extremo perigo. Inconformado com a fuga de *Iemanjá*, *Olofin* manda seu exército atrás da esposa que, sentindo-se em perigo, e para não se entregar e ser reconduzida a *Ifé*, quebra a garrafa no chão.

Imediatamente forma-se ao redor dela um grande rio que a conduz a *Okun*, o oceano, onde mora *Olokun*, ou seja, ela retorna às suas origens” (SEIXAS, 2018, p. 115).

Durante a celebração do candomblé, conhecido como “xirê”, lemanjá dialoga com os integrantes, através de movimentos corporais (dança), com um roteiro imposto pela tradição. No entanto, o iniciado não dança o tempo todo da mesma maneira. As expressões corporais durante a performance, tais como ações: a postura, o gestual e a intensidade aplicada a cada movimento e a utilização do espaço, alteram-se a cada etapa deste ritual.

Como já mencionamos anteriormente, este trabalho não é um estudo etnomusicológico e, por conta disso, apresentaremos fatos apenas para contextualização do personagem, de forma que podemos construir pontos relevantes para o processo da interpretação.

Yêmanjá foi recolhida na praia do Rio Vermelho, Bahia, em 1948, durante as festas que ocorreram naquela localidade. Foi harmonizada por Oswaldo de Souza, em São Paulo, no ano de 1952 e, faz parte de sua terceira fase de composição.

A canção está escrita em compasso binário, em tonalidade menor (fá# menor) e sua forma é ternária (ABC). Na partitura a seguir, podemos observar a parte do acompanhamento escrita de forma bem ritmada nas seções A e B, que lembram os instrumentos de percussão e, na seção C, ela se modifica para uma escrita mais contínua, com um ar de mistério na linha inferior, mas que mantém o padrão rítmico na linha superior.

Na introdução, o acompanhamento, escrito na região central e grave, mantém um padrão rítmico único, que se estende até o final da seção A, alternando entre os acordes de F# menor e B menor (em amarelo). Na linha superior, o compositor coloca uma primeira voz, que aparece sempre no segundo tempo de cada compasso. Podemos observar que o compositor mantém apenas duas notas, o Dó e o Ré (em azul), afirmando o ritmo seco e percussivo, envolvendo o gesto descendente. Na linha inferior, Oswaldo de Souza escreve dois movimentos: o descendente (fá-ré), representado em verde e outro ascendente, (mi-fá), em vermelho.

A música no “terreiro” não possui uma métrica, uma marcação rítmica ou a conhecida fórmula de compasso tradicional. Eles tocam de forma circular, não existe uma contagem (CANDEMIL, 2017). No entanto, acreditamos que a escrita feita por

Oswaldo de Souza seja a maneira que ele encontrou, justamente, de representar este movimento cíclico presenciado no terreiro.

## Yêmanjá

Oswaldo de Souza

**Moderato**

Voice

Eki-ye-man-já lô-do ye-man-já

Piano

*p* surdo (3 vezes) *p*

5

ô! Kô-ta pe-rê jô! É dy-á mi-mhô!

Pno.

Figura 68: Oswaldo de Souza, “Yêmanjá”. Compassos 01 a 14.

Nota-se, na linha vocal da primeira seção, uma movimentação ascendente e descendente para cada frase, dando um sentido sinuoso para o trecho, como a movimentação das ondas do mar. A linha inferior do acompanhamento também desenvolve este padrão, porém, mantendo o caráter percussivo.

Como ponto de sincronia para esta primeira seção, apontamos o terceiro compasso, com a entrada da linha vocal. O acompanhamento, formado por uma introdução constituída de apenas um compasso, este com uma repetição de quatro vezes, mantém a rítmica e o andamento para a entrada do canto, logo na sequência, sem preparação. Para que a entrada seja executada de forma simultânea, é necessária uma combinação antecipada entre os intérpretes, que acontece por meio de ensaios e construção sincrônica da obra.

Na seção B, o compositor modifica a escrita do acompanhamento, substituindo a célula rítmica, atribuindo um caráter mais pesado, representando um tambor (em laranja). Observa-se, também, que o gesto utilizado na linha superior desta seção é ondular, baseado na segunda voz, formado pelas notas Mí - Fá - Mí (em rosa).

10 10

Dansa de mun-xe-kê Ye-man-já ô ê dê ô- rê rê! Ye-man-já p!

Pno.

*f* mais depressa e bem ritmado

Figura 69: Oswald de Souza, “Yêmanjá”. Compassos 10 a 14.

Na seção C, o poema sugere um sentimento de “conformismo” em relação ao destino do “eu lírico”. Para acompanhar o texto, o acompanhamento do piano passa a ser menos percussivo em relação às seções anteriores e a linha inferior mantém um desenho ondular. A parte de caráter mais percussivo fica a cargo da linha superior do acompanhamento, representada em verde. No entanto, mesmo estando escrito com um ritmo de caráter mais percussivo, ele é executado de forma mais sutil. Nota-se, também, que a modificação da escrita no acompanhamento se mantém neste padrão até o momento da finalização da música. Além disso, podemos observar a utilização de dois gestos diferentes para a execução deste trecho. A escrita na linha inferior possui um movimento semicircular, em verde, representando o movimento das águas do mar, lar de Yemanjá. Percebe-se que no início da seção, o compositor escreve “*profundo e misterioso*” em sonoridade pianíssimo. A região grave e a movimentação da água, representadas pela linha inferior, destacada em vermelho, contrastam com a escrita, um pouco mais ritmada, da linha superior.

15 2.  
 ô! Hei de a - mar as á-guas queo meu des  
 Hei de a - mar as á-guas queo meu des  
 Pno. alargando rit. profundo e misterioso

Figura 70: Oswaldo de Souza, “Yemanjá”. Compassos 15 a 18

As trocas de seções são pontos fundamentais para a sincronia dos intérpretes e devem ser definidas, assim como as demais canções, desde o primeiro contato dos intérpretes com a peça. De acordo com Freitas (2008, p. 38), baseado no contexto do candomblé, os gestos possuem funções como reforço sonoro, acentuação, entrosamento do duo e, principalmente, funções visuais. Desta maneira, o gesto, para todas as seções deve ser minuciosamente calculado, pois o intérprete precisa representar, sonoramente é claro, a movimentação do iniciado durante toda a dança em homenagem à Iemanjá.

### Ogum-de-lê

No candomblé, “Ogum” é filho de Iemanjá e também o temido guerreiro, que luta com todos aqueles que o desafiam. Ele simboliza a luta e a conquista, tem um dos mais fortes sincretismos, representado por São Jorge, que também é um guerreiro destemido. “Ogum” é a figura do comandante supremo. Quem necessitar de ajuda, invoque este Orixá, pois seu sangue ferve e ele lutará com todas as suas forças (VERGER, 2000).

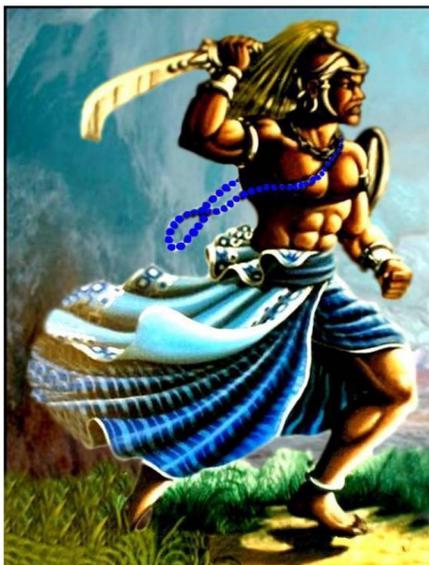


Figura 71: Ogum.

A canção “Ogum-de-lê”, foi recolhida pelo compositor Waldemar Henrique e harmonizada por Oswaldo de Souza, no ano de 1943, fazendo parte de sua segunda fase. Escrita em compasso binário (2/4), na tonalidade de Ré bemol maior, esta canção possui a forma ABA’. A parte A é composta por uma introdução do piano, com 2 compassos e barra de repetição, vai até o compasso 11. A seção A’, é formada pelos compassos 12 a 18 e a seção B é formada pelos compassos 19 a 29.

Na seção A, o padrão da célula rítmica do acompanhamento é mantida, no entanto, a mudança ocorre com a linha vocal, antes composto por pausa de semicolcheia, colcheia, semicolcheia seguido de duas colcheias agora passa a ser formado por duas células rítmicas de colcheia seguidas de duas semicolcheias. Na partitura a seguir, nota-se que, a célula rítmica da linha inferior do acompanhamento, é relativa ao que se chama de “toque” (cada orixá tem seu toque, é como um padrão sonoro), utilizado no ritual do terreiro. É válido lembrar que, devido às características do ritual, ocorrem variações no decorrer do evento, impossibilitando uma grafia perfeita no padrão no sistema de notação ocidental (SANDRONI, 2001).



