

CAROLINA FERNANDA ESTEVAM RENNÓ

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS DE CARMEN VASCONCELLOS:

Contexto histórico, análise, edição e *performance*

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2018

CAROLINA FERNANDA ESTEVAM RENNÓ

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS DE CARMEN VASCONCELLOS:
Contexto histórico, análise, edição e *performance*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música

Linha de pesquisa: *Performance* Musical

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Mônica Pedrosa Pádua (UFMG)

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2018

R416d

Rennó, Carolina Fernanda Estevam.

Dez estudos vocalizados de Carmen Vasconcellos [manuscrito]: contexto histórico, análise, edição e performance. / Carolina Fernanda Estevam Rennó - 2018.
123 f., enc.; il. + 1 CD e 1 DVD.

Orientadora: Mônica Pedrosa de Pádua.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Vasconcellos, Carmen Sylvia Vieira de. 3. Canto – Instrução e estudo. 4. Vocalises. I. Pádua, Mônica Pedrosa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784.6

Às mulheres de minha vida,
À minha mãe e super vovó, Terezinha,
À minha filha, Maria, luz de vida,
Às minhas Dindas e tia Helena, tias amadas,
Por existirem em minha vida e por me ensinarem a amar incondicionalmente.

À Mônica Pedrosa
**Orientadora, Professora, Doutora, Mestra,
Educadora, Pesquisadora, Cantora,
Por sua sensibilidade artística e humana,
Por me aceitar como aluna,
Por me aceitar como pessoa,
Por dar suporte às minhas ideias,
Por acreditar no meu trabalho.**

Ao Wagner Sander,
Pianista e amigo,
Parceiro fundamental deste trabalho,
Por sua competência, doação, sensibilidade, musicalidade,
por seu profissionalismo, apoio e interesse genuíno por esta pesquisa
e por sua contribuição para o desenvolvimento da arte que este trabalho propõe.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Mauro Chantal, por me incentivar a dar continuidade aos estudos e me apresentar à obra motivo dessa pesquisa;

À minha filha, Maria Flor, por me inspirar a assumir os desafios acadêmicos;

À minha família, por me apoiar nos estudos e em minhas decisões pessoais e profissionais;

À família de Carmen Vasconcellos nas pessoas de Didinha, Maria Carmen e Bernardo, por me acolherem e compartilharem generosamente a história de vida de Dona Carmen;

À minha orientadora, Professora Dra. Mônica Pedrosa, que me deu o suporte intelectual para desenvolver a pesquisa e compartilhou os seus conhecimentos técnico-musicais para aprimorar o meu canto;

À Banca examinadora, inclusive aos membros suplentes, por ter aceitado assumir a avaliação desse trabalho e pela contribuição dada por meio dos *feedbacks* que enriqueceram a pesquisa;

À Professora Dra. Luciana Monteiro, cuja assertividade nos comentários sobre a pesquisa nos deu um belo direcionamento;

À equipe administrativa da Escola de Música da UFMG, facilitadora dos processos burocráticos necessários para o cumprimento da jornada acadêmica;

À Professora Marilene Gangana que compartilhou suas vivências com Dona Carmen;

Ao diretor de cinema, Fábio Carvalho, cujas histórias sobre João Etienne Filho contribuíram para compreendermos parte do universo da Compositora;

Ao Pianista e amigo Wagner Sander que me acompanhou ao longo da jornada acadêmica e contribuiu ativamente com a versão final da *performance* apresentada no recital de defesa;

Ao Professor Dr. Angelo José Fernandes, por ter me dado as primeiras lições de canto e por ter me apoiado por tantas vezes nessa jornada;

À cantora e professora Carolina Faria pelos ensinamentos técnico-musicais da voz cantada;

À atriz e diretora de teatro Ludmila Ramalho por ter recebido de braços abertos a proposta da *performance* e conduzido assertivamente as cenas;

Ao Nélio Costa pela edição e projeção das imagens para a *performance*;

Ao artista plástico Lucas Dupin pelo registro das imagens do recital de defesa;

Ao estilista Douglas Carlos, pelo molde do figurino e por ter emprestado sua máquina de costura para costurá-lo;

Ao estilista Guto Carvalhoneto pelas conversas sobre processos de criação de *performance* e as soluções sugeridas para o figurino;

À minha mãe, Terezinha Rennó, que me deu suporte cuidando de Maria sempre que precisei e ainda costurou o figurino da *performance* em dois dias;

À Professora Patrícia Valadão e o seu precioso auxílio nas análises musicais;

Aos amigos do Coral Lírico de Minas Gerais, especialmente à Celme Valeiras;

Aos amigos e colegas do Banco do Brasil, especialmente ao Alessandro Amaral e ao Eudes Moreira, por me apoiarem a seguir em frente, mesmo quando os ventos não eram favoráveis;

Aos colegas do CCBB BH pela cessão do espaço para o registro das imagens da *performance*;

Ao Helder Quiroga pelas conversas sobre projeções que me ajudaram a pensar em soluções para as projeções da *performance*;

À querida Cacau Vanucci e ao Carlos Conzi por terem me acolhido por tantas vezes na Pousada Kokopelli, me ajudando a desanuviar as idéias;

Ao Bar do Antônio da Rua Guaicuí, especialmente à cuidadora da área *kids*, Maria que, por tantas vezes, deu atenção à minha filha enquanto eu escrevia partes da dissertação e esperava o almoço;

Ao Parque Tom Jobim, espaço onde também escrevi parte desse trabalho enquanto minha filha se divertia nos brinquedos;

À rede de apoio de mães, pais e professoras da Lume Jardim Waldorf, por ter me ajudado nos dias de maior correria, acolhendo generosamente a minha pequena Maria;

A todos que me ajudaram nessa trajetória, o meu sincero agradecimento.

RESUMO

O presente trabalho apresenta a pesquisa desenvolvida em torno da obra *Dez Estudos Vocalizados* da compositora Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos (1918-2001). A pesquisa se consolidou sob quatro pilares: análise crítica da biografia da compositora considerando o contexto histórico e social no qual ela estava inserida, uma proposta de *performance* amparada pelos conceitos da intermedialidade e da semiótica, a análise dos estudos e a edição da obra que se encontra manuscrita. Apesar do título da obra, entendemos que os vocalises extrapolam a função de estudo e se enquadram também como vocalises artísticos, o que significa que os mesmos podem ser incluídos em programas de recitais para serem apresentados ao público. Observamos que os programas dos recitais promovidos pelos teatros e salas de concerto têm a predominância da música europeia em detrimento da música brasileira. Das obras brasileiras executadas, a maioria é de compositores do gênero masculino. Esse retrato pode ser um reflexo da segregação do trabalho por gênero, empreendida no país até meados do século XX, onde às mulheres cabiam os afazeres domésticos e a profissão aceita para ser exercida por elas fora desse âmbito relacionava-se ao magistério. Esse normativo social refletiu no reconhecimento profissional dado às mulheres. No caso de Carmen Vasconcellos, apesar dela ter sido compositora, pianista, regente, cantora e professora, o reconhecimento social como professora se sobrepôs as demais atividades, refletindo, inclusive, na publicação de suas obras. Dessa forma, o objetivo principal desta dissertação é valorizar a obra produzida por compositores mineiros, especialmente a de uma compositora, cuja obra de caráter artístico encontra-se manuscrita e guardada nas prateleiras da Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Palavras-chave: vocalise, canto, Carmen Vasconcellos, gênero, feminismo, *performance*, análise musical, edição

ABSTRACT

This study presents the research made around the piece *Ten Vocalized Studies*, by composer Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos (1918-2001). The research was developed under four main pillars: critical analysis of the composer's biography, considering the historic and social context of the society she lived in; a performance proposal supported by Intermediality and Semiotics concepts; the analysis of the Studies and the edition of the piece, which is still handwritten. Despite the title of the piece, we understand that the *Studies* extrapolate their study function and work also as artistic vocalizations, which means that they can be included in concerts to be presented to an audience. We observe that the program of the recitals promoted by theaters and concert halls the predominance of European music in comparison to the presence of Brazilian compositions. Considering the pieces that were played, we could see that the majority of them were from male composers. This may reflect the gender segregation of work present in the country up to the middle of the 20th century, when women were supposed to take care of household tasks and the only jobs they were allowed to have was related to teaching. This social normative was reflected on the professional recognition women received. Although Carmen Vasconcellos worked as a composer, pianist, conductor, singer and professor, her recognition as a teacher was much bigger than her other activities, a fact that reflected on her compositions. Thus, this dissertation's main goal is to value the work of composers from Minas Gerais, specially the works of a specific woman composer, whose artistic work is found handwritten and stored on the shelves of UFMG's School of Music Library.

Keywords: vocalization, singing, Carmen Vasconcellos, gender, feminism, performance, musical analysis, edition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - A COMPOSITORA: Contexto, Fatos e a Construção do Saber ...	7
1.1 Introdução	7
1.2 Carmen Vasconcellos: Compositora, Regente, Pianista, Cantora e professora	9
1.3 Obra e Reconhecimento	19
1.4 Conclusão	22
CAPÍTULO 2 – INTERMIDIALIDADE E SEMIOLOGIA DA MÚSICA	24
2.1 Introdução	24
2.2 Vocalise e classificação	24
2.3 Intermidialidade, semiótica e <i>performance</i>	26
2.3.1 Intermidialidade	27
2.3.2 Semiologia da música e <i>performance</i>	28
2.3.3 O Vocalise na <i>performance</i>	32
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DA OBRA E PROPOSIÇÃO DE IMAGENS PARA A PERFORMANCE	36
3.1 Estudo n° 1	37
3.1.1 Imagens	40
3.2 Estudo n° 2	40
3.2.1 Imagens	43
3.3 Estudo n° 3	44
3.3.1 Imagens	46
3.4 Estudo n° 4	46
3.4.1 Imagens	48
3.5 Estudo n° 5	49
3.5.1 Imagens	50

3.6 Estudo nº 6	51
3.6.1 Imagens	53
3.7 Estudo nº 7	53
3.7.1 Imagens	55
3.8 Estudo nº 8	56
3.8.1 Imagens	58
3.9 Estudo nº 9	58
3.9.1 Imagens	60
3.10 Estudo nº 10	61
3.10.1 Imagens	63
3.11 Os Dez Estudos: síntese conclusiva	63
CAPÍTULO 4 – EDIÇÃO	67
CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
ANEXOS	75
ANEXO I – Edição das partituras <i>Dez Estudos Vocalizados</i>	76
ANEXO II – Programa do Recital de Defesa	100
ANEXO III - Imagens da <i>performance</i>	103

INTRODUÇÃO

Trabalhar em uma pesquisa cujo objeto de estudo é uma obra brasileira composta por uma mulher é um duplo desafio. Embora a música de câmara brasileira esteja mais presente nos concertos e recitais realizados no país, comparada às execuções da música europeia, por exemplo, ela ainda ocupa nos programas um espaço aquém de sua qualidade, de sua beleza e da necessidade de maior representatividade de nossa arte nesse segmento da música. Somada a essa realidade, a maior parte das obras brasileiras constantes nos programas são de compositores do gênero masculino. Poucas são as obras de mulheres que chegam às salas de concerto para apreciação do público. Então, como aliar o desenvolvimento da pesquisa acadêmica na música à melhoria desse cenário, no sentido de termos mais música de câmara composta por mulheres incluídas nos programas de concertos?

Quando essa pesquisa foi iniciada, a proposta era a de analisar, editar e gravar os *Dez Estudos Vocalizados* de Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos. No entanto, não podíamos desconsiderar o cenário exposto no parágrafo anterior. Dessa forma, fez-se necessário analisar o contexto histórico e social em que viveu a compositora, de modo que o trabalho de pesquisa se tornou mais complexo ao propor unir uma biografia crítica da compositora ao projeto de pesquisa inicial. Ainda, não podemos nos esquecer do fato desta pesquisa se desenvolver em um mestrado em *Performance Musical*, implicando, desta maneira, na exigência de utilizá-la como subsídio para a *performance* de uma obra.

Como objeto de estudo deste trabalho, elegemos os supracitados *Dez Estudos Vocalizados*, de Carmen Vasconcellos. Conforme anotação presente nos manuscritos, os estudos foram entregues à biblioteca da Escola de Música da UFMG em maio de 1973. Não conseguimos precisar a data em que cada um deles foi composto. Há hipótese, sugerida por seus sobrinhos, de que a compositora tenha feito uma seleção desses dez vocalizes para, então, realizar a doação na data informada nas partituras¹. No entanto, até o momento desta pesquisa, não conseguimos encontrar todas as obras manuscritas

¹ Em entrevista com os sobrinhos Bernardo e Maria Carmen, os mesmos ressaltaram o preciosismo de Tia Neném (como se referem à Dona Carmen) para compor e descartam a possibilidade de ela ter produzido todos os estudos em maio de 1973, conforme anotação constante nas partes com a própria letra da compositora.

da compositora, pois as mesmas foram doadas para diversas pessoas ligadas à área da Música. Consideramos importante esclarecer que a compositora não chamou o conjunto dos dez vocalises pelo nome de *Dez Estudos Vocalizados*. Para uma melhor referência à obra, decidimos por dar esse título à mesma.

Este trabalho se desenvolve em quatro partes: a compositora, conceitos intermediáticos e semiológicos associados à *performance*, análise musical e interpretativa da obra, e edição.



Figura 1: Um de seus livros publicados de partituras com canções populares infantis disponível na Biblioteca da Escola de Música da UFMG

Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos ficou conhecida no âmbito acadêmico como docente da Escola de Música da UFMG, embora sua atuação nessa instituição tenha permitido também que suas qualidades como compositora aflorassem. Várias edições de

suas obras foram publicadas, sendo a maioria de cunho didático, como criações de corais infanto-juvenis, solfejos com dificuldades progressivas e ditados melódicos para apreciação e desenvolvimento da percepção musical. Sua produção camerística abarca as canções para canto e piano e, ainda, a obra para piano solo, que foi, em parte, editada durante a vida da compositora. Entretanto, a maior parte de suas composições de caráter artístico foi mantida manuscrita e desconhecida do público.

Em um primeiro momento, analisamos a vida da compositora sob o contexto histórico e social no qual ela estava inserida, a fim de ampliarmos nossa visão sobre algumas razões que puderam determinar o fato de Carmen Vasconcellos ter sido reconhecida como professora, mesmo quando o contexto permitia que ela fosse reconhecida também como compositora (vide programa do Conservatório Mineiro de Música, capítulo I, p. 20).

Aproveitamos as discussões atuais sobre o feminismo e a representação social das mulheres no Brasil para analisarmos o contexto histórico-social vivido por ela, especialmente no período em que ela estava em formação e, posteriormente, exercendo sua profissão. Para tanto, utilizamos como referencial teórico o paradigma do saber indiciário proposto por Carlo Ginzburg, que entende que a construção do saber, nos casos particulares e individuais, como o de Carmen Vasconcellos nesta pesquisa, pode se dar por meio de levantamento e análise dos indícios negligenciados.

Isso, porque os fatos históricos gerais de um determinado período podem não se aplicar inteiramente às particularidades da história do indivíduo ou de um fato particular. Dessa forma, reduzimos a escala de observação para analisarmos o objeto estudado a partir do qual os conceitos gerais podem ser exemplificados. Alguns dos procedimentos de pesquisa utilizados pelo paradigma do saber indiciário são: a microanálise, o pluralismo documental, teórico e metodológico, estudo minucioso e exaustivo do material pesquisado, dentre outros. Como bem sintetiza a professora Doutora Márcia Barros Ferreira Rodrigues da Universidade Federal do Espírito Santo,

“a microanálise não subordina o conhecimento dos elementos individuais a uma generalização mais ampla, ao contrário, destaca as particularidades e acentua os detalhes contingentes nas vidas e nos acontecimentos individuais”.
(RODRIGUES e COELHO, s.d.)

Tais indícios foram levantados por meio de entrevistas com familiares, amigos e ex-alunos da compositora, além das anotações contidas em suas composições, a análise de sua música, de fatos sobre a cidade de Belo Horizonte, de filmes lançados na época em que Carmen Vasconcellos estava no auge de sua vida profissional e que representam simbolicamente os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres no Brasil, dentre outros. Com isso, associamos os fatos históricos gerais, ou pertencentes ao que podemos chamar de “história oficial”, aos indícios que permitiram um melhor entendimento sobre a realidade vivida pela compositora.

A construção desse conhecimento sobre a vida da compositora é um olhar dos muitos possíveis sobre sua realidade e que nos ajuda a ampliar a compreensão sobre a obra produzida por ela. Entendemos a arte como um capital simbólico da nossa sociedade e, portanto, existe nela a decodificação do artista sobre suas vivências, seja na escolha de um poema em detrimento de outro, na elaboração da harmonia, da melodia e das resultantes sonoras obtidas de ambas, etc. A mesma ideia se aplica ao *performer*. A exemplo disso, como uma mulher que exerce múltiplas funções na vida profissional e na vida pessoal, assim como a maioria das mulheres que atuam profissionalmente no século XXI, posso ser reconhecida por cada uma das atividades que exerço sem o risco de ser malvista socialmente, sem ser severamente punida por exercê-las, ou mesmo de ser impedida de atuar profissionalmente para além da esfera doméstica, como ocorrera com a maior parte das mulheres que viveram no século XX e nos séculos anteriores.

Em suma, uma mulher compositora, regente, pianista, cantora, folclorista e professora, que atuou em sua profissão no século XX, era reconhecida como professora. Uma mulher cantora, estudante, bancária, modelo, mãe e etc. no século XXI é reconhecida como uma mulher que pode ser tudo isso e o que mais ela quiser (ou puder) ser.

A leitura que fazemos hoje de uma obra não seria a mesma feita por um músico na década de 1950 e não será a mesma de alguém que a faça num futuro próximo ou distante. Neste momento, percebemos a importância do intérprete para que a obra dialogue com o público de hoje. Entendemos também que o trabalho do intérprete não se limita às questões técnicas de seu instrumento ou apenas ao conhecimento musical, mas também abrange a capacidade do mesmo de se reconhecer na obra, assim como de ser reconhecido nela.

Como vimos, o contexto histórico e social desta pesquisadora e intérprete é diferente do da compositora. Mesmo assim, acreditamos no encontro dessas vivências por meio da *performance* da obra. Buscamos na semiologia da música e na intermedialidade o suporte teórico para a construção da *performance* dos *Dez Estudos Vocalizados*, obra motivo desta pesquisa.

No segundo capítulo, nos deparamos com o desafio de elaborar as bases para a *performance* dos *Dez Estudos Vocalizados*. Por se tratar de uma obra vocalizada, diferentemente de uma canção, esta não possui uma letra que possa conduzir o sentido da interpretação, ou a elaboração de imagens mentais sobre a melodia. Assim sendo, pensamos em associar linguagens não musicais à *performance*, com o objetivo de tornar a interpretação do *performer* sobre a obra mais clara para o seu público. Recorremos à semiologia por ela considerar o objeto estudado como uma forma simbólica, e utilizamos o Modelo Tripartite da Semiologia Musical proposto por Molino e desenvolvido por Nattiez (1989). Além desse autor, buscamos referências também em autores como Cook (2006) e Rajewski (2013) para tratar assuntos sobre *performance* e intermedialidade, respectivamente.

A ideia de unir a música a uma *performance* amparada pelas teorias da intermedialidade e da semiótica trouxe a necessidade da parametrização dos elementos musicais comparado aos elementos não musicais. Essa demanda foi suprida por meio do quadro de parâmetros proposto por Pádua (2015). No terceiro capítulo, a partir da teoria apresentada no segundo capítulo, focamos a análise musical na busca dos principais elementos musicais presentes em cada estudo para, a partir deles, elaborarmos o quadro de imagens e ideias sensoriais visando à *performance*.