Figura 72: Célula base da variação rítmica do Ijexá executada no Terreiro de Umbanda Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga.

Segundo Almeida (2015 p. 55), na transcrição do ritmo, a “●”, representa os sons agudos do atabaque, quando percutido ao meio e, o “x” representa a batida na

borda do atabaque, promovendo um som mais grave e também um deslocamento do acento métrico, resultando na contra metricidade (acentuação da parte fraca dos tempos, dando uma sensação de deslocamento da acentuação) que, segundo o autor, é uma característica do Ijexá.

[...] com seus ritmos característicos, cada orixá expressa, na linguagem musical e gestual, suas particularidades, criando uma atmosfera na qual estas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso. Daí podemos falar dos ritmos mais frequentes no candomblé em termos do que representam e das relações com as entidades às quais homenageiam. (AMARAL e SILVA, 1992, p. 58-59).

No trecho musical a seguir, podemos observar que a introdução e o acompanhamento da seção A são escritas da mesma maneira e, conseqüentemente, formada pelos mesmos gestos musicais, que se dividem em dois, em cada uma das linhas. Percebe-se, logo no início da introdução, o movimento contrário das mãos e que, em um único gesto, fazendo uma intersecção neste trecho, juntando a nota sol e a nota lá, em verde, conectando-se no meio do compasso, completando a frase. Outro detalhe que podemos observar, é o sinal (>) acima da semicolcheia, na linha inferior do acompanhamento, corroborando com o que Almeida (2015, p. 80) menciona sobre o deslocamento do acento (contra metricidade).

## Ogum-de-lê

Harmonização  
Oswaldo de Souza

**Moderado**

Voice

2<sup>a</sup> vez *pp* Seu Ogum de

Piano

*f* *destacado*

4

lê É da Mou-ra-cy êh! Cas-su-tê virou gon-

Pno.

*p* *sempre destacado*

Figura 73: Oswaldo de Souza, “Ogum-de-lê”. Compassos 01 a 07.

Outro ponto a ser observado é o desenho da linha vocal. Assim como em *Yêmanjá*, existe o movimento ascendente e descendente para cada frase apresentada. Os pontos de sincronia podem ser apresentados em diversos trechos da obra, pois a repetição de um padrão na célula rítmica favorece o movimento “robótico”, tanto da linha vocal quanto do acompanhamento. Pontos como as entradas das frases e as trocas de seção precisam de atenção e simultaneidade entre os intérpretes.

Na seção B, podemos observar que o compositor altera o andamento para “*Largo*” e modifica a escrita rítmica, inserindo quiálteras com repetição de notas na linha vocal e, no acompanhamento, o ritmo percussivo, dá lugar às quiálteras que se alternam com notas em intervalos quintas e oitava na linha inferior, intercalando com as notas da linha superior. Neste trecho, os intérpretes precisam se atentar em relação à sincronia, pois, mesmo mantendo a célula rítmica, é imprescindível que a simultaneidade aconteça de forma fluente.

**Largo**

15 rá! Cassu- tê vi-rou gon- gá ca- i- rê, ca- i- rá! Salva O-

19 gum! Po-de - ro-sô tem rei-no na ter-ra, tem for-ça no mar  
gum! Po- de- ro-so ê-le vem da to- an-da! A- benção, meu pai!

24 Va mo Sa- ra- vá! Va mo Sa- ra-

27 1. vá! Salva O- 2. vá! Seu Ogum de D.C

Figura 74: Osvaldo de Souza, "Ogum-de-lê". Compassos 15 a 29.

Ainda na seção B, existe não apenas uma mudança de escrita, mas há uma alteração de andamento e caráter. O trecho, mais lento que o anterior, possui gestos longos, ao contrário da seção A. Observa-se, logo no primeiro compasso da seção, um longo gesto ascendente, que se inicia na linha inferior, com a mão esquerda,

finalizando com o acorde de Si bemol menor, dividido entre as mãos. Embora a escrita formada por um grupo de quiálteras com três colcheias esteja dividida entre as mãos, podemos notar que se complementam e, evidentemente, o gesto utilizado para este trecho é único e de direção descendente (em amarelo e laranja).

A finalização é formada por blocos cheios, com acordes em mínima, com direção paralela em único gesto descendente, com a dinâmica em pianíssimo, acompanhada pela expressão “profundo” e com o acorde de si bemol menor, dando peso e dramaticidade à palavra “saravá”.

The image shows a musical score for the piece "Ogum de lê!" by Osvaldo de Souza, covering measures 24 to 29. The score is written for voice and piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/2. The vocal line starts in measure 24 with the lyrics "Va mo Sa-ra- vá!" and continues with "Va mo Sa-ra-". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in measure 25, highlighted with an orange arrow. In measure 27, there is a descending eighth-note line in the right hand, highlighted with a yellow arrow. The score concludes with a double bar line and a "D.C." (Da Capo) instruction.

Figura 75: Osvaldo de Souza, “Ogum de lê!”. Compassos 24 a 29.

### 5.2.9 Impressão de Macumba

A “Macumba” é um antigo instrumento de origem africana, indiretamente percutido e é roçado por uma baqueta semelhante ao reco-reco. Também é um termo utilizado para uma designação genérica, dos cultos afro-brasileiros, originários do “Nagô” e, que receberam influências de outras religiões que, supostamente, praticam magia negra. Na “árvore genealógica” das religiões, ela é considerada uma ramificação do Candomblé (MARCONDES, 1977).



**Figura 76: Macumba**  
**FONTE: Acervo UFPB. Consultado 10/09/2020.**

O termo “macumba” foi exposto pela primeira vez no ano de 1748, na celebração de coroação de um rei negro no Rio de Janeiro:

‘Homens, mulheres e crianças em largo regosijo da liberdade de um dia, esqueciam por instantes as palmeiras de sua terra, os fetiches de seu paiz, aguardadndo a cerimonia da coroação do soberano e rendendo culto ao Santo Rei Balthazar, que lhes recordava, pela côr que tinha, a côr de sua pelle e de seu destino. E o capellão da Lampadosa, percorrendo com a vista a igreja pomposamente adereçada, dirigia-se à sacristia, tomava o *Compromisso da Irmandade*, lavrando os termos que deviam ser autenticados pelo Rei e pela Rainha na terminação do acto. Quase às dez horas acendiam-se os altares, o capellão revestia-se, os sinos repicavam, e os irmãos do Santo Rei Balthazar, com suas opas de seda, esperavam no corpo da igreja, dobrando língua, batendo boca entre si. Em breve, a vozeira confusa que se escutava lá fora, calava-se; os sinos repicavam mais vibrantes e rápidos produzindo esta mudança de efeito o rolar surdo das caixas de guerra, o som de rapa das **macumbas** em grande número, a queda sonoramente uniforme dos chocalhos enfeitados da barbara marcha precedendo o préstito. De braços erguidos, pulando e revirando sobre as mãos, vestidos de penas e estofos coloridos, quatro *muanas* (negrinhos) serviam de batedores ágeis, fazendo negaças, cantando, gritando.....’(MELO MORAES FILHO, 1901 ).

Segundo Bastide (1971), na religião, o elemento conhecido como culto se extingue, dando espaço ao “Catimbó”, que é um agrupamento com a finalidade de curar doentes. Para o autor, “o catimbó não é um culto; é uma consulta”. Sendo assim, o procedimento desses rituais tem como principal objetivo curar as pessoas dos intrusos, ou “encôsto” como chamados por eles, que são os responsáveis por adoecê-los. Ele ainda menciona:

“Para isso, não apenas os filhos ou as filhas das divindades. recebem remédios simples, ou dão conselhos em estado de transe, mas ainda, ao ronco lúgubre dos tambores, sacodem violentamente o enfêrmo para expulsar o inimigo de seu corpo. Tudo se passa, portanto, como se essas seitas fôsem o lugar de com- bate entre as divindades afro-católicas, ajudadas de um lado pelos índios, de outro, pelos espíritos

demoníacos dos caboclos[...] "o macumbeiro se transformou em curandeiro" " (BASTIDE, 1971, p. 399-401).

## Mazombo

Oswaldo de Souza escreveu apenas três peças neste gênero e todas em épocas distintas. Foi composta em 1966 e dedicada a seu amigo e também escritor, Cássio M'Boy, com versos de punho próprio do compositor. Escrita em compasso binário (2/4), na tonalidade de mi bemol maior, ela se divide em introdução (compassos 01 a 05) e mais três seções, sendo **A**, do compasso 6 até o compasso 23, a seção **B** do 24 ao 39 e tem um retorno à seção **A**, que vai do compasso 07 ao 21, finalizando no 40 e 41.

A escrita do acompanhamento, na maior parte da canção, é ritmada e de forma bem percussiva, mantendo um padrão harmônico em tônica e dominante, com célula rítmica formada por semicolcheias e colcheias. Na linha vocal, a escrita é formada por semicolcheias e algumas colcheias e semínimas, no entanto, as notas são repetidas com alguns intervalos de terça e segunda.

Devido à escrita ritmada e às notas repetidas na linha vocal, a *performance* tende a soar dura e mecânica. Por conta disso, é necessário que os intérpretes observem e estabeleçam pontos de sincronia em todo início de frase, estabelecendo a direção do discurso finalizando simultaneamente.

Na partitura a seguir foram anotados os gestos realizados, com apoio na escrita. A linha inferior e a superior dialogam, em movimento contrário, completando-se a cada compasso. Na introdução, o acompanhamento apresenta dois gestos (em vermelho e verde) na linha superior. O primeiro, descendente, seguido pelo ascendente e mantém-se durante toda a introdução. O gesto para execução da linha inferior, divide-se em dois, representado em amarelo e rosa). No primeiro momento, ele é descendente e, na sequência, divide-se em dois movimentos ascendentes, em intersecção com a linha superior, mantendo este padrão até o compasso 23.

`Ao Cassio M'Boy

## MAZOMBO

(Impressão de Macumba)

Letra e música  
de  
OSWALDO DE SOUZA

**Moderado**

5

5

Pno.

*a tempo*

*sonoro e bem ritmado*

*seco*

Rebumba o bombo, no terreiro de Aroanda. Quim banda

*rístico*

*dim.*

Figura 77: Oswaldo de Souza, "Mazombo". Compassos 01 a 12.

O diálogo entre as linhas viabiliza a execução deste trecho, pois a linha inferior inicia o gesto, de forma ascendente e completa com a linha superior, que finaliza o gesto de forma descendente, fechando o compasso e que se mantém de forma cíclica até o compasso 23.

Na parte B, podemos observar que o compositor modifica a escrita do acompanhamento, deixando o trecho menos percussivo e de maneira mais melódica, com caráter "dolente". Observa-se, na partitura a seguir, que a linha inferior do piano mantém, evidentemente, um ritmo, com um impacto sutil e na linha superior semicolcheias e colcheias, mas mantendo o desenho ascendente e descendente da frase (em verde).

## MAZOMBO

3

24

Dansa, meu negro, dansa, que só tristeza não vale

Pno. *p dolente*

27

nada: Sacode o somno, já vem raiando a madru-

Pno. *cresc.*

Figura 78: Oswaldo de Souza, "Mazombo". Compassos 24 a 30.

O gesto que aparece na linha superior, em rosa, é executado em movimento ondular. Ele se inicia de forma descendente, direcionando-se para a finalização ascendente. Na linha inferior, em verde, os gestos são curtos, mas todos em direção descendente, dando o suporte e a leveza dessa seção, que finaliza no compasso 38, retornando ao início da música.

### Meu Santo Oxalá

Esta peça foi recolhida por Oswaldo de Souza em Salvador, Bahia, no ano de 1950 e harmonizada por ele apenas dois anos depois, em 1952. Escrita em compasso binário (2/4), em tonalidade de dó menor e na forma binária AB.

Podemos observar que, na parte do acompanhamento, a utilização da polifonia se mantém presente em toda a obra. Na parte A, que vai do compasso 01 (introdução) até o compasso 20, o compositor deixa o ritmo com a linha superior do acompanhamento e mantém notas longas na linha inferior, explorando a região mais

grave do instrumento. Embora o andamento seja moderato, Oswald de Souza escreve, logo na entrada do canto, que o trecho deve ser “lamentoso” e o acompanhamento “triste” e, logo em seguida, “com expressão”. Uma das suas características é deixar sempre muito claro ao intérprete tudo o que ele queria em sua obra.

## Meu Santo Oxalá

(Canto Negro)

OSWALDO DE SOUZA

**Moderado**

Voice

Piano

5 *Lamentoso*  $\text{§}$

Negro canta, on banjo, sem parar! Me dai um alivio, Dos Santos do céu

5 *p triste*

8<sup>va</sup> - 1

11

11 meu Santo Oxalá! Quanto sofre um pobre negro nagô, que se deixa humi- Senhor do Bomfim! Só faço o que manda o meu orixá! Ele há de me aju-

11 *mf com expressão*

Pno.

Figura 79: Oswald de Souza, “Meu Santo Oxalá”. Compasso 01 a 15.

The image shows a musical score for the piece "Meu Santo Oxalá" by Oswald de Souza, specifically measures 21 to 25. The score is written for voice and piano (Pno.). The tempo is marked "Alegre". The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "negro, ia iá, no batuque stá sapateando ao som do ganzá, ele é livre bebendo e fol-". The piano part features a rhythmic pattern of 3+3+2 in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score is annotated with orange and purple lines and arrows, highlighting specific rhythmic and melodic elements.

Figura 80: Oswald de Souza, "Meu Santo Oxalá". Compassos 21 a 25.

A seção B, que começa na anacruse do compasso 21 (figura 80), já inicia com uma troca, não apenas de andamento "*Alegre*", mas também com uma troca de tonalidade (dó maior). Podemos observar que, neste trecho, o compositor insere uma escrita percussiva (3+3+2) no acompanhamento em ostinato até o compasso 32. Neste trecho, é importante observar e marcar como ponto de sincronia a entrada da seção, pois a troca de tonalidade e ritmos pode desencadear uma dessincronização.

Observa-se nesta canção que, por mais que a escrita possua uma escrita em linha reta, o ritmo percussivo é o responsável por desenhar toda a movimentação da obra e o gesto é responsável por toda este delinear. Sendo assim, de acordo com Assis e Amorim (2009):

"O gesto torna-se uma possibilidade de organizar o discurso. A coerência gestual de uma obra pode funcionar como fator de unidade para o compositor orientar o intérprete quanto aos fatores de tensão e relaxamento e proporcionar ao ouvinte, senão uma linguagem, uma referência para a escuta" (ASSIS & AMORIM, 2009, p. 2).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração o processo de construção da interpretação de uma obra musical, é primordial a leitura rigorosa da partitura, incluindo questões musicais e textuais (no caso de canções), observando exatamente tudo o que foi escrito pelo compositor. A busca pelas metáforas, muitas vezes encobertas, exige do intérprete um estudo aprimorado da peça musical e, isso só é possível, através do estudo cuidadoso da obra, como sugerimos nesta pesquisa.

Devido ao fato da pesquisa estar voltada para a música de câmara (piano e canto), foi abordado o processo de estudo, partindo do processo de estudo individual que veio a ser, posteriormente, transferido e adaptado ao duo, gerando o equilíbrio, soando como único. O trabalho com o repertório camerístico vai além da execução virtuosística. É notório que a técnica faz parte do crescimento e da formação do músico, no entanto, para que haja unidade no momento da execução, é necessário um trabalho em conjunto, envolvendo combinações prévias em pontos estratégicos, o que escolhemos denominar nesta pesquisa de “pontos de sincronia”.

Durante todo o processo de estruturação de uma obra musical (no caso uma canção, que foi nosso material de estudo para esta pesquisa), os intérpretes buscam, através das frases musicais, pontos nos quais o cantor e o pianista precisam se comunicar e, em grande parte das vezes, as comunicações são feitas através das respirações. Ao analisar os relatos feitos pelos intérpretes, pudemos observar que a respiração foi o recurso mais utilizado como forma de comunicação durante a *performance*.

A prática camerística exige do pianista muito além da leitura e da técnica do instrumento. Para que haja execução e diálogo entre o duo e para que soe com naturalidade, ambos os intérpretes precisam desenvolver a habilidade de comunicação, para que o discurso musical de ambos caminhe para a mesma direção.

Outro ponto importante abordado nesta pesquisa foi o gesto musical. Como mencionamos, nós abordamos sobre a preparação de um concerto a dois, no qual o material sonoro é acessado pelos intérpretes através da partitura; neste processo, o gesto musical, na interpretação e execução (*performance* musical), se entremeiam naturalmente, desde o primeiro contato com a obra. Cada gesto é percebido e anotado

pelos intérpretes, primeiro, individualmente e, em seguida, compartilhado e estabelecido, no decorrer dos ensaios.

O compositor Oswaldo de Souza escreveu 85 canções, classificadas por ele mesmo em diversos gêneros: canções nordestinas, praianas, impressão de macumba, modinhas, serestas, toadas, coco, marchinhas, danças rurais e cantos de candomblé. Todas essas canções, compostas ao longo de sua vida, foram herança da sua vivência em meio aos povoados, algumas, vindas das lembranças da infância, outras recolhidas ao longo de sua vida. Ele sempre foi apaixonado pela cultura brasileira, pelo folclore e pelo povo e isso tudo ele fez questão de registrar em sua obra.