A elaboração, a execução e a captação de áudio ou vídeo de *performances* auxiliam na construção de um arquivo de textos acústicos e visuais de uma obra musical, ou seja, criam uma espécie de biblioteca de *performances* que poderá ser consultada a qualquer momento por quem se interessar. Esse trabalho é de grande importância para que a obra se torne conhecida do público. A qualidade do material no qual a obra está apresentada também é determinante para a sua divulgação. No caso da Música, as partituras editadas e digitalizadas facilitam a circulação da obra no meio artístico e acadêmico. Como nos foi dito anteriormente, uma parcela da produção musical para canto e piano de Carmen

Vasconcellos encontra-se manuscrita, o que dificulta o acesso a esse material para ser estudado e apreciado em salas de aulas e também em salas de concertos.

O conjunto de *Dez Estudos Vocalizados* para voz com acompanhamento de piano integra o conjunto de suas obras que não possuem edição. No quarto capítulo, reservamos o espaço para a edição da obra, utilizando, como referencial teórico, as proposições de Araújo (2017). A edição da obra atende a um dos principais propósitos deste trabalho, que é fazê-la circular tanto pelas salas de aula, quanto pelas salas de concerto.

Em suma, a presente pesquisa tem como objetivo ressaltar a importância da divulgação de obras compostas por mulheres, especialmente a obra em voga que visa a formação de cantores por meio de estudos vocalizados, cuja beleza e criativa elaboração permitem que a execução dos mesmos extrapole as paredes das salas de aula e ressoem também pelas salas de concerto. Somado a isso, temos a intenção de valorizar a produção musical da capital mineira, especificamente de professores da Escola de Música da UFMG, por meio da edição e do registro em áudio e vídeo de suas obras. Por fim, o compartilhamento da construção da *performance* subsidiada por referências acadêmicas, por meio desta dissertação, torna tangível o processo criativo servindo como referencial para outros artistas e estudantes, bem como para a gestão da produção acadêmica vinculada à arte.

1 A COMPOSITORA: Contexto, Fatos e a Construção do Saber

1.1 Introdução

Neste capítulo, pretendemos unir à biografia de Carmen Vasconcellos o contexto histórico-social onde a mesma se formou e desenvolveu sua carreira. Temos a intenção de aproveitar o estudo do caminho percorrido pela compositora para trazer à luz a atuação das mulheres no mercado de trabalho da época, além de mostrar como o normativo social vigente e a segregação do trabalho baseada em gênero exerciam forte influência sobre elas na escolha de uma carreira em detrimento de outra. Desse contexto, constam também as implicações sobre o reconhecimento dado às mulheres pelo desempenho de seu trabalho.

Como método e fio condutor na elaboração desta pesquisa, fazemos uso do paradigma do saber indiciário, método de pesquisa proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (1989), baseado na semiótica médica², por meio da qual os detalhes negligenciados, os indícios diminutos e dados marginais nos permitem remontar uma realidade complexa não experimentável; no entanto, ainda assim de caráter histórico. Indícios como filmes e documentários, cartas, dedicatórias, declarações, música, memórias de familiares, amigos e ex-alunos, recortes de jornal, fotografias, dentre outros, serão utilizados para a reconstrução desta narrativa. Observa-se ainda que o desenvolvimento de Carmen Vasconcellos coincide com o da capital mineira, fundada em dezembro de 1897, de modo que os dados concernentes à vida da cidade também nos servirão de apoio para a reconstrução das paisagens que cercaram essa compositora.

“No final do século XIX – mais precisamente, na década de 1870-80, começou a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica.” (GINZBURG, 1989, p. 151). Trata-se de um método que nos incentiva a integrar dados quantitativos referentes às informações gerais disponíveis sobre o contexto histórico e social da época, aos dados qualitativos concernentes às entrevistas com familiares e amigos da compositora, bem como histórias, emoções, impressões e tudo o que não podemos quantificar, mas que constitui dados importantes para o

² Semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo (GINZBURG, 1989, P.151)

entendimento do desenvolvimento da carreira da compositora, bem como do reconhecimento dado a ela.

Podemos apresentar o saber indiciário como um trabalho de detetive que, por meio dos indícios deixados, reconstrói o cenário em análise. Não é à toa que o personagem Sherlock Holmes é associado a este saber. O roteirista de cinema também faz uso desse recurso para levantar fatos históricos para a elaboração de um filme de época, por exemplo.

Ginzburg baseia-se no método de identificação de obras nas artes plásticas desenvolvido por Giovanni Morelli, que diferenciava uma obra original de uma cópia por meio da observação dos indícios negligenciáveis na análise de uma pintura, como, por exemplo, a forma das unhas, dos pés e das mãos ou do lóbulo da orelha. Na música, Marcus Medeiros (2017) fez uso do paradigma do saber indiciário para conduzir os seus estudos sobre a vida de seu avô, o maestro e compositor Vicente de Paula Medeiros.

Transpondo esse método à realidade desta pesquisa, por se tratar de uma história única, não reproduzível e não passível de total enquadramento aos resultados das investigações sobre a atuação das mulheres na sociedade (mas que sofreu influência por esse cenário externo), o saber indiciário se mostrou eficiente para pautarmos o presente estudo, justamente por valorizar as informações qualitativas e únicas que envolvem a trajetória da compositora e, por meio delas, nos possibilitar reconstruir os cenários de sua vida aliando os acontecimentos particulares aos acontecimentos históricos e sociais que a cercavam.

Para desenvolver este capítulo, utilizamos o texto de Maria Inês Lucas Machado (2000), professora na UFMG e amiga da compositora, bem como a monografia de iniciação à pesquisa científica de Endrigo Rodrigues de Freitas (2005), ex-aluno da EMUFMG. Os textos são bastante completos sob o ponto de vista biográfico, mas sentimos a necessidade de buscar outros tipos de conhecimento sobre a compositora, a fim de contextualizar sua biografia na época na qual ela estava inserida.

Contatei seus familiares: irmã Didinha³ e os sobrinhos Maria Carmen⁴ e Bernardo⁵; e amigos: Professora Marilene Gangana, Professora Maria Inês, Professor Mauro Chantal e Professora Anna Lucia Teixeira Barbosa, para elucidar pontos referentes a comportamento, vivências cotidianas, personalidade, relações pessoais e familiares, atuação profissional, formas de interpretar sua obra, dentre outros. A Professora Marilene Gangana lançou a canção “Isto é meu...” e obteve instruções técnico-interpretativas da própria compositora para execução da obra, informações relevantes para guiar a análise dos *Dez Estudos* no terceiro capítulo.

A necessidade de estudos referentes à atuação da mulher no mercado de trabalho se mostra fundamental, bem como a associação de referências que nos tragam luz sobre a vida das mulheres no século XX, especialmente entre as décadas de 1940 a 1980, quando Dona Carmen atuou profissionalmente. Para tanto, realizamos o levantamento de uma bibliografia especializada para a análise histórica do período desejado, utilizando autoras como Marina Maluf (1998), Maria Lucia Mott (1998) e Carla Bassanezi Pinsky (2014).

1.2 Carmen Vasconcellos: Compositora, Regente, Pianista, Cantora e Professora

Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos nasceu no interior de Minas Gerais, na cidade de Alvinópolis, em 20 de fevereiro de 1918. Filha de Caetano de Vasconcellos e Francisca Viera de Vasconcellos, teve contato com a música desde pequena. Seu avô materno, o fazendeiro Manuel Vieira de Sousa, possuía especial interesse pela música e pelas artes o que o levou a trazer um professor da Alemanha para lecionar violino, violão, piano e bandolim em sua fazenda, de modo que a mãe de Carmen Vasconcellos aprendeu a tocar piano e bandolim. O avô paterno, José de Vasconcellos Monteiro, era poeta e compositor e chegou a compor diversas “modinhas” (FREITAS, 2005).

D. Francisca Vieira de Vasconcellos, mãe de Carmen, cresceu neste ambiente e aprendeu a tocar o bandolim e o piano. Mais tarde, seus filhos também tocaram, cantaram e encenaram, em âmbito familiar, pequenas peças teatrais, estimulados e acompanhados por ela. (Maria Inez Lucas Machado, 2000).

³ Maria Aparecida Vieira de Vasconcellos, irmã mais nova de Carmen Vasconcellos.

⁴ Maria Carmen Ramos Guimarães, sobrinha de Carmen Vasconcellos.

⁵ Bernardo Coelho de Vasconcellos, sobrinho de Carmen Vasconcellos.

Nesse aspecto, não há dúvidas de que o ambiente familiar onde Carmen Vasconcellos foi criada lhe forneceu uma bagagem determinante para o desenvolvimento de sua vida profissional como mestra, regente de coral, compositora, pianista, cantora e ocupante de cargos administrativos na área da educação musical.

Aos quatro anos de idade, vivendo em Belo Horizonte desde 1920, Carmen tocava piano de ouvido e deu início à composição das primeiras melodias logo em seguida, característica que marcou sua vida. Segundo os familiares entrevistados, o ambiente familiar onde ela cresceu sempre foi animado pela música desde a tenra infância até a vida adulta quando, nas festas familiares, era a responsável por tocar para os primos e irmãos dançarem, assim como promover jograis com os sobrinhos, como a Noviça Rebelde⁶ fazia com as crianças no filme de 1965. Assim se lembra Bernardo, seu sobrinho: “eu era o dó”, referindo-se a nota Dó da escala de Dó maior.

Dona Carmen realizou seus estudos primários nos Grupos Escolares Bueno Brandão e Barão do Rio Branco. Conforme relatos de sua irmã “Didinha”, a direção da escola proibiu a menina Carmen de sair das aulas para tocar nos ensaios musicais de outras turmas, devendo a mesma assistir às aulas de sua turma integralmente e participar dos ensaios fora do horário das aulas. Esse fato demonstra sua inclinação artística reconhecida pelos colegas e professores desde a infância e adolescência.

Sobre o cenário familiar, no que tange ao aprendizado musical, reportamo-nos à dissertação de mestrado de Dalila Vasconcelos de Carvalho (2010, p. 01) que trata de como as convenções de gênero estão imbricadas no processo social de construção de uma vocação musical. “Trata-se de compreender a vocação como um fato social, isto é, como um conjunto de práticas e representações sociais constituidoras da experiência do artista”. A autora, dentre outros aspectos, analisa a diferença entre a educação musical empreendida pelos pais ao ensinarem ou a incentivarem os filhos, daquela em que o ensino se dava por meio de professores não pertencentes ao ambiente familiar. Enquanto na primeira a orientação visava à profissionalização dos filhos, na segunda não ultrapassava o sentido de uma prenda a mais para compor as vantagens casamenteiras. Ela ainda analisa a vida de duas artistas que extrapolavam a divisão do

⁶ Filme/Musical A Noviça Rebelde. Direção: Robert Wise. 1965, EUA.

trabalho no que se refere ao gênero: uma mulher tocando piano, regendo uma orquestra, dirigindo uma escola, discutindo em uma reunião ou respondendo a críticas. Mulheres que se tornavam “ambíguas” na divisão do trabalho por sexo.

Na vida adulta, concomitante aos estudos no Conservatório Mineiro de Música, que em 1962 passou a ser a Escola de Música da UFMG, Carmen Vasconcellos frequentava a Escola Normal, o atual Instituto de Educação, que fornecia formação pedagógica para atuação no ensino primário. Em 1942, no Conservatório, diplomou-se como Professora de Música e em 1943 formou-se Professora de Piano. Paralelamente aos estudos de piano, conforme artigo dos professores da Escola de Música da UFMG Dr. Mauro Chantal e Dra. Luciana Monteiro (CHANTAL; CASTRO, 2017, p. 3), Carmen Vasconcellos desenvolveu suas aptidões vocais em aulas de técnica vocal.

Aqui cabe uma reflexão sobre a presença majoritária das mulheres nos colégios normais em constante ascensão durante as décadas do século XX. Conforme nos apresenta a professora doutora Cláudia Pereira Vianna (2001, p. 85), “o Censo Demográfico de 1920 indicava que 72,5% do professorado do ensino público primário brasileiro compunha-se de mulheres e, no total de docentes sem distinção de graus de ensino, elas somavam 65%”. A historiadora Carla Pinsky (2014, p. 188) nos mostra que em São Paulo no ano de 1954, 86,79% dos estudantes concluintes do curso normal eram mulheres. Em 1964, as mulheres representavam 95,24% dos estudantes do curso normal.

Apesar das contestações relacionadas à atuação profissional das mulheres, algumas profissões eram socialmente aceitas. Houve uma época em que a formação no Colégio Normal passou a ser objeto de desejo de muitas jovens com a intenção de adquirir mais uma prenda casamenteira. Desde a década de 1920, era comum articular a “missão do lar” e a “missão do magistério”. Ser professora era “uma das únicas profissões femininas completamente livres de preconceitos sociais” (PINSKY, 2014, p. 188) por ter algo de maternal em suas atividades. A autora menciona estudos realizados nas décadas de 1950 e 1960 entre crianças, jovens e pais de alunos, que demonstram coincidências das “aspirações, escolhas e vocações com os modelos socialmente

dominantes sobre o que cabe ao homem e à mulher de acordo com os seus ‘dons naturais’. (PINSKY, 2014, p. 189).⁷

No filme *Terra em Transe*, do cineasta Glauber Rocha (1969), temos a oportunidade de visualizar o retrato da sociedade brasileira na década de 1960. O filme apresenta um cenário político cheio de vícios em uma terra onde a falta é predominante: falta terra, falta emprego, falta comida. Lançado em plena ditadura militar no Brasil, em meio a sua alegoria política, podemos observar os arquétipos sociais do país.

Nesse filme, a mulher aparece como um acessório masculino, seja ao anotar o seu discurso bradado em tom de comício, seja ao tentar (sem sucesso) abrandar sua fúria ou desorientação com ideias disparatadas; ou, na luta política, ao desempenhar o papel que o homem não se sujeita, sendo aquela que se preocupa com questões sociais, a que cuida dos outros, das crianças, do povo. Realiza as tarefas dadas às primeiras-damas, ou às professoras.

O cuidado para com o outro, atribuição tida como feminina naquele período e ainda hoje, faziam parte da personalidade de Carmen Vasconcellos. Conforme relatos prestados pela professora Marilene Gangana, Vasconcellos, nos anos em que foi professora no Conservatório, estava sempre presente nas audições naquela instituição, seja tocando, ou cantando, bem como acompanhando os alunos em apresentações filantrópicas nos hospitais e asilos de Belo Horizonte.

O professor Mauro Chantal comenta sobre o apoio que ela dava a um aluno de canto, convidando-o para almoçar, simulando uma necessidade de companhia quando, na verdade, queria ajudá-lo financeiramente pagando o seu almoço.

Durante as três primeiras décadas do século XX, as mulheres eram educadas para serem donas de casa, esposas e mães. Essa tríade sustentava o papel social a ser desempenhado e todas as atividades femininas voltadas para a sua formação deveriam ter sempre em vista esse objetivo. Segundo Marina Maluf e Maria Lúcia Mott:

⁷ “Cálculo sobre o ritmo de crescimento foi feito com base nos dados do Censo Demográfico sobre a “Distribuição percentual da população por curso completo, por sexo (10 anos), estado de São Paulo”, apresentados por Leticia B. Costa”

O dever ser das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século foi, assim, traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes de reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais. “A mulher que é, em tudo, o contrário do homem”, foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão de representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao “recôndito do lar” e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la no papel de “rainha do lar”, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa. (MALUF e MOTT, 1998, p. 373)

Em consonância com o discurso social daquele período, Didinha, irmã de Vasconcellos, afirma que seu pai não permitia que nenhuma filha trabalhasse fora de casa se não fosse como professora. Ela mesma foi o exemplo em casa dessa postura, que fez com que ela não pudesse trabalhar fora de casa por dez anos já que se recusava a ser professora, tendo se dedicado a trabalhar como dona-de-casa durante esse período, sustentada integralmente pelo pai. Tal situação pode demonstrar a tendência na escolha da profissão pedagógica por Carmen Vasconcellos em decorrência da barreira constituída no seio familiar, sustentada pelo crivo social.

O que significava, na época, uma mulher atuando como professora, sendo compositora, regente, pianista e cantora? Faremos um parêntese na biografia de Dona Carmen para adentrarmos em alguns pensamentos sobre a mulher e o mercado de trabalho na época.

Nos anos dourados do Brasil, período entre as décadas de 1940 a 1965, a participação da mulher no mercado de trabalho implicava na extrapolação de sua atuação, que se dava apenas na esfera privada, e passa a acontecer também na vida pública. As consequências desse novo cenário para as mulheres eram positivas, pois implicavam na ascensão social e profissional, independência econômica, segurança e status mais elevado, tanto na sociedade quanto na família. (PINSKY, 2014).

No entanto, o que era bom para as mulheres não era bem visto ou apoiado pela camada dominante da sociedade. A inserção da mulher no mercado de trabalho não veio sem que houvesse reação dos homens e das instituições sociais (igrejas, escolas, hospitais, clubes, etc.). De acordo com Pinsky (2014, p. 176), as representações do feminino como frágil, instável, menos apto e inteligente serviam como respaldo para marginalizar as

Por meio da atuação nas lacunas deixadas pelos homens, vide exemplo a invasão das mulheres no mercado de trabalho europeu durante as 1ª e 2ª Guerras Mundiais, ou mesmo no embate das reivindicações que se opunham ao discurso social da época, as mulheres conquistaram os espaços públicos. Saíram do lar e se mostraram capazes de dominar a esfera pública. No Brasil, no início do século XX, eram ridicularizadas por aspirarem à cidadania, por desejarem votar e ser votadas. Um século depois, tivemos pela primeira vez uma mulher ocupando a presidência do país.

A princípio, quem só era vista como capaz de trabalhar em tecelagens ou, na melhor das hipóteses, como educadora e enfermeira, passou a ajudar conduzindo trens e ônibus, atendendo ao público nas agências de Correios, servindo de mão de obra nas fábricas de armas e munições e como datilógrafa em repartições públicas. (Fonte: matéria publicada pela UOL em 08.05.2015).

Voltando à nossa compositora, a realidade do “dever feminino” não fazia parte do mundo de Vasconcellos, desde pequena estimulada a atuar no meio musical. Conforme relatos de sua irmã Didinha e de seus sobrinhos Bernardo e Maria Carmen, Tia Neném, como a chamavam, não era incumbida de realizar os afazeres domésticos, devendo apenas se dedicar aos estudos musicais e à sua formação como professora. Dessa forma, podemos inferir o desejo da compositora de se formar e atuar profissionalmente como os seus mestres.

Paralelamente aos seus estudos, Dona Carmen, de família tradicionalmente católica, também aliou sua educação religiosa e sua fé ao seu trabalho artístico, primeiramente, como cantora do Coral Pro Hostia da Catedral da Boa Viagem, de 1937 a 1944. A partir de 1944, passou a ocupar o posto de regente. Sua irmã Didinha, que também era integrante do coral, observa que seu pai apenas permitiu que ela regesse o Coral por se tratar do Coro da igreja.

Anna Lucia Teixeira Barbosa, professora aposentada do departamento de Psicologia da UFMG, relata que Dona Carmen fazia uma atividade de assistência social como encarregada das coroações da paróquia onde atuava. Ela agrupava as crianças após as aulas e as conduzia até a igreja para ensaiar as músicas para as missas de Coroação de Nossa Senhora durante o mês de maio. Ela relata que as filhas de Juscelino Kubitschek,

então prefeito de Belo Horizonte, compunham o coral de anjinhos, formado pelas crianças, e garante que a alegria reinava nesse período e que todos tinham grande afeição pela maestrina.