Desta forma, com base na revisão de literatura, investigamos as passagens nas quais o gesto musical, inspirado pelo universo sonoro típico de certas regiões do nordeste brasileiro, impõe um trabalho conjunto em função da abordagem interpretativa e, baseado nessas informações, nós representamos, através de sinais gráficos os gestos de execução, que são os movimentos adotados pelo *performer* para dar vida às suas decisões interpretativas.

Ainda, baseada em toda a abordagem teórica, tivemos outro ponto importante durante a realização deste trabalho, a saber, a formulação do sistema utilizado no processo de representação do gesto de execução na partitura, no qual todas foram editadas pela própria autora. Este está presente nas obras de maneira subjetiva, inspirados pela associação entre música e texto; o desafio neste trabalho foi proporcionar sua visualização. Este recurso possibilitou - antes de tudo para a própria autora - uma compreensão consistente dos aspectos visuais e auditivos, tornando possível o compartilhamento desta experiência com o leitor.

Enfim, esta pesquisa nos mostrou o quanto de espaço há para a divulgação deste compositor e de suas obras. Acreditamos que, com esta pesquisa, poderemos colaborar com a construção e divulgação desse repertório brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- ALBOREDA, S.; NOGUEIRA, J. L. V. As ressignificações das relações sociais através da festa e da alegria: o samba de coco Raízes de Arcoverde. **Algazarra**, n. 5, p. 37-52, nov. 2017.
- AULETE, C. **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. v. 5.
- ALMEIDA, L. O. de. **“Eu sou o ogã confirmado da casa”**: ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda. 2015. Dissertação (mestrado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2015.
- ALMEIDA, M. N. R. de. **Oswaldo de Souza**: uma análise poético-musical de suas canções para canto e piano. Campinas: UNICAMP, 2005.
- ALVARENGA, O. **Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades. 1982.
- ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- ANDRADE, M. de. **Música, Doce Música**: obras Completas de Mário de Andrade, v. 7. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- ANDRADE, M. de. **Aspectos da Música Brasileira**: Obras Completas de Mário de Andrade, v. 11. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- ANDRADE, M. de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenado por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Coleção Reconquista do Brasil, 2. Série, v. 162. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, E. Q. de; FONSECA, J. G. M. Artista-Atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. **Per Musi**, v. 2, p.118-128, 2000.
- ASSIS, A. C.; AMORIM, F. O gesto musical e a expressividade. In: PERFORMA, CONFERÊNCIA INTERNACIONAL EM ESTUDOS EM PERFORMANCE, 2009, Aveiro. **Anais...** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009.
- AYALA, M. I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. **Revista Estudos Avançados**, v. 13, n. 35, p. 231 – 253, 1999.
- BASTIDE, R. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.
- BASTIDE, R. **Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BÉHAGUE, G. Latin American Folk Music. In: **Folk and Traditional Music of the Western Continents**. 2. ed. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1973.

BELLO, R. A.; SÁ, C. P.; JODELET, D. A representação social e a eficácia das práticas de cura na umbanda e afins no Rio de Janeiro. In ZANELLA, A. V., et al., (orgs). **Psicologia e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008, p. 229-236.

BIGET, M. **Le geste pianistique**: essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930. Rouen, França: Publications de L'Université de Rouen, 1986.

BORÉM, F.; CAVAZOTTI, A. Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Pojeto "Resgate da Canção Brasileira". **Per Musi**, n. 15, p. 78-86, 2007.

BRAGA, A.; PEDERIVA, P. A consciência corporal no âmbito da relação "corpo-voz". In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), 18., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador, ANPPOM, 2008.

BRANDÃO, A. Influências Árabes na Cultura Popular e Folclore do Brasil. **Revista Brasileira de Folclore**, n. 29, p. 65-84, 1971.

BROWN, J. E. Examining creativity in collaborative music performance: constraint and freedom. **Text: Special Issue**, n. 16, p. 1-16, 2012.

BROWN, J. E. Using autoethnography to create narratives to understand musical taste and the experience of collaborative music performance. **Text: Special Issue**, n. 26, p. 1-11, 2014.

CACHOPO, J. P. O que escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical. **Revista Música Hodie**, v. 13, n. 1, p. 155-161, 2013.

CADOZ, C. Instrumental Gesture and Musical Composition. In: PROCEEDINGS OF THE 1988 INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1988, San Francisco. **Anais...** San Francisco: International Computer Music Association, 1988, p. 1-12.

CADOZ, C.; WANDERLEY, M. Gesture - Music. **Trends in Gestural Control of Music**, p. 71-94, 2000.

CANDEMIL, L. da S. **As linhas-guia das melodias do candomblé Ketu: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri**. 2017. 226f. Dissertação (mestrado em Artes) – Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2017.

CANDOMBLÉ. 2017. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Candombl%C3%A9&oldid=49559126>>.

Acesso em: 13 abr. 2021.

CARVALHO, J. R. de. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 1993.

CASTRO, J. K. P. **Paisagismo musical do nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza**: uma abordagem analítico-interpretativa. 2010. Dissertação (mestrado em Música) - Departamento de Música/Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

CASTRO, J. K. P. Leitura Interpretativa da canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza à construção de Sentido: uma abordagem semiológica. In: CONGRESSO DE ESTUDOS LITERÁRIOS "ENTRE LITERATURA E MÚSICA". 17., 2015, Vitória. **Anais...** Vitória: UFES, 2015.

CASTRO, L. M.; BORGHOFF, M. M; PÁDUA, M. P. Em defesa da canção de câmara brasileira. **Per Musi**, n. 8, p.74-83, 2003.

CAZNOK, Y. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CHUEKE, Z. M. M. Aspects limitatifs des modèles formels et esthétiques pré établis, dans la perception sensible d'une œuvre musicale inédite. In: V. A. Journeau (org.). **Notions esthétiques: la perception sensible organisée**. p. 121–133, 2015. (Collection L'univers esthétique).

CHUEKE, Z. M. M.; CHUEKE, I. Interpretação a dois. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2005, p. 405 – 411.

CLARKE, E. Processos cognitivos na performance musical. **Cipem**, n. 1, p. 61-77, 1999. Disponível em<<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-6.pdf>>. Acesso em 25 mar. 2020.

COLWYN, T.; DELAFIELD-BUTT, J.; SCHÖGLER, B. Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration. In: A. Gritten; E. King (ed.). **New Perspectives on Music and Gesture**. Surrey: England: Ashgate Publishing Limited, 2011.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, v. 14, p. 5-22, 2006.

COSTA, A.; COSTA, M.; HARTMANN, E. As 5 canções de Ernesto Pachito para canto piano de Ernesto Hartmann: uma abordagem Inter semiótica através do Sistema de análise de arte comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis. **Revista Música e Linguagem**, v.1, n. 3, p.16-35, 2013.

DAHL, S.; BEVILACQUA, F.; BRESIN, R.; CLAYTON, M.; LEANTE, L.; POGGI, I.; RASAMIMANANA, N. Gestures in Performance. In: GODOY, R. I.; LEMAN, M. **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York, EUA: Routledge, 2010, p. 36-68.

DAMASCENO, T. M. **Nas águas de lemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar**. Tese (doutorado em Artes), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

DAVIDSON, J. O corpo na interpretação musical. **Revista Música, Psicologia e Educação**, n. 1, p. 79-89, 2017.

DAVIDSON, J. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: two distinctive case studies. **Psychology of Music**, n. 40, p. 595-633, 2012.

DAVIDSON, J.; CORREIA, J. Meaningful musical performance: a bodily experience. **Research Studies in Music Education**, n. 17, p. 70-83, 2001.

DIGNART, M. C. **O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Goiás (UFG), 2007.

DING, S. Developing a rhythmic performance practice in music for piano and tape. **Organised Sound**, v. 11, n. 03, p. 255–272, 2006.

DOMENICI, C. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), 2., 2012a, Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro: Programa de Pós- Graduação em Música/ UNIRIO, 2012a, p. 169-182.

DUFOURT, H. Prolégomènes à la simulation du geste instrumental. In: GENEVOIS, H.; VIVO, R. de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, p. 9-17.

FARIA, A. G, de. O Pianismo de Nazareth em Tempo Rubato. **Per Musi**, n. 10, p. 89-95, 2004.

FARIAS, C. M. Os cocos no Cariri cearense: panoramas de “um outro tempo” e trânsitos das culturas populares. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA,

- MEMÓRIA, ORALIDADES E CULTURA. 3., 2016, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UECE, 2016. Disponível em: [http://www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/anais/trabalhos\\_completos/277-7226-15112016-093601.pdf](http://www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/anais/trabalhos_completos/277-7226-15112016-093601.pdf). Acesso em 01 ago. 2019.
- FARIAS, C. M.; DAMASCENO, F. J. G. “**A dança do Coco é a dança do pescador**”: ressignificações culturais em contextos de mudanças. Fortaleza: UFC. Disponível em [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/20936/1/2011\\_eve\\_cmfariasfjgdamasceno.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/20936/1/2011_eve_cmfariasfjgdamasceno.pdf). Acesso em 01 ago. 2019.
- FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- FINK, S. **Mastering Piano Technique**. A Guide for Students, teachers, and Performance. Oregon: Amadeus Press, 1995.
- FORNARI, J. Da Assinatura Gestual à Expressividade Musical. **Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora**, v. 8, n. 2, 2014.
- FREIRE, V. B. (Org.) **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.
- FREITAG, L. V. Influências ibéricas no folclore brasileiro. **Revista de História da Universidade de São Paulo**, v. 38, n. 78, 1969.
- FREITAS, M. T. B. de. **O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical**. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2005.
- FREITAS, E. M. C. de. **O gesto musical nos métodos de percussão afrobrasileira**. Dissertação (mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008.
- GALARD, J. **A Beleza do gesto**. São Paulo: Editora da USP, 1997.
- GALVÃO, C. A. P. **Oswaldo de Souza: o canto do nordeste**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
- GENEVOIS, H. Geste et pensée musicale: de l’outil à l’instrument. In: GENEVOIS, H.; VIVO, R. de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, p. 35-45.
- GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T. dos. Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In: FREIRE, V. B. (Org.) **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro, 2010, p. 96-138.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

- GOLDMAN, M. "Formas do saber e modos do ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé". **Religião e Sociedade**, v. 25, n. 2, p. 102-20, 2005.
- GODOY, R. I. Coarticulated gestural-sonic: Objects in Music. In: GRITTEN, A.; KING, E. (Ed.) **New perspectives on Music and gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 67-82.
- GODOY, R. I.; LEMAN, M. (Ed.). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York: Routledge, 2010.
- GRITTEN, A.; KING, E. (Ed.). **New perspectives on Music and gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- GUÉRIN, M. **Philosophie du geste**: essai philosophique. (Édition augmentée) Arles, France: Actes Sud, 2011.
- HAURY, J. Petite histoire illustrée de l'interface clavier. In: GENEVOIS, H.; VIVO, R. de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, p. 93-110.
- HATTEN, R. S. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HATTEN, R. S. **Lecture 1 - Toward a Characterization of Gesture in Music**: An Introduction to the Issues. 2001. Disponível em: <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat1.html>>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- HATTEN, R. S. **Lecture 2 - Embodying Sound**: The Role of Semiotics. 2001b. Disponível em: <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014.
- HATTEN, R. S. **Lecture 4 - Gesture and Motive**: Developing Variation I. 2001c. Disponível em <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat4.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014.
- HATTEN, R. S. Gesto musical e agenciamento virtual. **Música e Perspectiva**, v. 9 n. 2, p. 09-29, 2016.
- HATTEN, R. S. **Musical Meaning in Beethoven**: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HELLER, A. A. **Fenomenologia da expressão musical**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

HERR, M. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza. **Revista Música Hodie**, v. 4, n. 2, 2004.

HOLANDA, J. C. de. De corpo presente: uma perspectiva dos gestos em Kristallklavierexplosionsschattensplitter. **Revista Vórtex**, n.2, p.87-98, 2013.

HUDSON, B. "Stolen Time: The History of Tempo Rubato." by Richard Hudson". **Performance Practice Review**: v. 9, n. 2, 1996.

IAZETTA, F. **Sons de Silício, Corpos e Máquinas fazendo Música**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 1996.

IAZZETTA, F. A música, o corpo e as máquinas. **Opus**, v. 4, n. 4, p. 27-44, 1997.

IAZZETTA, F. Meaning in Musical Gesture. In: WANDERLEY, M. M.; BATTIER, M. (Ed.). **Trends in Gestural Control of Music**, Paris, 2000. 1 CD-ROM.

IMBERTY, M.; GRATIER, M. (Org.) **Temps, geste et musicalité**. Paris: L'Harmattan, 2007.

KATZ, M. **The Complete Collaborator: The Pianist as Partner**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

KING, E.; Ginsborg, J. Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal. In: **New perspectives on Music and gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, p. 180, 2011.

LABOISSIÈRE, M. **Interpretação Musical**: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Annablume, 2007.

LACERDA, O. C. de Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra." In: **Música sacra na liturgia**. Petrópolis, 1969, Vozes.

LALIBERTÉ, M. Archétypes et paradoxes des nouveaux instruments. In: GENEVOIS, H.; VIVO, R. de. (Org.) **Les nouveaux gestes de la musique**. Marseille, França: Éditions Parenthèses, 1999, p. 121-138.

LAMAS, D. M. "A tradição poético-musical no Brasil: suas raízes portuguesas." **Academia Nacional de Música**, v.3, p. 16-29, 1992.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **ILHA - Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1. p. 162-183, 2006.

LEAL, J. S.; BARBOSA, A. L. **João Pernambuco: Arte de um Povo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LIMA, I. M. de F. **Entre Pernambuco e a África: história dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000)**. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2010.

LINDO, A. **The Art of Accompanying**. New York: Schirmer, 1916.

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese (doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), 2012.

MADEIRA, B.; SCARDUELLI, F. O gesto corporal na performance musical. **Opus**, v. 20, n. 2, p. 11-38, 2014.

MARCONDES, M. A. **Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica, popular**. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARIZ, V. **A canção brasileira**. 6. Ed. ampl. e atual. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, L. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

MELO MORAES FILHO, A. J. de. **Festas e tradições populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

MILANI, M. M. **Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música**. Tese (doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre, 2016.

MOLINO, J. Fait musical et semiologie de la musique. **Musique en le**, n. 17, p. 37-62, 1975.

MONTEIRO, J. F. S. Modinha: um estudo etimológico sobre o termo. **Revista Intellèctus**, v. 17, n. 1, 2018.

NATTIEZ, J. J. O modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La cathédrale engloutie, de Debussy. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2., 1989, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 1989.

NOGUEIRA, I. A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música. In: SIMPÓSIO DA SOCIEDADE INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2004, Melbourne. **Anais...** Melbourne: [s.n.], 2004.

OLIVEIRA, A. de J. **A Frequency Count of Music Elements in Bahian Folk Songs Using Computer Analysis**: Suggestions for Applications in Music Education. Tese (doutorado em Música) – Universidade do Texas, Austin, Texas, 1986.

PÁDUA, M. P.; BORGHOFF, M. M. Imagens na canção A Saudade op.11. **Per Musi**, n.15, p. 47-54, 2007.

PAZ, E. A. As estruturas modais na música folclórica brasileira. **Cadernos Didáticos UFRJ**, n. 8. 3. ed., 1994.

CACHOPO, J P. O que escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical. **Revista Música Hodie**, v. 13, n. 1, 2013. Disponível em: 10.5216/mh.v13i1.25824. Acesso em: 08 mai. 2018.

PICCHI, A. G. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. Tese (doutorado em Música) – Unicamp, Campinas, 2010.

PIERCE, A. **Deepening Musical Performance through Movement**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

PIGNATARI, D. **Canto da Língua**: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. Tese (doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

PINTO, Y. W. Composition and musical Gesture: The musical persona as the basis for a new composition. **Percepta**, v. 2., n. 1, p. 131-150, 2014.

POOL, I. de S. Trends in Content Analysis Today: A Summary. **Papers of the work on content analysis of the committee on linguistics and psychology. Social Science Research Council**. Urbana: University of Illinois Press, 1959.

PÓVOAS, M. B. C. Ação pianística, desempenho e controle do movimento: uma perspectiva interdisciplinar. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007, p. 540–548.

PÓVOAS, M. B. C. Ciclos de movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, DF: UNB, 2006. p. 665-670.

PÓVOAS, M. B. C. **Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística**. Tese (doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 1999.

RAHAIM, M. Book Review. In: Godøy, R. I.; Leman, M. (Ed.). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. Amsterdam: Routledge, 2010. p. 109-115.

RAY, S.; CASTINEIRA, G. P. A Construção do gesto como figura de interferência positiva na preparação para a performance do cantor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2007.

RAY, S.; MELLO, F. M. de. O Gesto corporal na preparação e na performance musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2014.

REICH, W. **Analisis del caracter**. Buenos Aires: Paidós, 1965.

RENARD, C. **Le geste musical**. Paris: Éditions Hachette/Van de Velde, 1982.

RINK, J. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. United States of America. New York: Cambridge University Press, 2002.

ROBBINS, A. **Unlimited Power: The New Science of Personal Achievement**. New York: Columbine Books, 1987.