Em 1945, Dona Carmen passou a lecionar no Conservatório Mineiro de Música como professora substituta, vindo a ocupar definitivamente o cargo em 1946. Em 1950, tornou-se professora catedrática das disciplinas de Teoria Musical e Solfejo. Permaneceu como professora dessa instituição até 1983, ano em que se aposentou.

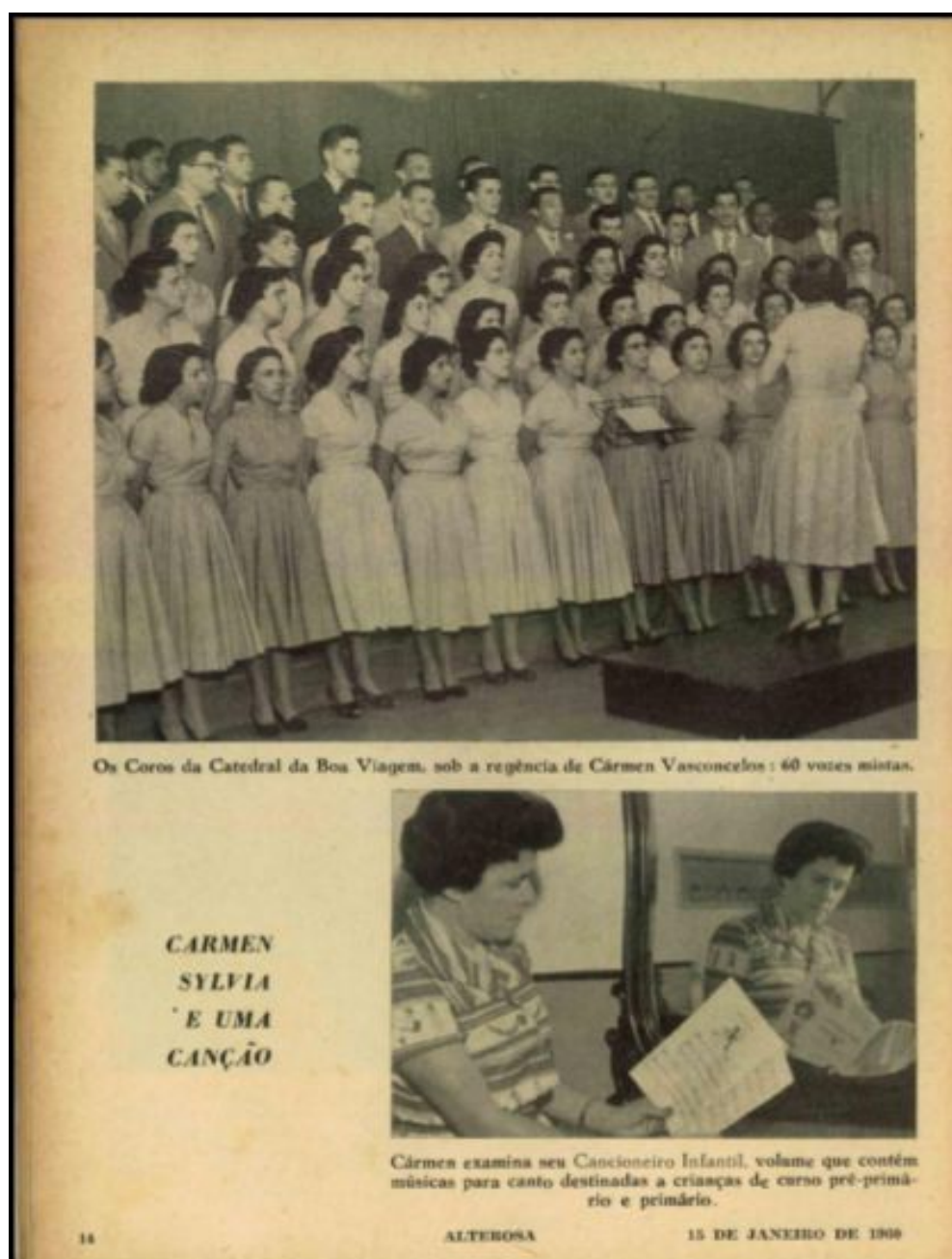


Figura 3: Matéria sobre Carmen Vasconcellos publicada no Jornal *Alterosa* em janeiro de 1960.

Em 1955, Carmen regeu o Coral da Boa Viagem na inauguração da TV Itacolomi. Foi um grande evento na capital e a população se aglomerava nas portas das lojas que vendiam televisores para acompanhar o evento⁸. No ano seguinte, apresentou-se na posse de Juscelino Kubitschek como presidente. Para a ocasião, o coro da Igreja da Boa Viagem foi renomeado temporariamente como Coral Brasília.

Com esse mesmo coral, teve a oportunidade de realizar viagens internacionais para participar de festivais e apresentar seus arranjos e composições para outras nações. Apesar das restrições impostas pelo pai, quanto à sua atuação como regente, Carmen Vasconcellos atuou junto ao Coral da Igreja da Boa Viagem para além das demandas eclesiais, realizando também um trabalho artístico desvinculado do repertório tradicional das missas.

De 1956 a 1982, concomitante à sua atuação como professora de música, desempenhou papéis importantes dentro da Escola de Música da UFMG e fora dela, contribuindo para o desenvolvimento do ensino musical na capital mineira.

Foi na área de educação que Dona Carmen construiu sua carreira e tornou-se figura emblemática no ensino musical em Minas Gerais, tendo sido membro da Comissão Coordenadora dos estudos relacionados a problemas educacionais de Ensino de Música; foi Vice-Diretora do Conservatório de Música e, posteriormente, coordenadora do Colegiado e Coordenação Didática dos Cursos do Conservatório; foi diretora do Departamento de Relações Públicas da Sociedade Mineira de Educação Musical – SOMEM; diretora executiva do Conselho de Pesquisa da UFMG e coordenadora dos Cursos de Formação Musical da Escola de Música da mesma Universidade; assumiu chefia do Departamento de Teoria Geral da Música dessa mesma escola, além de ter sido incumbida de elaborar as provas práticas do edital do Concurso para Professor Auxiliar de Percepção Musical da UFMG; assumiu interinamente por dois meses o cargo de diretora da EMUFMG e aposentou-se no cargo de professora titular de Percepção Musical em 1983. (MACHADO, 2000, p. 4).

⁸ Documentário A História de Belo Horizonte – 100 anos de BH, 1997.

Mesmo com atividade intensa no campo pedagógico, didático e administrativo, como pudemos observar, Carmen Vasconcellos compôs continuamente não apenas as belas melodias que levaram à organização de seus métodos de solfejo, mas também um considerável número de canções, hinos, peças corais, peças para piano solo, dentre outras. Para suas canções de câmara, musicou poemas de Belmiro Braga, João Etienne Filho, Emílio Moura, Edison Moreira, Mercês Maria Moreira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Bastos Tigre, Tasso da Silveira, dentre outros.

Carmen Vasconcellos teve uma amizade muito próxima com João Etienne Filho. Mesmo com as restrições paternas quanto ao comportamento social das filhas, Vasconcellos, com o apoio de sua irmã Didinha, frequentava a casa dos familiares de João Etienne, escritor, jornalista, advogado, professor, assessor literário, pelo qual a mesma nutria grande respeito e admiração.

A recíproca era verdadeira. Sua sobrinha, Maria Carmen, relata uma de suas memórias de infância relacionada a João Etienne e Tia Neném. O poeta acompanhara Dona Carmen até a porta de casa e, no momento da despedida, como em uma cena de filme, ele segurou a mão de Tia Neném e se curvou finalizando com um beijo. Ela conta que é uma das cenas mais lindas que guarda consigo.

Na época, a relação dos dois foi entendida pelos irmãos mais velhos da compositora como um romance indesejado, tendo sido impedido por eles. Esse comportamento causou uma ruptura temporária na relação entre Vasconcellos e Etienne. Conforme relatos de sua sobrinha, a compositora que já era tímida, se fechou ainda mais nos estudos e na dedicação à música. O que não significa dizer que tenha se deprimido, pois, conforme seus familiares, Vasconcellos não possuía traços de tristeza ou depressão em sua personalidade. “Ela era como uma borboleta”! Assim relata Didinha sobre a forma como a empregada da residência da família definia Tia Neném. É interessante observar o contraste da descrição da personalidade da compositora com a sua obra que, muitas vezes, nos remete a sentimentos como a solidão, a nostalgia, a tristeza, dentre outros.

Sua sobrinha, Maria Carmen, via a relação dos dois de outra forma: “a Tia Neném não tinha maldade. Ela amava o artista que Etienne era. Ela o admirava e se relacionava com

ele na esfera artística, dos contos, dos poemas e da música. O que os irmãos dela fizeram foi um erro.”

Em entrevista realizada com Fabio Carvalho, diretor de cinema na capital mineira, o mesmo nos contou que realizou um documentário sobre a vida de João Etienne e afirma que o poeta chegou a comentar sobre Vasconcellos nos bastidores desse documentário. Etienne teria lhe dito que a sua relação com ela se deu na esfera intelectual, o que confirma as impressões da sobrinha da compositora.

A interferência sobre a vida afetiva e social das mulheres era muito comum na sociedade brasileira do século XX, de modo que pais, irmãos e maridos possuíam respaldo por meio de usos e costumes sociais, inclusive de aparato jurídico⁹ para impedir que suas filhas, irmãs ou esposas decidissem por si só sobre suas ações na vida pública e pessoal¹⁰. A atuação dos irmãos de Dona Carmen, desfavoráveis à sua relação com o poeta João Etienne, era uma prática dentro do padrão de comportamento vigente na época.

1.3 Obra e Reconhecimento

A produção de Carmen Vasconcellos mais reconhecida abarca as canções para canto e piano e, ainda, a obra para piano solo, que foi, em parte, editada durante a vida da compositora. As dificuldades que Carmen Sylvia experimentou quanto à publicação de suas composições pode ser conferida em uma entrevista datada de 15 de janeiro de 1960 para a Revista Alterosa, quando se revela uma dura realidade do mercado de edições:

No corrente ano serão impressas: *Os Oincho Dela*, *Sombra Suave*, sua preferida, e *Ismália*, embora seja difícil a edição, pois depende de autorização do autor da letra, muitas vezes desconhecido.

Mesmo com as dificuldades burocráticas encontradas para a edição de sua obra, Carmen

⁹ No Código Civil de 1916, por exemplo, é possível encontrar vários preceitos que sacramentavam a inferioridade da mulher casada ao marido.

¹⁰ “Recônditos do mundo feminino”. A História da vida Privada No Brasil - volume 3 (MALUF e MOTT, 1998) e Mulheres dos Anos Dourados (PINSKY, 2014)

Vasconcellos soube aproveitar os seus espaços de atuação profissional para executá-la, seja como regente do coral Pro Hóstia, seja como professora no Conservatório Mineiro de Música. A exemplo disso, vemos abaixo um programa inteiramente dedicado às suas composições, realizado no Instituto de Educação em parceria com o Conservatório Mineiro de Música.

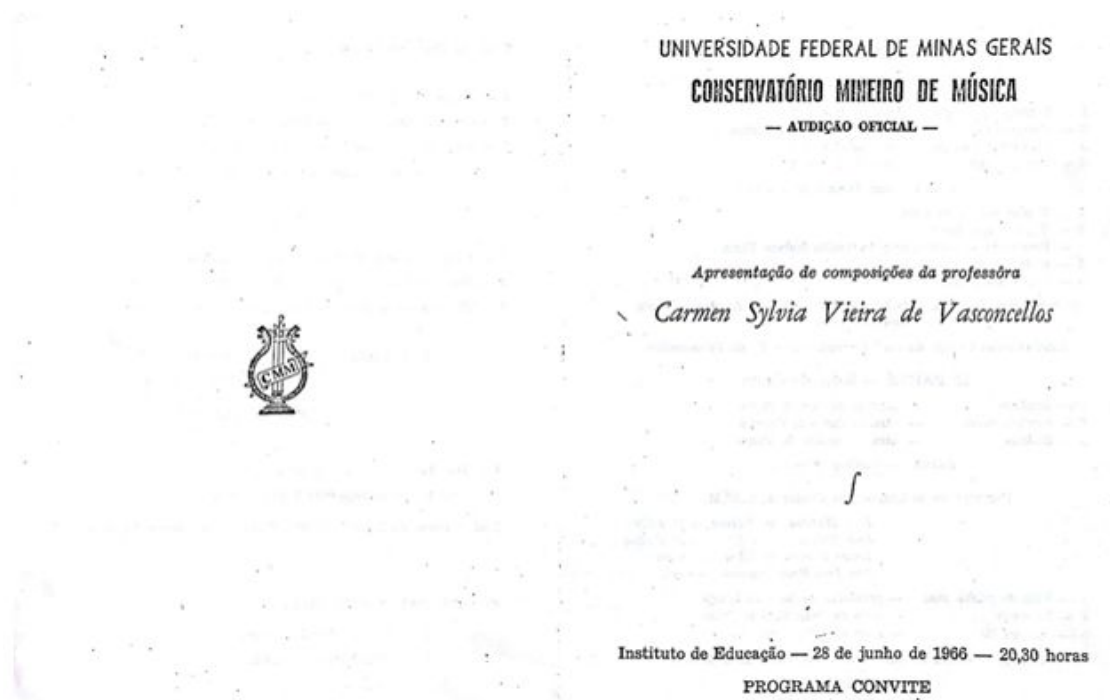


Figura 4: Programa de recital, com composições de Carmen Sylvia, ocorrido no Conservatório Mineiro de Música

Não podemos deixar de notar o conteúdo do anúncio da capa do programa, onde lemos “Apresentação de composições da professora Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos”. O que chama atenção é o fato da compositora ser reconhecida como professora mesmo em um recital onde o foco eram suas composições, momento em que ela poderia ser reconhecida como compositora. Freitas (2005) menciona alguns momentos de reconhecimento do talento de Carmen Vasconcellos:

Uma apresentação de suas composições foi realizada no Instituto de Educação em junho de 1966, promovida pelo Conservatório Mineiro de Música da UFMG. Em 1968, recebeu um diploma de Honra ao Mérito, conferido pela Prefeitura de Belo Horizonte, pelos relevantes serviços prestados à cidade em prol de seu desenvolvimento artístico. Foi também membro da Comissão Julgadora dos trabalhos que concorreram a prêmio de Música do Concurso de “Letras e Artes” promovido pelo Departamento de Educação da Secretária de Educação e Cultura do Estado de Minas Gerais. (2005, p.86)

PROGRAMA

Iª PARTE

- 1 — Retrato de mamãe — letra de C.S.V.V.
- 2 — Coraçozinho — letra de Henriqueta Lisboa
- 3 — Sei cantar a escala — letra de C.S.V.V.
- 4 — Mês de Junho — letra de C.S.V.V.

(do Cancioneiro Infantil nº 1 e 2)

- 1 — O pião entrou na roda
 - 2 — Yayá, o que tem?
 - 3 — Peneirinha — participação da família Rubens Faria
 - 4 — Hoje é o dia, lindo dia!
 - 5 — Cheiro do Brasil
- (sobre textos do "Eam-ba-la-ão, Sinhô Capitão" — de Mercês Maria Moreira Lopes)

Interpretação a cargo da profª Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

IIª PARTE — Solos de Canto

- 1 — Saudade — quadras de Bastos Tigre
- 2 — Sombra suave — letra de Tasso da Silveira
- 3 — Solidão — letra de Emílio de Moura

Solista — *Mariene Ferreira*⁽²⁾

Participação do Quarteto de Cordas do C.M.M.

José Martins de Mattos — 1º violino
José Torres — 2º violino
Elazir Martins da Silva — viola
José Luiz Musa Pompeu — cello

- 4 — Vida de minha vida — paráfrase de Belmiro Braga
 - 5 — Presença — letra de João Etienne Filho
 - 6 — Cantiga III — letra de Edison Moreira
- solista — *Eliera Bracher Prates* (ex aluna do C.M.M.)

Intervalo

Coral do Conservatório Mineiro de Música, sob a regência da profª Helena Barreto

- 1 — Magoas de caboclo — letra de C.S.V.V.
- 2 — Os óinho dela — letra de Luiz Peixoto
- 3 — Balão de São João — letra de C.S.V.V.

Solista — *Carmen Sylvia V. de Vasconcellos*

IIIª PARTE

- 1 — Dengoso — solo de piano — *Najla Said Kumaira*⁽³⁾
- 2 — Devaneio — solo de piano — *Iracema Terezinha de Faria*⁽³⁾
- 3 — Evocação — ao piano — *Flávia Maria Pinto Coelho*⁽³⁾

Participação do Quinteto de Sopro do C.M.M.

Sebastião Viana — flauta
Gianfranco Pasello — oboé
Ney Parrella — clarinete
Raul Cavoni — fagote
Edson Brito Nery — trompa

- 4 — Batuque triste — arranjo para 2 pianos — C.S.V.V.

Pica-páu — arranjo para 2 pianos — C.S.V.V.

Profª *Carmen do Rosário Bicalho Parri* e *Lygia Maria Sá de Carvalho*

*

CLASSES DAS PROFESSORAS:

- 1 — EUGÊNIA BRACHER LOBO
- 2 — DULCE BROWN DE LIMA
- 3 — HELENA LODI

Figura 5: Programa do recital com composições de Carmen Vasconcellos

Suas obras para piano solo, *Batuque Triste* e *Pica-Pau*, editadas pela Editora Irmãos Vitale, também foram interpretadas na Holanda pelos pianistas Frederic Meinders e Louis Van Dijk no Festival de Piano da Sala Doelen em 1977.

Em contraposição ao reconhecimento dado à Carmen Vasconcellos no meio musical, prioritariamente como professora, o Jornal *Estado de Minas* e a Revista *Alterosa* publicaram matérias sobre Vasconcellos, valorizando sua atividade profissional como compositora e ainda elencando seus múltiplos talentos.

Na publicação do Jornal *Estado de Minas* de 4 de outubro de 1959, Vasconcellos faz menção às suas criações: “Não sei dizer quantas são. Se se contar toda a bagagem musical para a gente grande e miúda, pouco mais de uma centena”. Na ocasião da publicação da matéria, assinada por Lúcia Veado (s.d.), o Jornal se referiu à compositora como “de talento invulgar, é artista consumada: exímia pianista, de belíssima voz de contralto, folclorista, compositora e regente (...)” e ainda foi citada como “uma artista que o Brasil ainda não descobriu”. (apud CHANTAL; CASTRO, 2017, p. 3).

Na entrevista concedida à *Revista Alterosa* em 15 de janeiro de 1960, a jornalista Naly Burnier (s.d.) comenta: “Na música e na letra de Carmen Vasconcellos a presença constante de uma inquietação, de uma busca de uma certa tristeza”, característica que contrastava com sua vivacidade cotidiana (apud CHANTAL; CASTRO, 2017, p. 4).

Sandra Loureiro de Freitas Reis, ex-professora da Escola de música da UFMG, aluna e posteriormente colega de Carmen Vasconcellos, em depoimento concedido ao *Jornal O Arruia* de dezembro de 2001, comenta sobre a obra da compositora:

A sua obra publicada ainda não foi condignamente divulgada e apreciada. O futuro certamente fará justiça maior, divulgando no mundo inteiro o precioso legado cultural de Carmen Vasconcellos: suas composições tão profundamente brasileiras e obras didáticas de grande alcance no campo da Percepção Musical e da Educação Musical (apud CHANTAL, CASTRO, 2017, p. 5).