ROSENBLUM, S. P. The uses of Rubato in Music, eighteenth to twentieth centuries. **Performance Practice Review**, v. 7, n. 1, 1994.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

SÄNGER, J.; MÜLLER, V.; LINDENBERGER, U. Intra-and inter brain synchronization and network properties when playing guitar duets. **Frontiers Human Neuroscience**, v. 6, 2012. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/233888732\\_Intra-\\_and\\_interbrain\\_synchronization\\_and\\_network\\_properties\\_when\\_playing\\_guitar\\_in\\_duets](https://www.researchgate.net/publication/233888732_Intra-_and_interbrain_synchronization_and_network_properties_when_playing_guitar_in_duets). Acesso em: 27 jun. 2019.

SCHUBERT, T. U. C. Elementos estruturais e gestuais da Primeira Toccata Nordeste para piano solo de Júlio Braga. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

SCHULZ, S. L. **Acústico e eletroacústico: a sincronia entre o piano e os sons pré-gravados em obras eletroacústicas mistas**. Dissertação (mestrado em Música) - Departamento de Artes e Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2010.

SEIXAS, Leda Perillo. Maria e Iemanjá: duas faces – um arquétipo. **Revista Último Andar: Cadernos de Pesquisa em Ciência e Religião**, v. 1, n. 31, p.112-125, 2018.

SILVA, V. A. P. **Os modos na música nordestina**. 2005. Disponível em <https://pianoclass.com/pt-br/os-modos-na-musica-nordestina/>. Acesso em 27 jun. 2019.

SIQUEIRA, J. de L. **Sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, Diretoria Geral de Cultura, 1981.

SOLER, L.; **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. ed. corr. ampl. Florianópolis: UFSC, 1995.

SOUZA, A. R. D. **Ação e Significação: Em busca de uma definição de gesto musical**. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2004.

SOUZA, J. G. de. **Folcmúsica e liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1966. (Música Sacra 1).

SOUSA, L. M. L. **Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos**. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2014.

STERNBERG, C. **Tempo Rubato and Other Essays**, New York: Maurice Press, 1920.

TACUCHIAN, R. Estrutura e estilo na obra de Béla Bartók. **Revista Brasileira de Música**, n. 21, p.1-17, 1994-1995.

TELES, S. L. **O gesto pianístico na iniciação ao piano: um estudo exploratório**. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2005.

TINÉ, P. J. de S. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Tese (doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

TREVARTHEN, C.; DELAFIELD-BUTT, J.; SCHÖGLER, B. Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration. In: Gritten, A.; King, E. (ed.). **New Perspectives on Music and Gesture**. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 11-12.

VERGER, P. **Notas sobre o Culto dos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Edusp, 2000.

WEST, M. **Music, emotions and the role of the body**. Dissertação (mestrado em Artes) - School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton (EUA), 1998.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

ZAGONEL, B. **Gesto musical**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

ZAMPRONHA, E. Transferência: o que é, e o que oferece à música? **Revista Música Hodie**, v. 13, n. 1, 2013. Disponível em: [doi.org/10.5216/mh.v13i1.25764](https://doi.org/10.5216/mh.v13i1.25764). Acesso em: 08 mai. 2018.

ZAVALA, I. P. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar**. Dissertação (mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012.

**ANEXOS**

Ao Gabriel Migliori

**Aruanda**

(Impressão de um cortejo de Maracatú)

Oswaldo de Souza

*Moderado*

Voice

Piano

*(bem cantado)*

*sf*

5 *Andante comodo*

A-ru-an-da qui ten-da, ten-da, qui ten-da, ten-da é de to-to-ro  
a-las pro Rei Ca-lun-ga, que vem de lon-ge o meu ma-ra-ca-

Pno.

*bem ritmada*

9 *1<sup>a</sup>* *2<sup>a</sup>*

ró. Abram tú. Seu cortejo de pompa e riqueza me traz, é saudade meu maraca-

Pno.

*P cantando*

2

## Aruanda

14

tú! Vai marchando, e eu fico sonhando..Meu Deus, que saudade, meu maraca-

Pno. *cresc.* *salientando o canto* *rall.*

18

tú! DeAruanda só resta saudade, a cantiga de um maracatú..Só meu corpo é quem  
levo comigo a saudade! Pra Aruanda eu queria voltar!As águas do mar Sa-

Pno. *m.e.* *f pouco mais vivo e grandioso* *p calmo muito expressivo*

24

vida .Calunga, meu coração morreu! Só meu corpoéque tem vida, Calunga, meu coração morreu! Também  
24 grado,Calunga, éa quemvou me queixar!As águas do mar Sagrado, Calunga éa quemvou mequei-

Pno. *pp suavemente* *ritard.* *1ª*

## Aruanda

3

31 *a tempo*

2<sup>a</sup>

31

xar. Aru- anda qui tenda tenda, qui tenda, tenda é de totoro-  
a- las pro Rei Ca- lunga, que se des-

Pno. *p* bem ritmado

35 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3

ró. Abram pe- de o meu ma- ra- ca- tú.

Pno. *cedendo e rall.*

# Cai, Sereno, Cai

Toada dos remeiros do rio São Francisco

Andante comodo Recolhida e Harmonizada por Oswaldo de Souza

Voice

Piano

*p* cantando e expressivo  
ten.

dim. e rall.  
ten.  
*pp*

ô

5

caí, ô se-re-no caí, na fo - lha da ba - na - nei - ra; eu

Pno.

*p* m.e. bem cadenciado  
ten.

(simile) ten.

ten.

ten.

9

ca - iô, se - re - no eu ca - iô nos bra - ços da jar - di - nei - ra. Man -

Pno.

ten.

ten.

ten.

FIM

©

2

## Cai, Sereno, Cai

13

dei fa - zer um re- ló- gio de cas- ca d'um ca- ran- gue- jo, pa

13

*p* muito leve e bem ligado

Pno.

17

(arrastado) **Do  $\text{C}$  ao Fim**

ra con- tar os mi- nu- tos eas ho- ras qu'eu não te ve- jo. Ô

17

dim. e rall.

Pno.

The image shows a musical score for a piano and voice. It consists of two systems. The first system starts at measure 13 and features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part is marked 'p' (piano) and 'muito leve e bem ligado' (very light and well-connected). The second system starts at measure 17 and includes the instruction '(arrastado)' (rushed) and 'Do C ao Fim' (from C to the end). The piano part in this system is marked 'dim. e rall.' (diminuendo and rallentando). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

# Chimarrête

Dança Rural Paulista

Recolhida e Harmonizada por  
Oswaldo de Souza

(um pouco animado)

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts with a vocal line that has a rest for the first two measures, followed by the lyrics 'chi mar-'. The piano accompaniment begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 5 with a repeat sign and a tempo change to '(mais calmo e expressivo)'. The vocal line has the lyrics 'rê - te, Chi mar - rê - te só se dan - ça com cha - bem al - to na ser - ra, pa - ra ver o sol nas -'. The piano accompaniment is marked piano (*p*) and 'mais moderado e bem ritmado'. The third system begins at measure 8 with two first endings. The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to a final cadence. The tempo is marked '(gracioso)' and the piano accompaniment is marked 'P a tempo'.

chi mar-

*mf*

*cedendo e dim.*

5  $\text{♩}$  (mais calmo e expressivo)

rê - te, Chi mar - rê - te só se dan - ça com cha -  
bem al - to na ser - ra, pa - ra ver o sol nas -

*p* mais moderado e bem ritmado

8 1. 2. (gracioso)

péu; Chi-mar - péu; quem não da - ça'o Chi mar -  
cer; Su - bi cer; a - vis - tei o mun - do'in -

P a tempo

2

Chimarrête

11

1. 2.

rê te não vai co - mi - go pra' o céu. Quem não céu!  
 tei - ro, só meu bem não pu - de ver. a - vis - ver...

15 (refinado) To Coda 1.

Zai! zai! zai! ai zai! zai! zai!

mf

19 2. D.S. al Coda (para acabar)

zai Su - bi zai! zai! zai!

III

Meu amor não é êste,  
 nem aquêle que lá vem, (bis)

Meu amor é moreninha,  
 de longe eu conheço bem (bis)

# DESTINO DE AREIA

Canção Praiana

Oswaldo de Souza

Piano

*p* largamente

5

Pno.

*p* bem ligado

9

1.

O meu des - ti - no é co - mo a -

rei - a, tra - zi - da pe - lo mar com meu des - ti - no de a -

rei - a su - por to'o seu pi - sar... O meu des - ti - no é co - mo a -

©

2

## DESTINO DE AREIA

13 **2. Pouco mais animado**

- Quan-do vo-cê me pi-sa'eu can-to, su por-tan do'es-se pi-sar...

Pno. *sfz* *p* cantando levemente

17

Meu des-ti-no de a-rei-a é sen-tir vo-cê pas-sar!...

Pno. poco rit. .... alargando

21 **Tempo I**

As mar-cas na a-rci-a a ma-ré vem des-man-char

Pno.

DESTINO DE AREIA

3

25

Mas as mar-cas da al - ma, Quem é que po - de a - pa - gar!

Pno. Sust. rit. dim. e rall rápido e leve

29

Pno. 8va 5 3 6 Ped.

# Jurupã

("Côco" - Folclore Nordestino)

Harmonizado por  
Oswaldo de Souza

**Alegre Moderado** §

Voice

Piano

Pno.

©

2 Jurupanã

1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>

13 Gome quea palavra me consome, cum Binidito Ganzá, cô- co, si' nhá. Êh! Jurupa-

Pno.

17 nhá. Êh! Jurupa- nã, si- nhá! Êh! Jurupa- nã si- nhá!

Pno. *mf*

21 Ju- ru- pa- nã, cô- co, si- nhá!

Pno. *alarg.* *dim. e rall.* *pouco rall.*

Ào Cassio M'Boy  
**MAZOMBO**  
 (Impressão de Macumba)

Letra e música  
 de  
 OSWALDO DE SOUZA

**Moderado**

Voice

Piano

*rústico* *dim.*

5

5

Rebumba o bombo, no terreiro de Aroanda. Quim banda

*a tempo* *sonoro e bem ritmado* *seco*

9

9

velho faz feitiço, faz moamba, E o negro funga todo banzo na macumba. Batuque

Pno.

Pno.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'Moderado' tempo marking. The voice part is mostly rests, while the piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'Rebumba o bombo, no terreiro de Aroanda. Quim banda'. The piano part has dynamic markings 'a tempo', 'sonoro e bem ritmado', and 'seco'. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics 'velho faz feitiço, faz moamba, E o negro funga todo banzo na macumba. Batuque'. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

2

## MAZOMBO

13

zôa bem batido, sem parar! Negro bebe jurema, á á! Ca-

13

*multo ritmado*

17

chimba com maconha; Fica tonto de somno: - ô diá! tem-

17

21

gana só de chorar.

21

*dim. e alarg.* **pp** 1º movimento

## MAZOMBO

3

24

Dansa, meu negro, dança, que só tristeza não vale

Pno. *P dolente*

27

nada: Sacode o somno, já vem raiando a madru-

Pno. *cresc.*

31

gada. O tempo é pouco pra sambar que o Sol não dei-

Pno. *dim.* *bem ritado*

4 MAZOMBO

34

xa se brincar. Toca macumba até cansar,

Pno.

37

samba que a noite é pra batucar! Rebumba o

cedendo um pouco *pp*

Pno.

41

-rar!

*a tempo pp* *rall.*

*Fine.*

Pno.

## Ogum-de-lê

Harmonização  
Oswaldo de Souza

**Moderado**

Voice

Piano

2ª vez *pp* Seu Ogum de

*f* *destacado*

4

lê É da Mou-ra-cy êh! Cas-su-tê virou gon-

Pno. *p* *sempre destacado*

8

gá, êh! É de espi-ri-tu-al, êh! Cassu-tê virou gon-

Pno.

## 2 Ogum-de-lê

12

gá ca- i- rê, cai - rá cassu- tê vi-rou gon- gá, ca- i rê, ca- i-

Pno.

15 **Largo**

rá! Cassu- tê vi-rou gon- gá ca- i- rê, ca- i- rá! Salva O-

Pno.

19

gum! Po-de - ro-sô tem rei-no na ter-ra, tem for-ça no mar

gum! Po- de- ro-so ê-le vem da to- an-da! A- benção, meu pai!

Pno.

Ogum-de-lê

3

24

Va mo Sa-ra- vá! Va mo Sa-ra-

Pno.

27

1. vá! Salva O- 2. vá! Seu Ogum de D.C.

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Ogum-de-lê'. It consists of two systems of music. The first system (measures 24-26) features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Va mo Sa-ra- vá! Va mo Sa-ra-'. There is a triplet of eighth notes in the piano part at measure 25. The second system (measures 27-28) also features a vocal line and piano accompaniment. It includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The lyrics for the first ending are 'vá! Salva O-' and for the second ending are 'vá! Seu Ogum de'. The second ending concludes with a 'D.C.' (Da Capo) marking. The piano accompaniment in the second system is mostly rests, with some chords in the bass line.

Construída sobre um motivo popular do Rio Grande do Norte. Adaptação de -quadrinhas do folclore brasileiro-

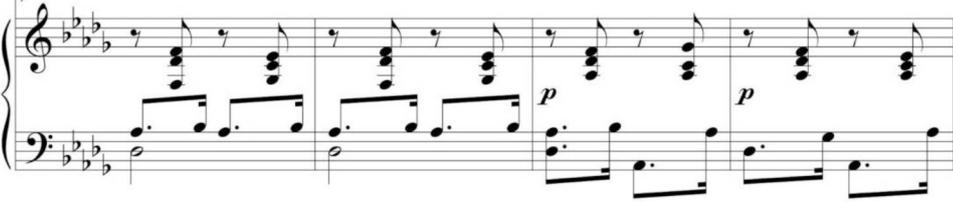
Ao Waldemar Henrique  
**Pingo d'agua**  
 CANÇÃO NORDESTINA

OSWALDO DE SOUZA

Voice 
  
 Pin-ga, pin-ga, pin-go d'a-gua, lá na prai-a da la-

Piano 
  
*p* brincando levemente

4 
  
 gôa. Pinga, pinga, pingo d'agua lá na praia da lagoa. O amor quando é de gosto, Ai! meu Deus que coisa

Pno. 
  
*p* *p*

⊕

8 
  
 boa! o Amor quando é de gosto, Ai meu Deus que coisa boa! Coração arriba arriba! onde não puder des-  
 Amanhã eu vou-me embora, não despeço de nin-

Pno. 
  
*p* *p* dim. allarg. lamentoso

2

## Pingo d'agua

12

cança. O des-pi-que de quem a - ma é vi- ver só de es- pe- rança. O morena tu não  
 12  
 ninguém, Só despeço da mo re na por que diz que me quer bem. Quem disser que o amor não

Pno.

15

sabes quanto custa uma paixão, É custoso, tão custoso separar dois cora-  
 15  
 doe desconhece amor então, Queira bem e viva ausente, veja lá se doe ou

Pno.

**D.S. al Coda** ♩

18

ções. Pinga, pinga, pingo gos to, Ai meu Deus que coisa boa!  
 18  
 não.

Pno.

a vontade (rápido)

# Prece

(Modinha de Seresta)

Oswaldo de Souza

expressivo, com  
muito sentimento

**Lento**

Voice

Piano

*p* ligado

dim. e rall.

*pp*

Eu fiz de

5

ti meu tesouro de esperança! Era criança... Sonhei em ser feliz... Adorme-

5

9

ci, e depois que acordei desilusão foi tão somente o que encontrei. Meu cora-

9

Pno.

Pno.

## 2 Prece

13

ção, em eterna soledade Ficou sofrendo, morrendo de saudade. Meus

Pno.

17  $\text{♩}$  (com angústia)

olhos vivem procurando os teus, minh'alma não se cansa de esperar por ti! não vês que

Pno.

21  $\text{⊕}$  (boca fechada)

sofro, que meu coração padece? Quem me dera que ouvisses minha prece

Pno. sust. (2<sup>a</sup>v. rall.) *pp*

The image shows a musical score for a piece titled 'Prece'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 13 and ends at measure 16. The second system starts at measure 17 and ends at measure 20. The third system starts at measure 21 and ends at measure 24. The piano accompaniment includes various dynamics such as *pp* and *sust.*, and performance instructions like '(2<sup>a</sup>v. rall.)'. There are also performance markings like '(com angústia)' and '(boca fechada)'. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Prece

3

25

Pno.

*p*

bem cantado e ligado

29

D.S. al Coda  $\Theta$  Fim

Meus prece.

*pp*

dim.

# PROTESTO

Estilização da solfa do "REDONDO-SINHÁ"  
(FOLCLORE NORDESTINO)

Versos de SYLVIO MOREAUX

OSWALDO DE SOUSA

**Alegre Moderado** (brejeiro; zombeteiro)

Gen-te

*mf* bem destacado *alarg.* brincando mais moderado

5 ruim, gente da-na-da pra fá-lar! Quem foi que disse queo caboclo não trabalha! Quem foi que

*p* ritmado suavemente

9 dis-se queo caboclo vi-ve sempre re-so-nan-do, ca-chim-ban-do de barri-ga pa-ra o

2

## PROTESTO

12

ar? Ca- bo-clo velho faz ro-ça-do, planta mi-lho, plan-taar-roz, planta fei-jão, também planta ma-ca

Pno. *p* expressivo, sem correr

16

-xei-ra. Caboclo velho, que tem fama de vadio, vai pescar à beira rio, sob a sombra da pal-

Pno. cedendo

20

meira. É só depois de labutar o dia inteiro, queo caboclo no terreiro repinica na viola; e de-sa bafa, com a doce companheira que com ele a noite in-

Pno. pouco rit.