Esse sentimento é compartilhado por Rodrigues (2005) que, em sua monografia, destaca o fato de Carmen Vasconcellos não ter tido o devido reconhecimento como compositora, um vício recorrente no meio musical. Sérgio Magnani, respeitado maestro, disse a respeito de Vasconcellos: “Se Carmen tivesse nascido na Europa, ou nascido homem, seria com certeza mais valorizada do que é.” (RODRIGUES, 2005).

1.4 Conclusão

Podemos avaliar a vida profissional de Carmen Vasconcellos como intensa e bem-sucedida. No entanto, não podemos deixar de observar que o reconhecimento maior de sua atuação se deu na esfera pedagógica, administrativa e didática.

Na música, muitas mulheres tiveram os seus talentos castrados socialmente, de modo que os seus atributos artísticos só eram permitidos serem mostrados na privacidade do lar, coisa que não aconteceu propriamente com Vasconcellos. De fato, Dona Carmen viveu em uma época em que os papéis sociais do homem e da mulher eram muito bem definidos. Enquanto ao homem eram designados os afazeres públicos, à mulher cabiam as funções da vida privada. Entretanto, muitas foram suas realizações profissionais:

Vasconcellos teve, inclusive, a oportunidade de se apresentar como compositora homenageada em universidades dos EUA e na Itália.

Não obstante toda a realização de Vasconcellos na esfera pública, temos na capital mineira um exemplo de como a sociedade imputou a uma mulher o seu reconhecimento como professora e não como compositora, o que consideramos como um fator determinante para que sua obra se tornasse pouco conhecida.

O reconhecimento dado à uma mulher compositora, regente, pianista, cantora e professora, vinha na ordem inversa. Antes de ser reconhecida pelas suas especialidades, ela era reconhecida, em primeiro lugar, como professora; justamente a profissão, conforme entendimento da época, para ser exercida por uma mulher “de família”. Pudemos observar que todos os lugares de poder conquistados por Carmen Vasconcellos mantiveram-se na esfera educacional, conforme as práticas socialmente aceitas pela sociedade no que se refere a atuação feminina no mercado de trabalho.

Hoje, no ambiente acadêmico, temos trabalhos sendo desenvolvidos para trazerem à luz obras escritas por mulheres que possuem o mesmo nível estético, técnico e de dificuldade de execução que a de compositores homens reconhecidos nacional e internacionalmente. A exemplo disso, vemos as obras de compositoras como Carmen Vasconcellos, Helza Camêu, Dinoráh de Carvalho, Eunice Catunda, Babi de Oliveira, entre outras, sendo investigadas, estudadas, pesquisadas e, principalmente, interpretadas em recitais.

Analisando o contexto histórico e social no qual Carmen Vasconcellos estava inserida, observamos que ela encontrou espaços para atuar profissionalmente e trazer à tona os seus múltiplos talentos, apesar de todas as barreiras impostas às mulheres de sua época. Hoje, possuidores de outros conhecimentos e vivências, podemos reconhecê-la em todas as suas competências. Carmen Vasconcellos: compositora, regente, pianista, cantora e professora, que compartilhou em sala de aula o conjunto de todas essas habilidades e que merece ser reconhecida, também, por elas.

2 INTERMIDIALIDADE E SEMIOLOGIA DA MÚSICA

2.1 Introdução

O presente capítulo apresenta um referencial teórico que nos servirá de base para a realização das análises musicais e interpretativas dos *Dez Estudos Vocalizados*. Para a análise musical dos estudos, consideramos como referência LaRue (1970) e os parâmetros propostos pelo autor: altura (melodia e harmonia), duração (aspectos rítmicos), som (timbre, intensidade, texturas e registros) e o parâmetro resultante crescimento (aspecto formal). Também verificaremos alguns aspectos da execução técnico-vocal presentes nos vocalises, como, por exemplo, a extensão vocal, saltos, legatos, dentre outros. Para pensarmos as diversas classificações dos vocalises, recorreremos a Chaves (2012).

Considerando também a linha de pesquisa em que o presente trabalho está sendo desenvolvido, Performance Musical, vimos a necessidade de estabelecer um elo entre a análise da obra e a *performance* propriamente dita. Reconhecemos a importância das diversas possibilidades interpretativas na execução de uma obra e decidimos associar a *performance* dos vocalises a outras manifestações não musicais, como, por exemplo, o uso de projeção de imagens, expressões corporais, iluminação, dentre outras, com o objetivo de criar uma *performance* que extrapola a execução da música. Para tanto, recorreremos a autores como NATTIEZ (2002), COOK (2006) e PÁDUA (2015, 2016), que abordam os temas referentes à semiótica e à intermedialidade, criando, com isso, a amálgama entre o trabalho analítico e a prática na *performance*.

2.2 Vocalise e classificação

O vocalise está presente em muitos momentos na vida de um cantor: na primeira aula de canto, nos camarins dos teatros em preparativos para um concerto, na rotina diária como atleta que exercita o seu corpo em busca de sua melhor *performance*. O vocalise alonga, aquece, dá flexibilidade e resistência à voz e é o meio pelo qual cantores e professores de canto buscam adequar o sistema fonador às demandas da voz cantada, especialmente

o canto lírico. Ele permite também aprimorar a qualidade sonora e musical da voz e auxilia o cantor a realizar os ajustes necessários para a emissão das vogais, bem como a precisão das consoantes, além de possibilitar igualar os registros da voz e a emissão de uma linha de canto com sonoridade consistente e segura.

A ausência da palavra é uma característica do vocalise. Trata-se de uma melodia cantada por meio da entonação de uma vogal ou de uma sílaba. Embora o termo “vocalise” nos remeta ao preparo da voz para o canto, os vocalises não servem apenas para exercitar ou aquecer a voz do cantor. Eles também são elaborados como partes de frases musicais em uma canção ou ária de ópera, por exemplo, e, com isso, também trazem consciência sobre as demandas técnicas exigidas para executar uma obra com expressividade.

Ainda, há vocalises que configuram obras de concerto, como a *Valsa-vocalise* de Francisco Mignone (1972), as *Bachianas n° 5* de Villa-Lobos (1935-1945), *Vocalise* de Rachmaninoff (1915), que demonstram as diversas formas como um vocalise pode ser usado, com possibilidades que vão desde o aquecimento da voz do cantor até sua utilização como repertório a ser apresentado para o público nos teatros e salas de concerto.

Patrícia Cardoso Chaves, em sua dissertação de mestrado *O vocalise no repertório artístico brasileiro (2012)*, propõe uma classificação que divide os vocalises “segundo suas funções e características, em três classes”:

- a) vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico;
- b) vocalises de estudo;
- c) vocalises artísticos.

Em resumo, o vocalise de aquecimento é aquele cujo objetivo é o de “aquecer, preparar e fortalecer a musculatura responsável pela fonação” (CHAVES, *ibid*, p. 10). Os vocalises de estudo:

são pequenas peças compostas com o objetivo de levar o cantor a desenvolver-se em relação à aptidão técnica para execução dos mais variados

elementos musicais em uma melodia vocal, e não fazem parte do repertório artístico. (CHAVES, 2012, p. 12)

e o vocalise artístico é uma peça mais elaborada, cuja melodia “muitas vezes se sobressai em relação ao acompanhamento, possui um nível maior de dificuldade técnica e musical” e não possui caráter pedagógico, embora possa ser usado para aprimorar a técnica do cantor (CHAVES, 2012, p 10-12).

Baseado na classificação de Chaves, entendemos que a obra *Dez Estudos Vocalizados* pode ser compreendida e trabalhada como vocalise de estudo e como vocalise artístico, o que justifica a elaboração de uma *performance* para a execução dos mesmos. Os detalhes acerca dessas classificações podem ser lidos no terceiro capítulo deste trabalho, onde a obra será analisada.

2.3 Intermidialidade, semiótica e *performance*

O intérprete poderá deixar as suas ideias sobre a obra mais claras para o seu ouvinte utilizando-se de outros recursos além dos musicais. O cantor, como *performer*, dispõe de seu instrumento para gerar significado na obra vocalizada: voz, expressão facial e corporal. Na expressão do corpo, podemos incluir o figurino; aos gestos, podemos pensar em uma coreografia e, ainda, incluir o uso da iluminação para criar as formas, sombras e climas.

Para os *Dez Estudos Vocalizados*, o *performer* terá como desafio trazer o público para dentro de sua interpretação da obra, fazendo com que o intérprete e a plateia caminhem juntos na execução da mesma. Pensando nisso, propomos trazer para a *performance* outras mídias, além da musical, a fim de enriquecer a comunicação com o público, que poderá fruir a obra como ouvinte e como o espectador que a visualiza em execução, seja por meio de imagens expostas no palco, seja por meio de uma orientação para que ele crie suas imagens mentais.

Utilizaremos um conceito expandido de mídia, que abrange não apenas aquelas costumeiramente designadas como tal, como as mídias impressas ou as mídias eletrônicas ou digitais, mas também as artes, como a música, a literatura, a pintura, a

arquitetura, assim como as suas formas mistas, como a ópera, o teatro ou o cinema (CLUVER, 2006).

2.3.1 Intermidialidade

A sincronia entre os elementos musicais e os elementos de outras naturezas durante a *performance* compõem uma apresentação com características intermidiáticas. De acordo com a pesquisadora Irina O. Rajewsky (2013, p.16), “intermediático, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. A autora afirma também que o termo intermidialidade pode servir de forma genérica para fenômenos que ocorrem entre as mídias, como também pode nos dar subsídios para uma análise focada num objeto específico, como é o caso de nossa pesquisa.

Para W. J. T. Mitchell (apud Rajewsky, p. 18), é clara a noção de que “todas as mídias são mixmídias” e, portanto, possuem características intermidiáticas. A canção, por exemplo, é um fenômeno intermediático por se tratar de uma música elaborada a partir de um texto literário, o qual podemos chamar também de musicalização da literatura. Não é o caso de um vocalise que, em seu vestígio material, trabalha apenas elementos musicais.

Em seu artigo *Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”- uma perspectiva literária sobre a intermidialidade*, Rajewsky aborda a intermidialidade como recurso para se analisar exemplos individuais e buscar entendimento sobre as funções das práticas intermidiáticas. Concordamos com essa visão, uma vez que o presente trabalho recorre à intermidialidade para atender às demandas específicas desta pesquisa, buscando recursos extramusical para trazer à *performance* musical os elementos estudados de forma complementar e sincrônica. Rajewsky, no sentido amplo, compreende que a intermidialidade abrange todos os fenômenos que de alguma forma acontecem entre diferentes mídias. Por se tratar de uma definição genérica e ampla, pois não diferencia as qualidades intermidiáticas, a autora define a intermidialidade no sentido mais restrito de três formas: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*. Trata-se de três subcategorias propostas pela autora, cujas qualidades apreciaremos abaixo:

A *transposição midiática* tem a qualidade de transformar um determinado produto de mídia em outra mídia. Por exemplo, um texto ou um filme podem ser a “fonte” do novo produto de mídia.

A *combinação de mídias* tem em seu escopo fenômenos como a ópera, o filme, o teatro, *performance*, etc. Também pode ser chamada de configurações multimídias, mixmídias e intermídias.

A qualidade intermediária desta categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia (...). O alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração genuína, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos. (p.22)

As *referências intermediárias* têm como qualidade a estratégia de construção de sentido de uma mídia por meio da referência de uma obra específica produzida em outra mídia.

Dessas três subcategorias, entendemos que as *combinações de mídias* estão presentes de forma mais evidente na construção da *performance* objeto desta pesquisa e, em muitos momentos, fazemos uso das *referências intermediárias* para delinear a plasticidade pretendida para a *performance*, como, por exemplo, um poema, ou arquétipos representados em um filme, dentre outros.

2. 3. 2 Semiologia da música e *performance*

Aqui, retornamos ao ponto da análise na qual questionamos a forma como podemos avançar na expressão da *performance* desses vocalises. Encontramos um embasamento para esse questionamento por meio da semiótica apresentada por Jean Jacques Nattiez e o Modelo Tripartite de Semiologia Musical.

A semiologia nos fornece subsídios para a construção de uma *performance* que propicie o diálogo entre mídias diferentes, como a música, a literatura e o teatro; ou a música, as artes visuais e o teatro; dentre inúmeras outras possíveis combinações e interações.

O estudo semiológico analisa a simbologia da realidade material do objeto estudado, ou seja, leva em consideração as formas simbólicas dos vestígios materiais que produzimos. Jean Jacques Nattiez afirma que uma forma simbólica é feita de signos: o signo, dizia Santo Agostinho, é qualquer coisa que é colocada no lugar de outra para alguém (apud NATTIEZ, 2002). “Os signos, que constituem as formas simbólicas, remetem, portanto, a qualquer coisa distinta do próprio signo: um objeto, uma ideia abstrata, um sentimento, uma outra forma simbólica”. (NATTIEZ, 2002, p. 12)

Para o presente estudo, vamos considerar em nossa análise a Concepção Tripartite da semiologia proposta por Nattiez (2002). Este modelo nos diz que uma forma simbólica é constituída por três dimensões: poiética, estética e neutra.

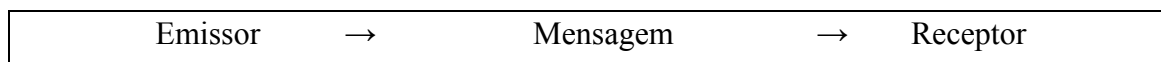
A dimensão poiética refere-se ao processo criador, cuja forma simbólica pode ser destituída de qualquer significação intencional. “O processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor” (Nattiez, 2002, p. 15). A dimensão estética está associada ao receptor e as significações que o mesmo atribui à forma simbólica com a qual ele se depara. “Os receptores não recebem a significação da mensagem, porém eles a constroem num processo ativo de percepção”. O nível neutro (ou material) é aquele em que a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um vestígio acessível à observação. É considerado neutro, pois ele tem uma existência material independentemente das estratégias de produção que deram origem a ele e das estratégias de percepção dele oriundas.

O modelo tripartite propõe um esquema das situações analíticas com o foco no vestígio material, diferentemente do modelo semiológico clássico na comunicação, onde o emissor produz uma mensagem com propósitos intencionais e essa mensagem, em um plano ideal, deverá chegar ao receptor tal como o planejado pelo emissor. No modelo da semiologia tripartite os processos poiéticos (emissor) e o estético (receptor) podem não se coincidir, conforme citação do autor

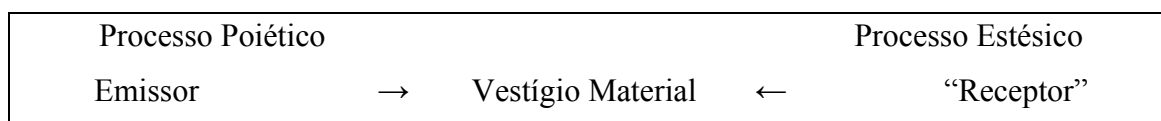
Os processos poiéticos e estéticos não coincidem necessariamente. O poiético pode não deixar vestígios, discerníveis como tal, na forma simbólica em si. Como afirma Molino, o poiético não tem necessariamente a vocação para se comunicar. Em sentido inverso, o “receptor” projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poiético. (NATTIEZ, 2002, p. 17)

Abaixo, podemos apreciar a esquematização das situações analíticas e observar as diferenças no sentido das setas do esquema clássico da comunicação daquele proposto pelo modelo tripartite:

1. Esquema Clássico da Comunicação



2. Esquema de comunicação do Modelo Tripartite da Semiologia Musical



Damos especial atenção à orientação das setas, pois, de acordo com o autor, o presente modelo de análise considera que “uma forma simbólica não é intermediária de um processo de comunicação que transmitiria a uma audiência significações intencionadas por um autor”.

Com base no esquema proposto, vimos a possibilidade de dar enfoque à análise da obra sob diversas perspectivas como, por exemplo, compositor → obra ← *performer*, bem como *performer* → produto da *performance* ← ouvinte. Diferentes olhares que nos remetem a diferentes formas de se analisar uma obra, ou mesmo dar sentido à mesma. No presente estudo, na análise musical, teremos a perspectiva compositor → obra ← *performer* e, na análise direcionada a *performance*, teremos a perspectiva *performer* → produto da *performance* ← ouvinte. Para o primeiro caso, o esquema nos dará orientação para extrairmos os principais elementos musicais da obra. Será por meio da interpretação desses elementos musicais que o segundo esquema irá nos guiar na elaboração das imagens que deverão ser representadas simbolicamente durante a *performance* dos *Dez Estudos Vocalizados*.

No discurso musicológico tradicional, a atenção dada ao *performer* nem sempre foi bem vista. Cook (2006) afirma que o referido discurso reificava a música erudita ocidental, ou seja, a apresentava como uma entidade que não fazia parte deste mundo e delegava

um lugar secundário ao *performer* cujo papel, de acordo com Stravinsky (apud COOK, 2006), se limitava a executar o que estava escrito. Tal discurso tornou-se incongruente entre a forma como a música erudita ocidental é ouvida hoje, centrada na *performance*, e a forma como a mesma é representada na literatura histórica e crítica, centrada no compositor, ou na composição. Além de Stravinsky, Schoenberg e Leonard Bernstein também enalteceram o papel do compositor em detrimento do *performer*.

Abordaremos, então, um aspecto acerca das discussões sobre *performance* e música, proposta por COOK. De acordo com o autor, a música é uma arte de *performance* e deve ser compreendida enquanto *performance*, o que significa vê-la

como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido. Esta observação deriva sua força do grau em que esta prática, manifestadamente social da música, tem sido conceituada em termos de uma comunicação direta e privada do compositor com o ouvinte. (COOK, 2006, p. 11).

O entendimento sobre a comunicação direta entre compositor → ouvinte vinha sendo defendido pelos estudos na musicologia tradicional que marginalizava o *performer* e supervalorizava o papel do compositor ou da obra, como se a obra por si só pudesse chegar ao público, ou como se o compositor expressasse tudo o que desejava (*ipsis literis*) e pudesse ser entendido mediante a leitura da partitura da obra.

Para esta pesquisa em que se propõe analisar, editar, apresentar e gravar uma obra inédita, contribuindo para a difusão da mesma e podendo também torná-la um legado entre outras *performances* e gravações, concordamos com o olhar trazido por Cook quando o autor apresenta a música enquanto *performance*.

A maneira mais óbvia de se estudar música enquanto *performance* é, simplesmente, estudar as *performances* que engrossam o legado das gravações, abrindo assim um arquivo de textos acústicos comparável, em extensão e significado, àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu. (COOK, 2006, p. 15)

Essa ideia valoriza as decisões do *performer* na interpretação da obra estudada, o que implica em reconhecer as escolhas que o intérprete adota para dar vida à música, como a

decisão por uma dinâmica, pelo uso de timbres, nuances de andamento, e exemplos musicais que constituem o escopo daquilo que cabe ao *performer* decidir sobre a execução de uma obra. Em consonância com esta visão sobre o intérprete, podemos trazer uma fala do maestro e compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca¹¹, que nos dizia que “a música não existe, ela nasce, se desenvolve e morre durante a sua execução”.

A análise sob o viés *performer* → produto da *performance* ← ouvinte, nos traz a possibilidade de integrar os elementos multimídia da própria obra com aqueles que extrapolam os vestígios materiais da mesma, trazendo novos parâmetros que nos permitem perceber a conexão entre os elementos musicais e os não musicais ali presentes.

A inserção de elementos culturais na interpretação da obra retirados da vida da intérprete bem como da vida da compositora – uma vez que esta pesquisa aborda aspectos biográficos da mesma – pode ser um exemplo de elemento extramusical a ser apresentado na *performance*.

Nattiez nos possibilita essa abordagem intermediática quando fala sobre as relações despertadas por uma estrutura musical, que podem nos remeter a outras estruturas musicais, como também estruturas diversas que não se relacionam diretamente com a música. O autor chama de “remissões intrínsecas, aquelas cujas estruturas musicais remetem a outra estrutura musical”, o que podemos entender também como relações de sentido. Ele também chama de remissões extrínsecas aquelas “pelas quais a música remete ao mundo em seus aspectos mais diversos: os objetos, o movimento, o tempo, os sentimentos, mas também o sócio histórico, o ideológico, o filosófico, etc., relacionadas àquilo que denominamos o campo das significações” (Nattiez, 2002, p. 23).

2.3.3 O Vocalise na *Performance*

Em uma canção, fruímos o texto musical em conjunto com o texto literário, que nos

¹¹ Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006), maestro e compositor. Compôs, dentre outras, a obra Missa Afro Brasileira de Batuque e Acalanto (1976) e inúmeros arranjos para coral de músicas folclóricas brasileiras, bem como canções para canto e piano.

fornece o enredo da história contada na obra. A palavra, em conjunto com as expressões corporais e faciais do próprio intérprete, forma um composto com o som (LIMA e PÁDUA, 2015, p. 337). Então, a questão que se nos apresenta é: como avançar na expressão dos vocalises, considerando que os mesmos não têm um texto orientador e, em nosso entendimento, e como procuraremos mostrar com as análises a serem apresentadas no terceiro capítulo, extrapolam o que chamamos de vocalise de estudo, podendo também ser considerados vocalises artísticos.

A exemplo do que foi dito, a obra *Bachianas N° 5*, de Villa-Lobos possui um texto central que complementa o sentido do vocalise que o antecede e o precede. A primeira parte, que é vocalizada, permite uma intuição sobre a letra que é cantada na parte B, na qual temos uma imagem de uma natureza, de um fim de tarde, de uma lua surgindo, de uma expectativa de uma pessoa que vai chegar, entre outras. As imagens criadas no texto poético vêm à mente quando cantamos a parte vocalizada. Esta é mais fluida e melódica, enquanto a parte que possui o texto é composta por notas repetidas e poucas mudanças de altura. Desconsiderando a altura da escrita musical, a repetição de notas da melodia que expressa o texto é próxima à melodia natural da fala; a linha melódica vocalizada possui saltos antinaturais para a fala, mas naturais em uma frase musical, que é um trecho desenvolvido de forma fluida, como um pensamento. A repetição do vocalise, após o texto central, se dá com a *bocca chiusa*, recurso sonoro que, por vezes, usamos quando estamos em estado contemplativo, pensativo, ou em situações mais intimistas, reforçando ainda mais as imagens trazidas pelo texto poético.

Com os vocalizes de Vasconcellos, nos deparamos unicamente com a música. Não há o verbo que conduz à ação. Qualquer elemento que traga uma sensação, uma alegria, uma tristeza, uma cor, uma cena, virá do que percebemos naquela estrutura musical, considerando também a nossa bagagem de vida e conhecimento musical (LIMA e PADUA, 2015, p. 338). Ou seja, o elo que conecta o *performer* e o ouvinte à música, nesse caso, se dá mediante a relação criada entre a estrutura musical e um aspecto extramusical qualquer que pode estar vinculado às memórias musicais e a cenários ou momentos vivenciados por cada um, ou ao conhecimento de outra música, cuja harmonia/melodia nos remeta ao vocalise executado, ou ao conhecimento do contexto do autor dos vocalises. Para tanto, a pesquisa sobre Vasconcellos e o método do saber indiciário abordados no capítulo primeiro desta dissertação podem nos auxiliar.

A proposta de relacionarmos imagens à música, ou seja, elaborar a *performance* considerando elementos musicais e extramusicais, gera a necessidade de parametrizar os elementos de diferentes mídias em interação na *performance*. A fim de melhorarmos o entendimento dessa simbiose de elementos de naturezas distintas, fazemos uso da proposta desenvolvida por Mônica Pedrosa de Pádua (2009, 2015), por meio da qual a imagem se constitui como um conceito transversal que perpassa diferentes mídias. Fazemos uso do quadro abaixo, que elucida as categorias de imagens e parâmetros musicais envolvidos em sua formação (LIMA; PADUA, 2015) para compor a análise interpretativa dos *Dez Estudos Vocalizados* e demonstrar como os elementos extramusicais foram idealizados para a *performance*.

IMAGENS	PARÂMETROS
Imagem tempo	Repetições, rupturas, contrastes de andamento, etc.
Imagem espacial e plástica	Alturas, intensidades, texturas, timbres, aliterações, assonâncias
Imagem de movimento	Escalas, saltos, ritmo, andamentos, métrica
Imagem visual e de outras características sensoriais	Notas, acordes, harmonia, fonemas
Sentimentos como imagem	Associações de estruturas poético-musicais com emoções

Quadro 1: Parametrização entre elementos da música e da literatura proposta por PÁDUA, 2009, 2015

A autora propõe um sistema de parâmetros que viabiliza o diálogo entre mídias de naturezas diversas. Ela parte do princípio de que cada mídia constitui um sistema semiótico distinto, o que significa dizer que cada uma possui uma forma própria de expressão e significação. No quadro, podemos observar categorias de imagens que se relacionam com características da poesia e da música¹², mas que poderiam ser levadas para a combinação de outras mídias. Por essa razão, mesmo em se tratando de estudos vocalizados que, portanto, não possuem um texto poético, podemos associá-los a outras mídias, como as artes plásticas e cênicas. Isso porque as imagens às quais fazemos referência não abarcam apenas aquelas tradicionalmente concebidas quando pensamos no termo “imagem”, geralmente vinculadas às imagens visuais, tais como pinturas, vídeos, desenhos. Conforme Pádua (2015, p. 339), “a proposta utilizada estende a concepção de imagem para as várias imagens mentais de características sensoriais diversas que são formadas em nossas mentes”.

¹² O quadro proposto por Pádua foi desenvolvido para estabelecer a relação entre poesia e música na canção.

Visando a *performance* e a fim de elaborarmos imagens a partir da análise musical dos *Dez Estudos Vocalizados*, fizemos a seguinte leitura dos parâmetros abordados no quadro acima representado para as artes cênicas:

IMAGENS	PARAMÊTROS
Imagem tempo	A repetição dos movimentos corporais, ou ruptura dos movimentos, contraste entre diferentes tipos de movimento
Imagem espacial/ plástica	O espaço cênico, o palco, a forma de ocupar o palco, movimentação e gestual
Imagem movimento	Movimentos mais contidos ou ampliados, mais rápidos ou mais lentos
Imagem visual e de outras características sensoriais	Cores, projeções, iluminação, cenários, figurino
Sentimentos como imagem	Associação de estruturas cênicas com emoções

Quadro 1.2: parametrização entre elementos da música e da *performance* cênica

Nesse momento, no qual um grande aparato tecnológico se faz presente não apenas no cotidiano das pessoas, mas também nas manifestações artísticas, além do fato da música ter sempre se associado a outras linguagens nas artes, tais como no teatro, na dança e no cinema, optamos por relacionar imagens à música em voga como um recurso interpretativo que dialoga com o tempo presente, reforçando o caráter social da *performance* musical, demonstrando que a intermedialidade não se restringe apenas aos elementos de naturezas diversas que dialogam entre si, mas também à realidade do universo onde esse diálogo se dá. Flavio Barbeitas, professor da Escola de Música da UFMG, sintetiza esse sentimento quando diz que:

O meio, a mídia, carrega consigo a história e toda a significação cultural a que está ligado, pelo que a sua presença no artefato – independentemente da intenção de autor, intérprete ou consumidor – cria nova articulação na rede de sentido, abrindo uma frente de diálogo que não pode ser ignorada. (BARBEITAS, 2015, p. 64)

No sentido de criar o vínculo entre a obra, o *performer*, o público e o tempo presente, propomos a análise da obra por meio da elaboração de imagens, baseadas na análise musical que será realizada no próximo capítulo desta dissertação.

3 ANÁLISE DA OBRA E PROPOSIÇÃO DE IMAGENS PARA A PERFORMANCE

Conforme dito anteriormente e de acordo com a definição proposta por Chaves (2012), entendemos que os *Dez Estudos Vocalizados* podem ser classificados como vocalises de estudo e como vocalises artísticos. Neste capítulo, discorreremos sobre os elementos que caracterizam os mesmos nessa dupla definição.

Os vocalises recebem esse nome por serem executados pela voz e por serem cantados sobre uma vogal. O gênero “estudo”, de maneira geral, apresenta elementos musicais específicos e recorrentes que visam o exercício de, por exemplo, alturas, saltos intervalares ou a execução de uma célula rítmica, apuração da afinação, entre outras habilidades técnicas e o seu aprimoramento. Nos *Dez Estudos Vocalizados*, percebemos as características musicais de um estudo. No entanto, as melodias, as harmonizações, os contrastes rítmicos e a textura resultante das combinações rítmicas e melódicas não descartam a possibilidade de que os mesmos saiam das salas de aula e sejam levados para apreciação do público nas salas de concerto.

Antes de adentrarmos nas análises musicais dos *Dez Estudos Vocalizados*, segue abaixo o quadro sintético com as informações sobre a estrutura geral da obra:

ESTUDO	TOM	ANDAMENTO/ CARÁTER	FORMA	ARTICULAÇÃO	COMPASSO	TESSITURA ¹³
Nº 1	Fá# M	Cadenciado	Intro-A-A'	<i>Legato/Marcato/ Messa di voce</i>	2/4	Dó# 3 – Dó# 4
Nº 2	Mib M	Andante	Intro-A-B-A	<i>Legato/ Staccato</i>	2/4	Mib 3 – Mi 4
Nº 3	Ré m	Com sentimento	A-B-A	<i>Legato</i>	4/4	Si 2 – Fá 4
Nº 4	Lá M	Alegre, bem marcado	Intro-A-B-A'	<i>Legato/Tenuta/ Staccato/Saltos intervalares</i>	2/4	Mi 3 – Fá# 4
Nº 5	Si m	-	Intro A-A'-Coda	<i>Legato/ Saltos intervalares</i>	2/4	Do# 3 – Mi4
Nº 6	Fá m	Dolente e expressivo	Intro-A-B	<i>Legato/Marcato/ Staccato</i>	2/4	Mib 3 – Fá 4
Nº 7	Sol M	Tempo de Barcarola	Intro A-A'-Coda	<i>Legato</i>	6/8	Mib 3 – Mi 4
Nº 8	Sib M	Marcha-rancho	Intro-A-B-A'	<i>Staccato/Legato/ Marcato</i>	2/4	Fá 3 – Fá 4
Nº 9	Lá m	Tempo de valsa	Intro A-A'-Coda	<i>Legato/Staccato/ Tenuta/Saltos intervalares</i>	3/4	Ré 3 – Fá 4

¹³ Tessitura compreende “a região dentro da extensão vocal onde a sonoridade se mostra mais rica em harmônicos e permite ao cantor uma emissão vocal mais confortável” (DUTRA, 2001, p. 210)

Nº 10	Láb M	Andante	Intro-A-A'	<i>Staccato/Legato/ Marcato/ Saltos intervalares</i>	3/4	Do 3 – Ré 4
-------	-------	---------	------------	--	-----	-------------

Quadro 2: quadro sintético com as principais informações sobre a obra *Dez Estudos Vocalizados*.

Considerando, principalmente, o entendimento de que os vocalises são artísticos e, portanto, passíveis de integrar um repertório de concerto, acreditamos que eles possam ser estudados sob o viés de uma *performance* cênica, levando-se em conta, além dos aspectos musicais da obra, também outros elementos, tais como as expressões corporais da cantora e do pianista, figurino e iluminação. Em síntese, todos os elementos que podem integrar a interpretação de uma obra.

Passemos, então, para as análises individuais de cada estudo, bem como para a associação dos aspectos musicais encontrados à elaboração de imagens mentais a partir dos mesmos.

3.1 Estudo nº 1

O *Estudo nº 1* foi escrito na tonalidade de Fá sustenido maior em compasso binário simples. Possui indicação de caráter *cadenciado*, mas não há indicação de andamento. A tessitura vocal compreende uma extensão de uma oitava, indo de Dó# 3 a Dó# 4. Podemos dividi-lo em três seções, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção A'
Divisão	Compassos 1 - 8	Compassos 9 - 16	Compassos 17 - 24
Tonalidade	F# maior		
Características	Apresentação da estrutura harmônica realizada pelo piano em progressão ascendente	Apresentação da melodia do canto em progressão ascendente, realizada sobre a mesma estrutura harmônica apresentada pelo piano na introdução	Linha do canto se repete com variações rítmicas; Harmonia se repete com pequena variação nos dois últimos compassos para resolução na tônica

Quadro 3: principais características do *Estudo nº 1*

Na introdução do Estudo nº 1, a parte do piano apresenta uma progressão harmônica e melódica ascendente que culmina na tônica (c. 5) e se dissolve de forma descendente

nos dois últimos compassos desta seção em direção à sensível da tonalidade. Apesar desse direcionamento para a sensível, não temos a sensação de tensão, mas apenas de expectativa, isto em decorrência do movimento melódico descendente, bem como a diminuição da intensidade da execução das notas e do relaxamento do tempo, indicados na partitura pelos termos *decrescendo*¹⁴ e *rallentando*¹⁵, e da ausência de outras notas que poderiam realçar a harmonia de dominante que a presença da sensível sugere.

A linha do canto apresenta a melodia em uma progressão ascendente iniciada na tônica, culminando na dominante da tonalidade. O piano repete a mesma estrutura da introdução durante toda a apresentação da linha melódica do canto. A repetição da melodia na seção A' apresenta uma variação rítmica que ressalta ainda mais as notas da progressão melódica ascendente. Somado a isso, há uma *apoggiatura*¹⁶ nas repetições da dominante nos compassos 22 e 23 que ocorre entre as notas Lá e Dó, reforçando as duas últimas notas da progressão melódica ascendente já apresentada.

Observamos um equilíbrio de movimento entre a linha do canto e a linha do piano. Quando um está em primeiro plano, o outro está compondo o cenário ao redor, exercendo papel complementar. As repetições do acompanhamento do piano fazem com que o movimento da linha melódica da voz se destaque e alcance o primeiro plano na maior parte da obra. Em alguns momentos, quando a linha do canto se torna mais estática, é possível perceber novamente o movimento da linha do piano que sai do plano de fundo e se torna mais presente, demonstrando que o papel desempenhado pela harmonia não se restringe apenas à função de acompanhamento do canto. Há um diálogo constante do piano com a voz e também certa independência dos dois, de modo que ambos exercem o protagonismo musical na segunda frase, sobretudo, compondo uma textura polifônica na obra.

¹⁴ *Decrescendo* é um termo em italiano para indicar que se deve reduzir gradualmente a intensidade na emissão das notas.

¹⁵ *Rallentando* é um termo em italiano que indica a redução gradual do andamento de um trecho musical.

¹⁶ *Apoggiatura* ou *Apojatura* é um ornamento, ou floreio. Trata-se de uma nota que não pertencente ao acorde que é adicionada para ornamentar a melodia principal. No Estudo nº 1, temos um exemplo de *apojatura* no compasso 22.

21

Voz

Pno.

f *mf* *mp*

rall *pp*

Figura 6: ornamento presentes no Estudo nº 1, *apoggiatura*.

Vocalmente, o presente estudo trabalha a tessitura central da voz em uma extensão de uma oitava (Do#3 – Do#4). A linha melódica caminha em graus conjuntos e com saltos de, no máximo, uma quinta que ocorrem de forma progressiva, favorecendo os ajustes musculares necessários para adequação do sistema fonador para a emissão das notas.

As indicações de dinâmica são muito claras e presentes durante toda a partitura e, devido à simplicidade da linha melódica, acreditamos que as duas maiores exigências para a execução da peça estão no domínio do *legatto*¹⁷ durante as progressões ascendentes e da *messa di voce*¹⁸ durante as notas sustentadas, conforme imagem abaixo:

13

Voz

Pno.

f *mf*

pouco a pouco rall.

Figura 7: *messa di voce* nos dois compassos nos quais constam as chaves indicativas para crescendo e decrescendo.

¹⁷ *Legato* é um termo italiano que significa ligado. É o oposto do staccato. A execução das notas em legato se dá sem interrupção do som e sem ênfase nas notas.

¹⁸ *Messa di voce* é um termo italiano que significa medida de voz. Significa: “o canto ou execução de uma nota longa, de forma que comece suavemente, cresça até plena intensidade e então diminua. Era originalmente (no início do séc. XVII) encarado como um ornamento; alguns autores posteriores indicam-no para todas as notas longas. Apesar de ser basicamente um efeito vocal, também era usado (e foi muito usado) por instrumentistas” (SADIE, 1994, p. 598-599). Na partitura, é indicada por meio da dinâmica *crescendo* e *decrescendo* para uma única nota.

3.1.1 Imagem

A progressão harmônica e melódica ascendente, que ocorre nos primeiros quatro compassos e se repete na primeira parte das seções A e A', aquece a música de forma branda assim como os primeiros raios de sol, trazendo consigo sugestão de atmosfera etérea e preguiçosa de uma obra que amanhece para o novo.

O movimento rítmico da linha do piano é repetitivo e circular, mas com um impulso da célula rítmica/ melódica acéfala que se alterna entre mão direita e mão esquerda do pianista que, aliada aos movimentos melódicos ascendentes, tanto da linha do canto quanto da do piano, nos dão a sensação de expansão. As linhas melódicas sobem na tessitura gerando imagens de ampliação de espaço sonoro.

O movimento do piano cria uma paisagem sonora cíclica, suavemente evolutiva, fazendo com que a linha melódica vocal surja como um elemento que se destaca, mas que permanece em interação com essa paisagem dada, assim como o sol ao nascer no horizonte; ao mesmo tempo em que ele brilha, ele também realça as cores das paisagens ao redor. Entretanto, a sustentação da dominante sobre a harmonização de tônica na linha do canto e sua ênfase por meio das apogiaturas evidencia o clímax da seção e propiciam a sugestão de sentimentos esplendorosos que tendem a se diluir com a finalização descendente e calma da linha do piano.

3.2 *Estudo nº 2*

O *Estudo nº 2* foi escrito na tonalidade de Mib maior em compasso binário simples; possui indicação de andamento *andante*, mas não há indicação de caráter. A tessitura vocal compreende uma extensão de praticamente uma oitava, indo de Mib³ a Mi⁴. Podemos dividi-lo em quatro partes, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção B	Seção A
Divisão	Compassos 1- 4	Compassos 5 - 12	Compassos 13 - 22	Compassos 23 - 30
Tonalidade	Mib maior		Instável (Lab M, Sib M, Do M)	Mib maior
Características	Introdução realizada pelo piano. Harmonia se constitui por uma célula rítmica/ melódica padrão sobre o pedal da tônica.	Apresentação da melodia do canto em progressão descendente sobre mesma harmonia apresentada na introdução. Linha da mão direita do piano dobra a linha da voz. Mão esquerda realiza o pedal da tônica. Variação da melodia do canto.	Linha do canto inicia progressão ascendente em desenho melódico descendente, modulando a cada compasso (c. 13 a 18) Piano mantém células padrões. Altera harmonia dando suporte à progressão de dominante – tônica. Interlúdio na linha do piano (c. 19 a 22)	Linha do canto se repete com variação melódica e rítmica e exerce função de acompanhamento. Parte do piano como em A, com pequena variação nos dois últimos compassos para resolução na tônica.

Quadro 4: Principais características do *Estudo n° 2*

Na introdução, o piano apresenta uma harmonia que se repete ao longo de quase todo o estudo. Na seção A, a melodia iniciada pelo piano na introdução é desenvolvida pela voz. A essa estrutura do piano, daremos o nome de célula padrão.