1

muito suavemente, realçando o canto da m.e.

## PROTESTO

3

25 Mais devagar *Largamente*

teira, cantarola, cantarola. Quem foi que disse que o caboclo não trabalha? Podem todos falar

Pno. *cresc. e alarg.* *f* *p*

29 Pouco mais depressa

mal! Fa-le de-le quem qui-zer! Mas, me respondam se é vadio quem faz

Pno. *sust.* *f*

32 (cedendo) (desafiante)

roça, quem constroi sua palhoça? Dou um doce a quem disser!

Pno. *p* *f*

# Quando a Saudade Vem

Toada de remeiros da região do médio rio São Francisco/Natal-RN, 1967

Recolhida e harmonizada por Oswaldo de Souza  
(Barra do Rio Grande - Bahia)

**Bem compassado** *dolente*

Voice

Quando a saudade vem de al-

Piano

*mf* *pouco rall.* *p* *a tempo*

5

guém que vai s'imbora, quando a saudade vem a

Pno.

9  $\Theta$  *(pouco mais vivo, bem expressivo)*

gente chora! Sento o'Sé vale um conto, o Re-  
Meu benzinho foi s'imbora, nem de

Pno.

## 2 Quando a Saudade Vem

The musical score consists of two systems. The first system (measures 13-16) features a vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked *p cantando*. The second system (measures 17-20) includes a vocal line with a fermata on the word 'Chora' and piano accompaniment marked *a tempo* and *pp*. Above the vocal line in the second system, there are two symbols: a treble clef with a sharp sign (Do) and a circle with a cross (theta).

13  
 manso um conto e cem Juazeiro vale tudo pelas  
 mim se despediu; chegô bem no mei do rio'o lenço

Pno.  
*p cantando*

17  
 Do θ  
 morenas que tem. Chora  
 branco sacudiu.

Pno.  
*a tempo pp*

Estrilho: (Côro) Quando a saudade vem de alguém que vai s'imbora,  
 Quando a saudade vem a gente chora!...

(Solo) Sento Sé vale um conto, o Remanso um conto e cem,  
 Juazeiro vale tudo pelas morenas que tem.

Estrilho: (Côro) Quando a saudade vem de alguém que vai s'imbora,  
 Quando a saudade vem a gente chora!...

(Solo) Meu benzinho foi s'imbora, nem de mim se despediu;  
 Chegô bem no mei' do rio o lenço branco sacudiu.

Estrilho: (Côro) Quando a saudade vem de alguém que vai s'imbora,  
 Quando a saudade vem a gente chora!...

# Quero bem

(Dança rural paulista)

Recolhida e harmonizada por  
OSWALDO DE SOUZA

Alegre moderado

Voice

Piano

*p* a moda violeira

1.

5 2. (mais moderado e dengoso)

5 pouco allarg.

Me-ni - na, mi - nha me - ni - na, da mi -  
pe - gue na pe - nei - ra, qu'eu não

9 1. 2. pouco mais animado

nha ve - ne - ra - ção, ai, não me rão... Que-ro  
sou seu ca - ma -

Pno.

Pno.

## 2 Quero bem

The musical score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 12-16) features a vocal line with lyrics: "bem, que-ro bem, que-ro bem, não sei a quem.... Que-ro bem, quero bem, quero". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 17-20) features a vocal line with lyrics: "bem, só a ma- cê ea mais nin- guém! guém!". Above the vocal line, there is a fermata symbol (⊖) and the instruction "D.C. (Para acabar)". The piano accompaniment includes markings "dim. e larg." and "rit.".

## I

Menina, minha menina,  
da minha veneração,  
ai, não me pegue na peneira  
qu'eu não sou seu camarão.

Estrilho: Quero bem, quero bem,  
quero bem não sei a quem....  
Quero bem, quero bem, quero bem,  
só a mocê e a mais ninguém.....

## II

Não te dou meu coração,  
porque não posso arrancar,  
ai, arrancando eu sei que morro,  
morrendo eu não posso amar...

Estrilho: Quero bem, etc.etc.

## RETIRADAS

Letra e Música de  
OSWALDO DE SOUZA

5

Ô — ô ô dá Ê — mar-ru - á!

*p triste*

5

nãovai tram-be - can - do, meu boi! Ê — ô Boi - dá! va - quei - ro a -

*p calmo (pp longe) smorz fine*

9

bo - ia vai to - can - do a re - ti - ra - da do ser - tãõ a - bo - ia e - co - a longe! U ru - bu

*p mais animado pp*

Edição: Fred Teixeira

2

13

tin - ta stá vo - an - do bem bai - xi - nho, vai fa - re -

*p bem expressivo*

15

jan-do a rez que cai pe - lo ca - mi - nho ô ô ô

*alargando*

*f*

*p triste*

II:

Não tem mais água na cacimba da Ipueira, faz horror!

Seca está de arrazar.

O gado triste, com olhar amortecido, espia longe sem ter forças pra marchar!

III:

O sertanejo já não teme mais desgraça: criou força, tem sustança pra sofrer!..

Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata, mas se conforma:

-Há de voltar quando chover!...

# Meu Santo Oxalá

(Canto Negro)

OSWALDO DE SOUZA

**Moderado**

Voice

Piano

5 *Lamentoso*  $\text{S}$

Negro canta, on \_\_\_\_\_ banjo, sem parar! Me dai um alivio,  
das do mar sem fim! Dos Santos do céu \_\_\_\_\_

Pno. *p* *triste*

8<sup>va</sup>-1

11

meu Santo Oxalá! Quanto sofre um pobre negro nagô, que se deixa humi-  
Senhor do Bomfim! Só faço o que manda o meu orixá! Ele há de me aju-

Pno. *mf* *com expressão*

2 Meu Santo Oxalá

16

lhar! Que o Pai a mundos sem donos me leve ao reino de Oxalá! Mas se o  
 dar! Já entreguei meu destino ao meu santo,

Pno.

*rall.*

8<sup>va</sup>-1

**Alegre**

21 negro, ia iá, no batuque stá sapateando ao som do ganzá, ele é livre bebendo e fol-

21

Pno.

*batucando, animado*

26 gando; esquece o que sente, só quer é sambar! Quando o urucungo retumba, ru-

26 lombos de negros fu-

Pno.

*cresc.*

## Meu Santo Oxalá

3

30 *1.<sup>a</sup>*

fando, de to dos os cantos solta gente requebrando. E dos qui-  
gidos, batu ques perdidos zoam ao som do ma ra-

Pno.

33 *2.<sup>a</sup>* *Para acabar*

cá! Amo as Ao meu santo Oxa lá!

Pno. *rall.* *rit.* *pp*

*Fim.*

À Antonio e Celso de Souza  
**Sereia do Mar**

Oswaldo de Souza

**Moderado**

Voice

Piano

bem cantado O ri-o, des-

5

cen - do, faz bar - ra no mar. No mar tem se - re - ia que vi - ve can - tar Meu bar - co ve -  
 lei - ro, não vai nau - fra - gar No mar trai - ço - ci - ro não tem que fi-

Pno.

9

car! A lua, brin - can-do sees-con-deda gen - te, nas  
 mar... Mo - rena, pra - iei-ra, ren-dei- ra boni - ta, fa -

Pno.

2

## Sereia do Mar

13 nu-vens. Meu bar-co e ve- lei-ro, tem ru - mo cer-tei - ro não te- me a tor  
 13 cei-ra; vo-cê tem do- çu-ra dea-mor e ter - nura; Pra mim a se-

Pno. *f* apaixonado cedendo

16 1. ao  $\text{S}$  2. Final  
 16 men- ta das on- das do mar. Rendei- ra da  
 rei- a do mar é vo- cê.

Pno. dim. e rall. *pp*

## II

Rendeira da praia,  
 So vive a falar,  
 Que a lua é sereia  
 Que canta no mar.

De dia vagando,  
 Suspensa no ar,  
 De noite é sereia  
 Boiando no mar

# Yêmanjá

Oswaldo de Souza

**Moderato**

Voice

Eki- ye- man- já lô- do ye- man- já

Piano

*p* surdo ( 3 vezes) *p*

5

ô! Kô - ta pe- rê jô! É dy- â mi- mhô!

10

Dansa de mun-xe-kê Ye-man-já ô ê dê ô- rê rê! Ye-man-já *f*!

Pno.

*f* mais depressa e bem ritmado

2 Yêmanjá

15 2.

ô! Hei de a - mar as á-guas queo meu des  
 Hei de a - mar as á-guas queo meu des

Pno. *alargando rit.* *profundo e misterioso*

19 ti-no es- tá no mar  
 ti-no é mor- rer no mar mar

Pno. *dim. e*

23 Y- ê- man- já Yêmanjá ô!

Pno. *alargando* *morrendo*