Andante

Figura 8: Introdução do piano (célula padrão rítmica e melódica)

A voz apresenta a melodia em uma progressão, partindo da dominante e culminando na sobretônica da tonalidade. As repetições da célula padrão do acompanhamento fazem com que o movimento da linha melódica do canto se destaque e alcance o primeiro plano na maior parte de sua execução. No entanto, nos primeiros quatro compassos da seção A, a mão direita do piano dobra a linha do canto. Na segunda frase dessa seção, a voz executa uma variação rítmica com notas de passagem sobre o tema principal. A

execução desse trecho se dá com alternância de notas em *staccato* e em *legatto*. O piano executa a célula padrão com a melodia principal nela inserida, de modo que a voz realiza um contracanto com uma variação sobre a mesma.

Na seção B, observamos linhas melódicas descendentes, em uma progressão melódica/harmônica ascendente, apoiando-se a cada dois compassos em possíveis tônicas (Lab M maior, Sib M e Dó M). O interlúdio, presente nesta seção, possui uma estrutura rítmica e harmônica diferente daquela formada pela célula padrão. E o mesmo promove o relaxamento da tensão causada pela suspensão tonal dos compassos anteriores, preparando o retorno da harmonia para a seção A que se repete, nesse momento, com os mesmos elementos já apresentados pelo piano e com uma nova variação na parte do canto.

Vocalmente, o *Estudo n° 2* se desenvolve, principalmente, por meio de saltos de 3ª maiores e menores descendentes, e graus conjuntos geralmente executados em *staccato*, ocorrendo de forma progressiva, favorecendo os ajustes musculares necessários para adequação do sistema fonador para a emissão das notas.

As indicações de dinâmica são muito claras e presentes durante toda a partitura. Acreditamos que as principais exigências para a execução da peça estão no controle do *staccato*¹⁹, no ataque das notas para execução de melodia descendente e na sustentação de notas após salto de 6ª.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (Voz) is in the upper staff, and the piano part (Pno.) is in the lower staff. The score shows a descending melodic line in the voice, starting with a 'cresc. aos poucos' marking and ending with a 'f' dynamic. The piano part features a rhythmic accompaniment with 'mf' and 'p' dynamics, and a 'rall.' marking at the end. The score is numbered 15 at the beginning of the voice line.

Figura 9: melodia descendente seguida de nota sustentada após salto intervalar de 6ª

¹⁹ *Staccato* termo em italiano que significa “destacado”. “Diz-se da nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe certa ênfase” (SADIE, 1994, p. 896)

3.2.1 Imagem

Na introdução, a repetição harmônica executada pelo piano (pedal de tônica) nos sugere a ideia de um ambiente estável. A linha do canto inicia-se reforçando esse cenário em conjunto com o piano. É na segurança desse ambiente que o canto promove uma variação do tema, trazendo um novo olhar sobre aquele cenário.

A alternância de funções exercidas pelo canto e pelo piano, ora como personagem principal, ora como um contracanto se dá com um caráter de ação e reação. A voz age reativamente às proposições do piano e podemos perceber essa característica durante a seção B, na qual o piano, embora mantenha a célula rítmica padrão, progride harmonicamente, trazendo, com isso, novos desafios para o canto que acompanha a ampliação tonal proposta.

A instabilidade tonal que ocorre do início até a metade da seção B, em conjunto com o aumento da intensidade na emissão das notas, traz a ideia de expansão e movimento à música e nos remete ao sentimento de desafio e de superação de limites. O interlúdio, que se segue, promove o relaxamento necessário para que o cenário volte a ser como o que era antes, seguro ou estático.

Nesse retorno ao cenário inicial, o piano executa a célula padrão. O canto segue até o fim do estudo realizando variações, influenciado, ainda, pela tessitura alcançada durante a seção B, com um caráter bem-humorado devido à leveza proporcionada pela dinâmica *piano*, pelo *staccato* e pela região aguda, assemelhando-se a pequenas gargalhadas.

Temos, no presente estudo, a contraposição de três cenários. No primeiro, a segurança predomina por meio da repetição de uma mesma estrutura rítmica e harmônica. No segundo, novos limites são testados por meio da expansão da tessitura, da tonalidade e da dinâmica crescente decorrente da emissão de notas mais agudas. Já no terceiro, a segurança harmônica aliada à ousadia nas variações melódicas vem a calhar para criar um ambiente descontraído, sendo este um dos únicos estudos com característica leve e descontraída presente na obra *Dez Estudos Vocalizados*.

3.3 Estudo nº 3

O *Estudo nº 3* foi escrito na tonalidade de Ré menor em compasso quaternário simples e possui a indicação de expressão “com sentimento” na partitura. A tessitura vocal compreende uma extensão de uma oitava e meia, indo de Si² a Fa⁴. Podemos dividi-lo em três partes, conforme quadro abaixo:

	Seção A	Seção B	Seção A'
Divisão	Compassos 1-15	Compassos 16 -30	Compassos 31- 39
Tonalidade	Ré menor	Ré mixolídio	Ré menor
Características	<p>Linha do canto ondulada, principalmente em graus conjuntos.</p> <p>Linha do piano desenvolvida por melodias arpejadas.</p> <p>Variação da parte vocal em tessitura aguda.</p>	<p>Piano apresenta harmonia em blocos com característica mais rítmica</p> <p>Linha do canto com novo padrão de escrita, com um pouco mais de ritmo e com sensação de deslocamento do tempo</p>	<p>Idem compassos 1 – 8 com sutil alteração melódica nos dois compassos finais;</p>

Quadro 5: principais características do *Estudo nº 3*

Dos dez estudos, o *Estudo nº 3* é o único que não possui introdução. A seção A se inicia com canto e piano executando linhas melódicas que, juntas, constituem a harmonia da obra. Os desenhos melódicos são fluidos e se complementam, embora pareçam ter certa independência. A melodia do canto apresenta-se como um jogo de pergunta e resposta, ocorrendo a cada dois compassos e em uma progressão melódica descendente. As frases vocais têm terminação feminina, em tempo fraco, precedida por *apoggiatura*.

Figura 10: início do Estudo nº 3. Não há introdução, o acompanhamento se dá em arpejos e linha do canto em desenhos ondulados

A partir da metade da seção A, as perguntas e respostas se dão entre canto e piano. O acompanhamento apresenta-se em uma estrutura harmônica fluida em arpejos, poucos blocos harmônicos, com a indicação de expressão “cantando”, e executa a mesma melodia apresentada pela voz na seção A. A linha do canto apresenta-se com um novo padrão de escrita melódica em resposta à pergunta deixada pelo piano, mas mantém o padrão rítmico.

A sessão B está em Ré Mixolídio. Pode ser dividida em três partes: a primeira e a segunda com diálogos melódicos entre piano e voz sobre pedal de tônica que valoriza o 5º grau do modo e sua 6ª maior; a segunda, uma transposição da 1ª a uma 4ª justa abaixo, enfatiza o 2º grau do modo e sua 3ª maior (Fá#); a terceira parte, dedicada apenas ao piano traz de volta 6ª e a 3ª menor (Sib e Fá natural) da tonalidade principal da peça, Ré menor. Nessa seção, o piano executa uma estrutura harmônica em blocos, com pedal na nota Ré 1, com caráter de acompanhamento, e realiza o contracanto por meio da repetição da melodia deixada pela voz. A modalidade confere um caráter introspectivo à seção. A melodia cantada nas duas primeiras partes dessa seção é a mesma, mas com agógica²⁰ distinta.

Vocalmente, o Estudo trabalha a tessitura central da voz e, por vezes, exige o domínio das extremidades agudas e graves de um mezzo-soprano (Si2 – Fá4). A linha melódica se desenvolve em graus conjuntos e intervalos de 3ª menores e maiores ascendentes e descendentes, e 4ª e 5ª justas ascendentes e descendentes.

Figura 11: trecho da seção B. Acompanhamento trabalha sua estrutura em blocos harmônicos

²⁰ Agógica é o “termo para um tipo de acentuação que se baseia antes na duração (certo repouso sobre a nota a fim de enfatizá-la) do que na intensidade” (SADIE, 1994, p.12)

As indicações de dinâmica estão presentes durante toda a partitura. Na seção A, por exemplo, os finais de frase possuem indicações para diminuição da intensidade e também há indicação de crescendo e decrescendo em todas as frases executadas pela voz. A seção B possui indicação de ralentar, acelerando aos poucos, decrescendo aos finais de frase e *messa di voce* na última frase executada pela voz. O *legato* é indicado tanto para as frases curtas, quanto para as frases longas.

3.3.1 Imagem

A melodia do piano em arpejos e a melodia do canto em desenhos ondulados, com *apoggiatura* nas terminações, em progressão melódica descendente, nos remetem a uma imagem de lamento e solidão que encontra ressonância no ambiente por meio da repetição do mesmo tema executado pelo piano (na segunda metade da seção A).

O padrão de escrita da linha do piano em arpejos traz a sensação de envolvimento contínuo, de forma circular e fluida. O padrão em blocos, constante na seção B, associado ao pedal (Ré 1) na base da harmonia e a melodia do canto que se repete com agógica diferente a cada repetição, nos remete a um mantra que ressoa uma dor que escurece o ambiente.

3.4 Estudo nº 4

O *Estudo nº 4* foi escrito na tonalidade de Lá maior em compasso binário simples e possui indicação de andamento/ caráter “alegre bem marcado”. A tessitura vocal compreende uma extensão de uma 9ª maior, indo de Mi 3 a Fá# 4. Podemos dividi-lo em quatro partes, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção B	Seção A'
Divisão	Compassos 1-2	Compassos 3-10	Compassos 11 - 18	Compassos 19-26
Tonalidade	La maior			
Características	Célula padrão do piano é apresentada	Linha melódica descendente em <i>legatto</i> , seguida de progressão ascendente em <i>stacatto</i> acompanhada pela	Na voz, células rítmicas da seção A são apresentadas com novo desenho melódico. Predomínio da	Linha do canto se repete com variação melódica; Harmonia se repete (pedal de tônica) com pequena

		célula padrão do piano com pedal de tônica e finalização da harmonia de dominante.	harmonia na dominante enfatizada pela sua dominante individual nos compassos 15 e 16.	variação nos dois últimos compassos para resolução na tônica
--	--	--	---	--

Quadro 6: principais características do *Estudo n° 4*

A introdução apresenta a célula padrão, executada pelo piano, que irá se repetir ao longo da seção A no acompanhamento da voz.

Allegre, bem marcado

Figura 12: introdução do piano com célula padrão que se repete ao longo da seção A.

A linha do canto possui células rítmicas padrões que caracterizam cada seção e as mesmas são formuladas a partir dos elementos rítmicos já apresentados na seção A. A melodia se apresenta, geralmente, em *legato* para execução dos graus conjuntos e em *staccato* para os saltos intervalares.

Na seção B, a linha do canto se desenvolve com movimentos ascendentes e descendentes, em um jogo de pergunta e resposta. Esse diálogo se encerra ao final do trecho cadencial que ocorre nos últimos compassos desta seção.

Na seção A', a linha melódica apresenta uma variação sobre o tema principal, assim como na seção A, as tenutas enfatizam a progressão melódica ascendente. Nos dois últimos compassos desta seção ocorre uma variação para finalização na tônica.

Figura 13: diferenças de células padrão da linha do canto entre as seções A e B.

Vocalmente, o *Estudo* trabalha a tessitura central da voz em uma extensão de uma oitava (Mib3 – Mi4). A linha melódica se desenvolve, principalmente, por meio de saltos de 3ª maiores e menores, 4ª justas, 5ª justas ascendentes e descendentes e graus conjuntos.

As indicações de dinâmica são muito claras e presentes durante toda a partitura. Acreditamos que as principais exigências para a execução da peça estão no controle do *stacatto* e no ataque às notas agudas seguidas de melodia descendente.

3.4.1 Imagem

A combinação rítmica e melódica da linha do canto, sustentada pela célula padrão do piano, traz a sensação de leveza e vivacidade para o estudo. As células da linha vocal em graus conjuntos e em *legato* dão a ideia de impulso e movimento, enquanto as células em saltos intervalares e em *staccato*, a ideia de ruptura e maleabilidade.

O contraste entre os agudos e os graves da extensão trabalhada pelo estudo nos dá uma noção de oposição e equilíbrio. Na mesma medida, no diálogo que se estabelece entre a linha do piano e a linha do canto, podemos observar como ambas se complementam. A exemplo, no primeiro compasso da seção A', o piano executa a célula padrão trazendo a ideia musical e a voz dá continuidade com as variações do tema principal. Essa relação entre piano e voz nos remete às brincadeiras matinais entre os pássaros que intercalam os seus cantos como uma boa conversa que se dá para o dia começar.

3.5 Estudo nº 5

O *Estudo nº 5* foi escrito na tonalidade de Si Menor em compasso binário simples e não possui indicação de andamento ou de caráter. A tessitura vocal supera a oitava, indo de Dó# 3 a Mi 4. Podemos dividi-lo em quatro partes, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção A'	Coda ²¹
Divisão	Compassos 1- 4	Compassos 5-12	Compassos 13-20	Compassos 21-24
Tonalidade	Si menor			
Características	Piano apresenta os elementos rítmicos e harmônicos que serão desenvolvidos ao longo do estudo	Linha do canto em progressão descendente Primeira metade da seção: melodia mais fluida. Segunda metade: melodia mais rítmica	Variações sobre o tema com ritmo que evidencia notas de passagem. Nos quatro últimos compassos a voz interpreta a mesma melodia/ harmonia da introdução.	Piano e canto executam mesma ideia rítmica e melódica baseada na introdução.

Quadro 7: principais características do *Estudo nº 5*

Na introdução, o piano apresenta elementos harmônicos e rítmicos que serão desenvolvidos ao longo do estudo. Esses elementos nos remetem ao ritmo do tango brasileiro, que decorre da combinação da célula rítmica “colcheia pontuada semicolcheia”, seguida de duas colcheias (ritmo de *habanera* na voz inferior) com a célula “semicolcheia-colcheia-semicolcheia”, encontrada no lundu na voz superior, ambas no acompanhamento.

Assim como em um tango, quando o casal dança junto, mas com movimentos próprios e independentes executados simultaneamente, a linha do canto e a linha do piano se desenvolvem guardando características individuais até, de fato, se encontrarem em um mesmo movimento e realizarem juntos a execução da mesma célula rítmica.

Desse modo, nos quatro primeiros compassos da seção A, a linha do canto executa uma linha melódica mais fluida, cuja célula padrão constitui-se da combinação rítmica semínima ligada a um grupo de quatro semicolcheias seguidas de uma mínima. O piano segue essa ideia musical com um acompanhamento que se desenvolve por meio de

²¹ *Coda* é um termo em italiano que significa cauda. É um trecho onde se realiza a cadência de finalização da peça.

semicolcheias. Nos quatro últimos compassos dessa seção, tanto a linha do canto quanto a do piano executam juntos a combinação da célula rítmica que nos remete ao tango. Esse mesmo padrão se repete nas próximas seções com algumas pequenas variações melódicas e harmônicas.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (Voz) is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a measure marked '9'. The melody consists of eighth notes, some beamed together and some separated. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. A dynamic marking 'f' is placed below the final measure. The piano part (Pno.) is written on a grand staff (treble and bass clefs) in the same key signature. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes, often beamed in pairs. The text 'notas separadas' is written below the first few notes of the voice part.

Figura 14: linha do canto e linha do piano executando juntas as mesmas células rítmicas

Vocalmente, o Estudo trabalha a tessitura central da voz com uma discreta passagem pela região aguda de um mezzo soprano (Dó# 3 a Mi 4). A linha melódica se desenvolve, principalmente, por meio de saltos de 6^a ascendentes e descendentes e graus conjuntos executados em *legato* e com ritmos bem definidos, endossados pela indicação de expressão “notas separadas” dada pela compositora.

As indicações de dinâmica e fraseado são muito claras e presentes durante toda a partitura. Acreditamos que as exigências para a execução da peça estão na precisão do ataque das notas, principalmente aquelas que sucedem pausas de semicolcheias e na sustentação de notas após salto de 6^a.

3.5.1 Imagem

A primeira imagem que este estudo nos traz é a do tango e dos elementos que podem representá-lo, tais como uma rosa vermelha e seus espinhos, o amor, a saudade, o drama, o dilema entre viver o amor pelo outro ou amor próprio, o compasso e o descompasso da própria dança.

O ritmo marcante favorece a intensidade em que as emoções desencadeadas pela harmonia e pela melodia são transmitidas. Dessa forma, intensidade e vigor são termos

que inspiram a execução da performance desse estudo.

3.6 Estudo n° 6

O *Estudo n° 6* foi escrito na tonalidade de Fá Menor em compasso binário simples e possui indicação de caráter “dolente e expressivo”. A tessitura vocal compreende uma região média aguda de um mezzo soprano e supera a extensão de oitava, indo de Mib 3 a Fá 4. Podemos dividi-lo em três partes, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção B
Divisão	Compassos 1-4	Compassos 5-20	Compassos 21-32
Tonalidade	Fá menor		Lab Maior / Fá menor
Características	Piano executa introdução com elementos constantes no acompanhamento da seção A e da seção A'	<p>Linha do canto predominantemente em graus conjuntos e saltos de 3ª</p> <p>Terminação na dominante (c. 12)</p> <p>Acompanhamento com mesmo padrão apresentado na introdução.</p> <p>Terminação na Tónica (c.13)</p>	<p>Cadenciado</p> <p>Linha do canto com padrão mais rítmico e com saltos intervalares (c. 21-28).</p> <p>Linha do canto mais melódica executada em progressão descendente (c. 29 – 32)</p>

Quadro 8: principais características do *Estudo n° 6*

Na introdução, o piano apresenta o padrão rítmico que encontraremos ao longo do estudo em acompanhamento ao canto. A célula rítmica da mão esquerda do piano se faz presente durante a maior parte do estudo, sendo alterada apenas durante a seção B.

Dolente e expressivo

Figura 15: introdução do piano e primeiro compasso da entrada da voz

A voz executa a mesma melodia durante toda a seção A, com uma pequena diferença presente apenas no último compasso a título de resolução da ideia musical. O acompanhamento executado pelo piano se difere à medida que a música se desenvolve nesta seção. No início, ele mantém a estrutura harmônica e rítmica semelhante àquela apresentada na introdução. Por sua vez, da metade da seção A até o fim da mesma, a estrutura rítmica da mão direita mostra-se diferente, bem como a harmônica, que possui sonoridade mais clara e brilhante em virtude da tessitura mais aguda na mão direita do piano. Nos dois casos, o acompanhamento se dá em uma progressão harmônica descendente complementar à melodia executada pela linha do canto.

Na seção B, o acompanhamento se dá em blocos de acordes e mantém certa independência da melodia da voz, que se dá em uma estrutura mais rítmica, inclusive utilizando *staccato* como recurso. Nesse último caso, o acompanhamento torna-se mais simples ritmicamente, favorecendo uma execução mais leve da linha do canto. Os quatro últimos compassos da seção B se desenvolvem tal como os últimos compassos da seção A, preparando o retorno para a repetição da música que volta à seção A.

Vocalmente, o *legato* é exigido durante a maior parte do estudo e, especificamente na seção B, percebemos uma exigência para execução de notas bem marcadas, assim como *staccato* em melodias descendentes partindo da região aguda. As melodias não possuem grandes saltos, sendo realizadas predominantemente com saltos de 3ª e 4ª ascendentes e descendentes e em graus conjuntos.



The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a measure rest, followed by a melodic line that spans across several measures. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a rhythmic accompaniment in the right hand and chordal accompaniment in the left hand. The score includes performance markings such as 'cadenciando' and 'cresc.' under the voice line, and dynamic markings like hairpins under the piano accompaniment.

Figura 16: trecho inicial da seção B, contrastes entre linhas do canto e do piano

3.6.1 Imagem

A relação que se estabelece entre canto e piano nos remetem à imagem de solidariedade, uma vez que ambos executam células rítmicas similares e melodias que possuem histórias independentes, mas que se complementam.

O padrão do desenho melódico realizado pelo canto traz a imagem de uma dor que acontece de diferentes formas, não importando o cenário dado pelo piano ou suas cores e texturas, mais aveludadas em um primeiro momento e mais brilhantes na tessitura aguda num segundo momento. A dor, inerente a quem a sente, a acompanha nos diferentes ambientes por onde se pode transitar.

No trecho cadenciado, compreendido pela seção B, observamos a mudança dos padrões rítmicos e melódicos que ocorrem nas linhas do piano e do canto, bem como o contraste entre esses padrões e uma sonoridade que nos remete ao choro. O acompanhamento influencia a mudança de comportamento do canto, trazendo-lhe certa leveza por meio do *staccato* e da tessitura aguda, como quem consegue enxergar a dor sob uma nova perspectiva, apesar da sabida densidade desse sentimento, conforme melodias descendentes. Após esse breve cenário de mudança de perspectiva, reforçado também pela mudança tonal para a tonalidade relativa maior (Lab M), retornando também à tonalidade original (Fá m), a segunda metade da seção B traz de volta a atmosfera de dor apresentada anteriormente.

3.7 *Estudo n° 7*

O *Estudo n° 7* foi escrito na tonalidade de Sol Maior em compasso binário composto. Possui indicação de caráter “tempo de barcarola”, mas não há indicação de andamento. A tessitura vocal compreende uma extensão de uma oitava, indo de Mib 3 a Mi 4. Podemos dividi-lo em quatro seções, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção A'	Coda
Divisão	Compassos 1-2	Compassos 3-10	Compassos 11-18	Compassos 19-22
Tonalidade	Sol maior			
Características	Apresentação de elementos rítmicos e melódicos encontrados na linha do canto	<p>Linha do canto apresenta padrão rítmico e melódico</p> <p>Piano desempenha papel de acompanhamento.</p> <p>Pedal na tônica.</p>	<p>Linha do canto se repete com variações rítmicas, melódicas e harmônicas.</p> <p>Piano interage com linha melódica do canto.</p> <p>Pedal na tônica.</p>	<p>Mudança de cor por meio da nota Mi alternada entre natural e bemol na linha do canto.</p> <p>Pedal na tônica.</p>

Quadro 9: principais características do *Estudo n° 7*

Na introdução do *Estudo n° 7*, a parte do piano apresenta elementos rítmicos e melódicos que serão desenvolvidos ao longo do estudo na linha do canto.

Na seção A, observamos uma textura de melodia acompanhada, formada pelo piano, acompanhamento e linha do canto, melodia principal. A harmonia executada pelo piano se dá em blocos de acordes, enquanto a melodia da voz se desenvolve de maneira fluida.

Figura 17: introdução do piano e início da entrada da linha do canto

Percebemos uma interação maior entre piano e voz na seção A', quando o piano antecipa a célula rítmica que será executada pelo canto e notamos também certa independência das linhas, na medida em que essa seção se desenvolve quando piano e voz apresentam diferentes células rítmicas e melódicas/harmônicas, trazendo, com isso, uma textura polifônica ao trecho.

Figura 18: trecho da seção A', onde observamos maior interação do acompanhamento do piano com a linha do canto

A coda apresenta uma harmonização em tonalidade maior, com nuance de tonalidade menor. Ritmicamente não há novidades. A linha melódica do canto se desenvolve predominantemente em graus conjuntos e saltos de 3^a ascendentes e descendentes em *legato* por toda a extensão do estudo, sem grandes saltos intervalares.

3.7.1 Imagem

O padrão rítmico associado ao padrão melódico da introdução apresenta a repetição da nota Sol 3 na linha da mão direita do piano, acompanhada por um desenho melódico na mão esquerda que se repete em região mais grave, criando um movimento descendente de algo que se destaca e que, logo após, é envolvido pelo elemento que se segue. Por seu caráter destacado, podemos remeter a nota Sol a uma gota que se forma do orvalho e cai sobre o chão, e a célula rítmica que sucede sua execução à água tocando o chão.

No instante seguinte, a tônica (nota Sol) passa a ser o baixo na harmonia executada durante toda a música. O que era a gota do orvalho passa a ser a terra molhada. O padrão rítmico da linha do canto associado ao compasso binário composto e ao movimento melódico cria a imagem de um movimento leve e ondulante. Por uma derivação de imagens sobre imagens, chegamos a uma brisa leve que se sente sob a sombra de uma árvore que refresca, mas não esfria.

Na seção A', o desenho rítmico do piano, composto por conjuntos de semicolcheias e parte do desenho da linha do canto, cria estruturas complementares e dá sensação de

continuidade. A brisa da seção A transforma-se em vento que sopra, que circula e faz mover.

Além do padrão rítmico das linhas do piano e do canto, as melodias escritas predominantemente em graus conjuntos contribuem para que criemos as imagens descritas nos parágrafos anteriores.

3.8 Estudo nº 8

O *Estudo nº 8* foi escrito na tonalidade de Sib maior em compasso binário simples e possui indicação de caráter “marcha-rancho”. A tessitura vocal compreende uma extensão de uma oitava, indo de Fá 3 a Fá 4. Podemos dividi-lo em quatro partes, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção B	Seção A'
Divisão	Compassos 1-8	Compassos 9-34	Compassos 35 a 52	Compassos 52-72
Tonalidade	Sib maior			
Características	Introdução realizada com elementos pertencentes ao estudo	Linha do canto mais melódica desenvolvida em quiálteras Acompanhamento do piano mais rítmico	Linha do canto mais rítmica e executada em staccato Acompanhamento do piano mais melódico	Se desenvolve assim como a seção A com algumas pequenas variações para finalização da música

Quadro 10: principais características do *Estudo nº 8*

A introdução é realizada pelo piano, que toca a mesma melodia apresentada pela voz ao final da seção A'. O acompanhamento se dá em blocos, com uma célula rítmica que se repete ao longo da maior parte do estudo com uma característica muito forte da música brasileira, a síncope²².

Na seção A, observamos que a voz se apresenta por meio de uma linha melódica, predominantemente em graus conjuntos, em *legato* e em quiálteras que dão a ela um caráter menos rítmico. Contrapondo-se às características do canto, o piano executa um

²² Síncope ou síncope é um som que se inicia no tempo fraco e se prolonga até o tempo forte do tempo seguinte

acompanhamento mais percussivo que, somado aos deslocamentos rítmicos da melodia da voz, traz a característica de marcha-rancho ao estudo. Há também passagens Dó menor, Ré menor, Mib maior e Mib menor, com inclinações passageiras para as tonalidades vizinhas, que conferem diferentes coloridos harmônicos enquanto alçam a linha melódica para regiões mais agudas da tessitura.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line (Voz) is in the upper staff, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a melodic line with a long slur over several measures, including triplet markings. The piano accompaniment (Pno.) is in the lower staff, marked with the instruction *bem marcado* (well marked). It features a rhythmic accompaniment with a steady pulse and triplet markings.

Figura 19: contraste entre as linhas do canto e do piano

A seção B traz consigo uma inversão de papéis. A linha da voz torna-se mais rítmica por meio das notas executadas em *staccato*, enquanto o piano passa a executar o acompanhamento, cuja melodia é a mesma apresentada pela voz na seção A. Não por acaso, a compositora indica a expressão “cantando” na entrada do piano nesta seção. Encontramos novamente inclinações modulantes de Dó menor e Ré maior.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line (Voz) is in the upper staff, marked with the instruction *cantando* (singing). It features a melodic line in staccato with triplet markings. The piano accompaniment (Pno.) is in the lower staff, also marked with the instruction *cantando*. It features a rhythmic accompaniment with a steady pulse and triplet markings.

Figura 20: trecho em que a linha do canto executa a melodia em *staccato*, enquanto a linha do piano executa a melodia principal, tal como a voz realizou na seção A

Vocalmente, o estudo exige resistência do cantor, uma vez que demanda a execução de

frases longas em legato na região aguda (considerando a tessitura de um mezzo soprano). Somado a isso, o *staccato* também é exigido em um longo trecho da obra por uma extensão de uma oitava.

3.8.1 Imagem

A indicação de caráter “marcha-rancho” sintetiza o espírito da música. As síncopes e as quiáteras presentes nas linhas do canto e do piano promovem deslocamentos rítmicos que trazem a nostalgia de épocas antigas, uma memória que buscamos deslocada no tempo.

As repetições da seção A e a noção de circularidade dada pelas quiáteras nos remetem ao passar de blocos de carnaval pelas ruas, carregando consigo fantasias, máscaras, cores, uma alegria compartilhada repleta de desejos individuais, cujos ideais, frustrações e todo tipo de sentimento se diluem em meio à coletividade.

Ouvimos as gargalhadas em meio à multidão, imaginadas a partir do *staccato* executado pela linha do canto na seção B e, novamente, a massa que absorve as representações individuais e transforma tudo em uma aparente alegria compartilhada.

3.9 Estudo nº 9

O *Estudo nº 9* foi escrito na tonalidade de Lá Menor em compasso ternário simples e possui indicação de caráter “tempo de valsa”. A tessitura vocal supera a oitava, indo de Ré 3 a Fá 4. Podemos dividi-lo em quatro partes, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção A'	Coda
Divisão	Compassos 1-5	Compassos 6-13	Compassos 14-21	Compassos 22-29
Tonalidade	La menor			
Características	Piano apresenta a mesma melodia executada pela voz nos quatro compassos finais do estudo.	Alternância de melodias em graus conjuntos e com grandes saltos intervalares. Cadência à dominante.	Piano executa mesma melodia da linha do canto na seção A	Linha do canto e do piano revezam na execução da melodia principal.

Quadro 11: Principais características do *Estudo nº 9*

Na introdução, o piano apresenta a mesma melodia da linha do canto constante nos últimos quatro compassos da coda.

A linha da voz se apresenta com desenhos melódicos em graus conjuntos seguidos de grandes saltos intervalares, cuja melodia principal é delineada pelas *tenutas*. As notas de passagem que compõem os grandes saltos possuem indicação para execução em *staccato*.

A linha do piano serve como acompanhamento e desenvolve uma progressão harmônica descendente até alcançar a tônica e concluir a primeira parte da seção em um arpejo ascendente. A segunda parte dessa seção apresenta um acompanhamento de piano mais presente, com desenho rítmico similar ao desempenhado pela linha do canto.



Figura 21: apresentação da linha do canto na seção A, com grandes saltos intervalares em *staccato* pelas notas de passagem e *tenutas* para execução das notas principais da melodia

Na seção A', a melodia da voz se apresenta em graus conjuntos, em desenho ascendente e descendente, seguida de uma repetição da célula rítmica duas colcheias–mínima executada em intervalos de 4^a e 3^a descendente e ascendente, associada a um *rallentando* que culmina em uma fermata na subdominante da tonalidade. O piano segue com o tema principal. Durante todo esse trecho, a voz está servindo de acompanhamento em conjunto com a mão esquerda do piano, pois a melodia principal está sendo executada pela mão direita do mesmo.

Figura 22: linha do canto apresenta variação sobre o tema, enquanto o acompanhamento desenvolve a melodia principal

Há um equilíbrio nos papéis desempenhados pelo canto e pelo piano. Ambos executam a melodia principal do estudo em diferentes momentos, trazendo novas combinações de sonoridade e formas de interpretação.

O estudo favorece a prática das articulações por meio da repetição de notas iguais com alternância de *staccato* e *legato*, bem como da afinação e do ajuste da emissão por meio dos saltos intervalares.

Figura 23: linha do piano executa a melodia principal, enquanto a linha do canto executa uma melodia em progressão ascendente que alterna *staccato* e *legato*

3.9.1 Imagem

Tanto a linha do piano quanto a linha do canto executam o tema principal do estudo, que inicia sempre sem o apoio do acompanhamento, o que nos remete ao silêncio interior que elabora o fio condutor para uma ação. Os saltos que se destacam entre

regiões médias e agudas denotam um desejo para se alcançar algo e a insistência com que as repetições acontecem, o desejo de ficar no lugar vislumbrado.

Quando a linha do piano incorpora em seu discurso o tema principal, a voz executa variações sobre o tema, o que a permite transitar entre as regiões aguda e média sem os saltos intervalares presentes no tema principal, trazendo a ideia de um ambiente propício para que ela se sustente naquele lugar outrora almejado e sem as grandes turbulências representadas pelos grandes saltos intervalares. Nessa situação, a voz transita entre a região média e aguda de forma suave.

3.10 Estudo nº 10

O *Estudo nº 10* foi escrito na tonalidade de Lá♭ maior em compasso ternário composto. Possui indicação de andamento “*andante*”. A tessitura vocal compreende uma extensão de pouco mais de uma oitava, indo de Dó 3 a Ré 4. Podemos dividi-lo em três seções, conforme quadro abaixo:

	Introdução	Seção A	Seção A'
Divisão	Compasso 1	Compassos 2-9	Compassos 10-17
Tonalidade	Lá♭ maior		
Características	Mesma célula padrão da linha do piano presente no último compasso da obra	Linha do canto em saltos de 6ª e 7ª Piano executa célula padrão, cuja rítmica dá movimento e fluência à obra	Linha do canto se repete com variações rítmicas e <i>staccato</i> para notas secundárias e graus conjuntos. Nos últimos compassos, o piano muda o padrão do acompanhamento com uso de quiálteras.

Quadro 12: principais características do *Estudo nº 10*

A introdução do *Estudo nº 10* é a repetição da célula padrão executada pelo piano no último compasso da música.

Na seção A, observamos uma relação de melodia acompanhada entre canto e piano. A linha vocal se desenvolve, predominantemente, por saltos intervalares de 6ª e 7ª,

respectivamente, ascendente e descendente, em uma progressão melódica descendente, cujas notas principais estão acentuadas na partitura.

Figura 24: introdução e apresentação da linha do canto acompanhada pelo piano

O *staccato* também é utilizado para trabalhar as notas de passagem ou secundárias, como podemos observar na primeira metade da seção A' deste estudo. Durante todo o trecho, seção A e seção A', o piano acompanha a melodia por meio de uma célula padrão. A combinação rítmica utilizada não se altera e a combinação harmônica acompanha os movimentos executados pela voz.

Figura 25: linha do canto apresenta variação do tema em *staccato*, piano acompanha com célula padrão

Na segunda metade da seção A', tanto o padrão do acompanhamento do piano quanto da linha do canto mudam. A voz executa uma linha melódica em graus conjuntos em torno da tônica, enquanto o piano incorpora quiálteras ao acompanhamento, executadas quando a linha do canto possui nota sustentada, evidenciando os seus contornos melódicos. Vocalmente, o estudo trabalha grandes saltos intervalares, *staccato* e *legato*.

3.10.1 Imagem

A linha do canto inicia-se na dominante da tonalidade (nota Mi bemol) com melodias compostas por saltos intervalares de 6ª e 7ª, de difícil execução. No decorrer do desenvolvimento da melodia, ela sempre volta para a dominante. Isso ocorre tanto na seção A quanto na seção A', remetendo à ideia de que diferentes ações, ou caminhos acidentados (saltos intervalares), podem nos levar ao mesmo lugar. Como se trata de um retorno à dominante da tonalidade, temos a ideia de ser um lugar de expectativas e novas possibilidades.

Ao final da primeira metade da seção A', um acidente na tonalidade original (nota Sol bemol) conduz a melodia para a tônica, a partir dele, o padrão rítmico e melódico do acompanhamento também se altera, trazendo uma ideia de mudança. A linha melódica executada pelo canto cria imagens mais alegres e contínuas em virtude da mesma ser executada em graus conjuntos no entorno da tônica, remetendo à ideia de que há luz e esperança após caminhos tortuosos.

3.11 Os *Dez Estudos*: síntese conclusiva

Carmen Vasconcellos se mostra cuidadosa em sua escrita musical e conhecedora do instrumento para o qual escreve. Ao executarmos cada um dos seus estudos, percebemos que as exigências musicais especificadas por meio das indicações de andamento, de expressão e de dinâmica acompanham as necessidades vocais para a execução das melodias propostas. Somado a isso, com exceção de dois estudos, *Estudo n° 2* e *Estudo n° 10*, possuem indicação de caráter em detrimento da indicação de andamento, comumente impostados no início da partitura. Como exemplo, podemos citar expressões como “cadenciado”, “com sentimento”, “dolente e expressivo”, entre outros, os quais podem demonstrar uma preferência da compositora por valorizar as formas mais subjetivas de expressão, trazendo para o intérprete imagens mentais diversas para subsidiar a interpretação da obra estudada.

A tessitura trabalhada nos estudos está na região central de um mezzo-soprano, sendo que a região aguda não ultrapassa o limite do Fá#4. Por se tratar de estudos vocalizados,

assim como canções de câmara, os mesmos podem ser transpostos para outra tonalidade a fim de se ajustarem melhor ao centro de voz de cantores com outra classificação vocal.

Com exceção do *Estudo n° 3*, todos os outros possuem introdução. A introdução prepara a entrada do cantor, situando-o na tonalidade e no andamento. Também demonstra as características musicais da obra, uma vez que a compositora sempre emprega elementos contidos no desenvolvimento do estudo em sua introdução. A introdução do *Estudo n° 10*, por exemplo, tem exatamente a mesma estrutura do último compasso desse estudo. Com isso, ela cria a atmosfera da obra.

Há uma preferência pela escrita em compasso binário simples (seis estudos). As articulações mais exploradas nos estudos são o *legato*, o *marcato*, o *staccato* e a *tenuta*, que são utilizados como recursos para se trabalhar a técnica vocal, e também para valorizar as principais notas da melodia. A exemplo, no *Estudo n° 9*, algumas notas possuem *tenuta* na primeira frase da linha do canto. Se cantarmos apenas essas notas destacadas, entendemos que as que não possuem a *tenuta* exercem função secundária na melodia.

Podemos perceber o contraste entre o acompanhamento do piano e a melodia da voz, bem como as diferentes formas de interação entre ambos. O *Estudo n° 8* é um dos exemplos em que há uma troca de papéis. Em um primeiro momento, o piano desenvolve a harmonia com um ritmo mais marcado e a voz executa uma linha melódica em *legato*. No instante seguinte, a voz passa a executar a frase em *staccato* com o ritmo bem marcado, enquanto a linha do piano se mostra melódica, tal como a voz no início da obra. Essa troca de papéis se repete de diferentes formas em cada estudo. Dessa forma, podemos analisar essa situação como uma característica geral do conjunto da obra, bem como entender o piano como um personagem que não exerce apenas o papel de acompanhar a melodia vocal, mas atua também como protagonista da ação musical, sendo acompanhado em vários momentos pela voz. Com isso, diferentes texturas musicais são criadas, ora polifônicas, ora com melodia acompanhada.

A compositora geralmente escolhe uma ou duas células rítmicas para empregar na obra, por vezes fazendo uso de variações nas diferentes seções de cada estudo. Observamos o

uso da rítmica brasileira, como a síncope, e o uso de ritmos de dança, tais como a marcha-rancho e a valsa. O cuidado empregado na notação musical nos ajuda a compreender a ideia sobre as articulações, acentos e formas de execução dos ritmos propostos. Conforme depoimento da professora Marilene Gangana, que teve a oportunidade de estrear a canção “*Isto é meu...*”, de Carmen Vasconcellos com poema de João Etienne Filho, a compositora valorizava muito, dentre outros aspectos, a dicção e a clareza na articulação das notas. Especialmente sobre a clareza na articulação das notas, entendemos que os *Dez Estudos Vocalizados* possuem elementos focados no aperfeiçoamento da precisão rítmica para o cantor, seja por meio da execução de longos trechos em *staccato*, de grandes saltos intervalares seguidos de apoio em nota longa, e de acentos nas principais notas da melodia ou naquelas que caracterizam uma progressão, dentre outros elementos.

Muitas vezes, associamos a sensação de tristeza ou alegria a uma música a partir da sua tonalidade. De maneira geral, em nossa cultura musical ocidental, principalmente ao comparamos duas músicas em tonalidades diferentes, quando uma música está em tonalidade maior, nós a associamos a coisas alegres e, quando está em tonalidade menor, a associamos à tristeza. Dos dez estudos, seis foram escritos em tonalidade maior. Com exceção dos estudos nº 2 e 4, escritos em Mib maior e La maior, respectivamente, os demais nos trazem imagens de uma dor velada, de uma nostalgia, de uma esperança, de renascimento e de saudade, mesmo aqueles escritos em tonalidade maior. Isso nos mostra que a interação entre as notas, a rítmica, a condução harmônica, seja em tonalidade maior ou menor, pode fazer com que evoquemos os sentimentos mais inesperados.

A partir desse estudo detalhado, pudemos reconhecer os principais elementos musicais dos estudos, bem como suas principais demandas técnico-vocais. Utilizando a classificação dos vocalises proposta por Chaves (2012), entendemos que os vocalises que compõem os *Dez Estudos Vocalizados* podem ser considerados simultaneamente como vocalises de estudo e como vocalises artísticos. De estudo, uma vez que as demandas vocais são trabalhadas de forma progressiva, indo desde intervalos em graus conjuntos a grandes saltos intervalares, passando pela execução de longas frases em *legato* e em *stacatto*, assim como trabalham o centro de voz e as extremidades de forma cuidadosa. E artísticos, pois percebemos um trabalho finamente elaborado, que revela a

criatividade e a habilidade da compositora. Ademais, a compositora preocupa-se também com a escrita da linha do piano, esta não servindo apenas para dar suporte à melodia executada pela voz, mas demonstrando estabelecer um diálogo, como em uma canção de câmara.

Após termos realizado a análise musical e descrevermos as imagens que os elementos musicais nos remetem, apresentamos abaixo quadro de relações imagéticas extraídas da interação entre música, indícios da pesquisa em voga e interpretação do *performer*.

ESTUDO	MÚSICA	IMAGENS
Nº 1	Progressão melódica e harmônica, expansão da tessitura	Amanhecer, cores que surgem com a luz, brilho que aumenta, espaço em expansão
Nº 2	Progressão descendente e ascendente, modulações, <i>staccato</i>	Contrastes, ação e reação cotidiana, gestual cotidiano, segurança e expansão dos limites,
Nº 3	Arpejos, progressão melódica descendente, repetição de célula padrão em diferentes tons	Solidão, dor, mantra, escuridão, busca do acolhimento, luto da perda
Nº 4	Progressão melódica ascendente, contraste <i>legato</i> e <i>staccato</i>	Impulso, movimento, energia mais forte, ruptura, maleabilidade
Nº 5	Ritmo do tango, progressão descendente	Saudade, paixão, amor, calor, drama, mistério, envolvimento
Nº 6	Repetição de célula padrão, progressão melódica descendente, linha melódica ascendente em direção à tônica, movimento cadenciado	Dor inerente ao homem em diferentes estágios com breves momentos de fuga, respiração ofegante
Nº 7	Graus conjuntos e <i>legato</i> , célula rítmica padrão, pedal / baixo	Contemplação, orvalho, brisa, sombra, terra molhada, movimento, asas, desabrochar
Nº 8	Graus conjuntos, síncope, quiáltera e <i>legato</i> , modulações, <i>staccato</i>	Movimento lento, cadenciado, cores, confetes e serpentinas desbotadas, carnaval, nostalgia, memória deslocada, máscaras, gargalhadas, clown, individualidade diluída no coletivo
Nº 9	Graus conjuntos, progressão descendente, saltos intervalares, <i>tenuta</i> e <i>staccato</i> , alternância de papéis (acompanhamento e melodia principal)	Silêncio interno, introspeção e recolhimento, foco, visão, desejo de estar, impossibilidade
Nº 10	Saltos intervalares, acidente, movimento melódico que inicia e retorna para a dominante	Caminhos, etapas, ponto de chegada, luz e esperança, expansão, aceitação, transcendência

Quadro 13: quadro sintético da análise musical e as principais imagens relacionadas aos elementos musicais criadas para subsidiar a elaboração da performance dos *Dez Estudos Vocalizados*.

4 EDIÇÃO

Antes de apresentarmos a edição da obra, faz-se necessário esclarecer alguns pontos sobre a mesma. Embora a compositora não tenha dado um título ao conjunto dos dez estudos, decidimos por intitular a obra como *Dez Estudos Vocalizados*. Para chegarmos a esse título, buscamos os elementos nas partituras manuscritas e levamos em consideração os seguintes aspectos: nome de cada estudo dado pela compositora, a quantidade de estudos e o caráter da obra.

Os manuscritos dos *Dez Estudos Vocalizados* de Carmen Vasconcellos encontram-se na Biblioteca da Escola de Música da UFMG. As partituras originais estão guardadas no acervo especial da instituição, com acesso restrito por se tratar de obra manuscrita. À disposição do público em geral, estão apenas as cópias das mesmas. Em cada um deles constam o título e o nome da compositora em manuscrito, além da dedicatória à biblioteca da Escola de Música, datada de maio de 1973, feita pela própria compositora. Observamos que a caligrafia da dedicatória é a mesma do título destacado em cada uma das partes.

Ainda que a obra esteja manuscrita, a perfeição da grafia nos faz questionar se haveria a possibilidade dela ter sido editada com essa estética, com um ideal *fac-similar*²³, pois, ao final da primeira página de cada estudo, encontra-se um carimbo da Casa Manon S.A, editora de partituras reconhecida na época. Apesar de terem sido realizados contatos com os responsáveis pela Musimed²⁴ e editora Ricordi²⁵ do Brasil, não obtivemos informações suficientes que confirmassem uma possível edição da obra.

A fim de facilitar a difusão dos estudos e torná-los conhecidos entre os cantores e professores, propusemos a edição da obra. Pretendemos preservar todas as anotações

²³ Reprodução mecânica do texto (fotografia, escaneamento, etc) (ARAUJO, p. 110, 2017)

²⁴ Loja de partituras fundada em 1982 pelo músico tcheco Bohumil Med, para editar e vender seus próprios livros. Atualmente, possui o maior estoque de livros de música e partituras da América Latina. Fonte: <<http://www.musimed.com.br/>>, acesso em 12.10.2018.

²⁵ Ricordi edições musicais foi fundada em 1808 na cidade de Milão, por Giovanni Ricordi. Conforme contato com a Musimed via e-mail em 06.06.2018, fomos informados que a editora havia comprado o acervo da loja Casa Manon, que encerrou suas atividades em 2017. Em contato com o responsável pela Ricordi no Brasil, Sr. Osmar, fomos informadas apenas que a maioria das lojas que comercializam métodos e partituras tem por costume colocar um carimbo da loja, assim como fazia Casa Manon. (e-mail trocado em 06.06.2018).

feitas pela compositora, haja vista que não possuímos outras cópias ou edições dessas partituras para realizarmos um estudo comparativo entre elas. Somado a isso, observamos que a compositora foi muito precisa em suas anotações, cuidando das indicações de todas as dinâmicas e andamentos, bem como dos sinais de expressão. Além disso, não encontramos erros de grafia como, por exemplo, ausência de pausas, ou repetição de notas ou mesmo rasuras, dentre outros elementos que poderiam indicar que as partes pudessem conter erros acidentais.

Considerando essas informações, decidimos por realizar uma edição Monotestemunhal, classificada como Transcrição Linear. Monotestemunhal, pois temos apenas uma partitura fonte para cada estudo, e Transcrição Linear por ser uma cópia de todo o conteúdo musical escrito por Carmen Vasconcellos. Segundo a definição apresentada pelo Professor Fernando Araújo de Paula, da Escola de Música da UFMG, trata-se de uma “transcrição exata do texto sem respeitar a topografia gráfica” (PAULA, 2017, p. 119).

As edições da obra *Dez Estudos Vocalizados* da compositora Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos encontram-se em anexo a este trabalho.

CONCLUSÃO

Após percorrermos os caminhos de investigação propostos por esta pesquisa, podemos discorrer sobre os diferentes assuntos abordados bem como avaliarmos suas conexões.

Vimos no primeiro capítulo que o normativo social vigente no século XX, concernente ao papel das mulheres no mercado de trabalho, encontrou ressonância no ambiente familiar e profissional de Carmen Vasconcellos. Sua atuação no mercado de trabalho teve um forte direcionamento para a docência e, no meio musical, percebemos que o reconhecimento dado à compositora ficou restrito à sua atuação como professora, mesmo que ela empreendesse também atividades como compositora, pianista, regente e cantora. Acreditamos que o reconhecimento dado a ela foi influenciado pela visão da sociedade sobre o trabalho feminino na esfera pública, na qual a atividade profissional socialmente aceita para ser desempenhada por mulheres era a de professora.

Vimos que uma sucessão de ideologias incorporadas e reverberadas por diferentes instituições sociais no final do século XIX e durante o século XX, fizeram com que as mulheres tivessem seus anseios individuais reduzidos até serem encaixadas no tripé social mãe-esposa-dona de casa, sendo comumente chamadas de rainhas do lar. Mesmo as mulheres que não eram casadas, como era o caso de Carmen Vasconcellos, estavam submetidas às vontades de seus pais e irmãos. Por meio das entrevistas com familiares, percebemos que o poder exercido sobre as mulheres pelos homens fazia parte da realidade de Vasconcellos, inclusive no que se refere ao trabalho fora do âmbito doméstico, que só era permitido caso o mesmo fosse uma atividade didática.

Acreditamos que esse contexto repercutiu, inclusive, na produção artística e intelectual das mulheres que extrapolavam as funções socialmente instituídas, tanto no âmbito privado quanto no público. Como consequência, muitas obras artísticas de mulheres ainda se encontram desconhecidas do público, uma vez que elas poderiam até desempenhar uma profissão considerada masculina, mas, ainda assim, não teriam reconhecimento por esse exercício. A exemplo disso, as publicações das composições de Carmen Vasconcellos podem ser um indício da visão social sobre o trabalho das mulheres. Sua obra de caráter didático teve inúmeras publicações, enquanto a de caráter

artístico ainda se encontra, em sua maioria, manuscrita, guardada nas prateleiras da Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Essa realidade não se aplica apenas à Vasconcellos e ela se reflete ainda hoje nos programas dos recitais que ocorrem nos teatros e salas de concerto no país. Além da canção de câmara brasileira ter menos representação comparada à música europeia, a maior parte das canções brasileiras executadas nesses programas foram compostas por homens. Este retrato está mudando aos poucos em decorrência de iniciativas tanto no âmbito acadêmico, quanto nas iniciativas dos teatros de dedicar programas à música brasileira. Na Escola de Música da UFMG, por exemplo, o grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira tem se dedicado a editar, publicar e incluir nos programas de concerto as obras de compositores e compositoras brasileiras.

No capítulo dois, abordamos a performance sob aspectos da semiótica e da intermedialidade. Conforme o Modelo Tripartite da Semiologia da Música (NATTIEZ, 2002), os significados atribuídos ao vestígio material (obra) pelo emissor e pelo receptor possuem naturezas distintas. Transportando os conhecimentos desse modelo para a relação *performer* – produto da *performance* – público, o *performer*, enquanto agente criador, pode idealizar a *performance* e produzir um vestígio material diferente daquele que imaginou, ou mesmo poderá produzir um vestígio sem significação intencional. Por sua vez, o público atribui outros significados à *performance*, buscando conexões com os elementos da obra por meio de um processo de ressignificação vinculado à sua bagagem de vida e não, necessariamente, àquilo que o *performer* idealizou.

Sob a ótica da *performance*, entendemos como obra a resultante da execução da música, aliada às ações do *performer* no palco e aos recursos utilizados, tais como iluminação, projeção, movimentação cênica, dentre outros. A soma desses elementos constitui um dos produtos da *performance* ou o que podemos chamar de vestígio material da *performance*.

Conforme o conceito da comunicação demonstrado pelo Modelo Tripartite, entendemos que as intenções do *performer* ao interpretar uma obra musical podem ou não ser percebidas pelo público, uma vez que este também atribui suas próprias significações à obra. A fim de melhorar o vínculo da comunicação entre *performer*, produto da

performance e público, optamos por fazer uso de uma combinação de mídias para o ato da *performance*, de forma a imprimir elementos de outras naturezas à *performance* musical que delineassem de maneira aproximada a leitura do *performer* sobre a obra, especialmente no caso dos *Dez Estudos Vocalizados*. Embora os mesmos sejam executados por um instrumento capaz de pronunciar palavras, a voz, eles não trazem consigo poemas que possam remeter mais claramente a algumas imagens sensoriais como é o caso de uma canção.

Para tornar tangível essa ideia, vislumbramos a criação de imagens sensoriais para cada estudo. Nesse caso, se fez necessária a parametrização dos elementos de naturezas distintas como, por exemplo, música e artes cênicas. Encontramos em Pádua e Lima (2015) o quadro de parâmetros que nos auxiliou nesse processo, subsidiando a aproximação da linguagem musical da linguagem de outras naturezas artísticas.

No terceiro capítulo, realizamos a análise musical dos *Dez Estudos Vocalizados* e, a partir da interpretação dos principais elementos musicais extraídos dessa análise, criamos as imagens associadas a cada estudo. Essas imagens auxiliaram no processo de criação da *performance*, bem como na interpretação de cada vocalise. Particularmente, acredito que esse tenha sido o trabalho mais difícil desta pesquisa. Conseguir expressar por meio de palavras e imagens sensoriais, significa trazer à razão um campo subjetivo da arte. Mesmo com as dificuldades encontradas, esse trabalho é fundamental por tornar tangível o processo criativo que, na maior parte das vezes, fica restrito ao imaginário do artista. Ao escrever sobre esse processo, compartilhamos parte do sistema artístico de criação e podemos aprimorar esse fazer por meio da troca que poderá se estabelecer a partir da leitura da descrição desse processo.

No capítulo quatro, apresentamos a edição dos *Dez Estudos Vocalizados*, com o objetivo de facilitar o acesso à mesma pelos professores, estudantes e artistas da área de música.

Esperamos que a presente pesquisa possa inspirar o desenvolvimento de outras focadas no resgate da música brasileira, principalmente aquela produzida por mulheres. Reconhecemos que não esgotamos o assunto concernente à contextualização histórica e social da vida da compositora, tão pouco, seguimos uma metodologia puramente

sociológica ou histórica. Trata-se de um trabalho desenvolvido por uma artista que sentiu a necessidade de trazer esse olhar visando uma *performance* que pudesse conectar elementos da realidade da compositora a da intérprete. Entendemos que a leitura que fizemos sobre a vida profissional de Carmen Vasconcellos pode ser expandida, bem como conectada e/ou comparada à de compositoras, tal como feito por Dalila Vasconcelos (2011), que dedicou sua pesquisa de mestrado à comparação das trajetórias profissionais das musicistas Helza Camêu e Joanídia Sodre. Em acordo com a abordagem de Cook (2006) sobre a forma como a música erudita ocidental é ouvida e analisada, acreditamos que é preciso investir mais na gravação das obras, assim como também das *performances*. A criação de uma biblioteca com textos acústicos das performances de obras brasileiras poderá viabilizar a sua divulgação e torná-las conhecidas do público leigo e especializado. Para as *performances*, a combinação ou fusão da música com mídias de outras naturezas pode ser favorável a esse propósito, uma vez que a comunicação da obra poderá se estabelecer por todos os canais sensoriais do público. Acreditamos ainda que as edições dos *Dez Estudos Vocalizados* poderão viabilizar sua circulação entre os profissionais e estudantes da música, haja vista que as mesmas estarão acessíveis em PDF por meio da disponibilização desta dissertação no Sistema de Bibliotecas da UFMG.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A História de Belo Horizonte – 100 anos de BH. Dir. Kiko Mollica, 1997.

BARBEITAS, Flávio. *Representações e apropriações da música na poesia: um caso de intermedialidade?* Revista Interfaces, nr. 23, vol. 2. Julho-Dezembro, 2015.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. R. Kempf/Editores. 1987.

BATISTA, Luiz Gustavo V. *Associação de imagens a um Sistema Musical Interativo*. Dissertação – Mestrado, UFMG, 2011.

CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras*. USP, São Paulo. 2011. Dissertação Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CHANTAL, Mauro C.; CASTRO, Luciana M. *As canções para canto e piano de Carmen Vasconcellos (1918 – 2001)*. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas, 2017.

CHAVES, Patrícia Cardoso. *O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone*. Dissertação – Mestrado, 2012.

CLUVER, Claus. *Inter textos / Inter artes / Inter media*. In: *Aletria*, jul – dez. Belo Horizonte: UFMG/Poslit, 2006

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de outono op. 25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: aspectos analíticos, interpretativos e biográficos da compositora*. 2001. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

FUJITA, Gabriel. *Guerra destruiu figura do "homem herói" e consagrou mulher no trabalho*. UOL Notícias Internacional. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/05/08/guerra-destruiu-figura-do-homem-heroi-e-consagrou-mulher-no-trabalho.htm>>. Acesso em 06 set 2018.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LARUE, J. *Guidelines for style analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.

LIMA, Cecília Nazaré de., PADUA, Mônica P. *Relação entre poesia e música em canções de Francisco Braga*. Anais da XII SEVFALE, Belo Horizonte, UFMG, 2015.

MACHADO, Maria Inês Lucas. *Ensaio sobre a vida da Prof. Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos*. 2000.

MALUF, Marina; MOTT, Maria L. “*Recônditos do mundo feminino*”. História da Vida Privada no Brasil / coordenador geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil; 3)

McKINNEY, James C. *The Diagnosis Corrections of Vocal Faults*. Genevox Music Group, 1994.

MELO, Daiana de O. *Aspectos técnico-interpretativos do bel canto do século XIX presentes nas Sei Ariette, Op. 95, de Mauro Giuliani*. Dissertação – Mestrado, UFMG. Belo Horizonte, 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: towards a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PADUA, Mônica P.; LIMA, Cecília Nazaré. *A canção O poder das Lágrimas de Francisco Braga: diálogos entre poesia e música.*, XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte. 2016.

PINSKY, Carla B. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

RAJEWSKY, Irina, O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Thaïs Flores Nogueira Diniz, Organizadora. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

RODRIGUES, Endrigo de Freitas. *Resgatando a canção brasileira: a obra para canto e piano de Carmen Vasconcellos (1918-2001), mestra e compositora mineira*. Belo Horizonte, 2005. Monografia – UFMG, Escola de Música.

RODRIGUES, M. B. F. e COELHO, C. M. Paradigma Indiciário, breve definição. DCSO/PPGHIS/UFES. S.d.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto*. EDUSP, São Paulo. 2015.

TERRA em transe. Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

VIANNA, Cláudia P. *O Sexo e o Gênero da docência*. Cadernos Pagu, 2001.

ANEXOS

ANEXO I

Edição das partituras *Dez Estudos Vocalizados*

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 1

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Cadenciado

Voz

Piano

p *bem cantado* *cresc. pouco a pouco*

5

decresc. e rall

9

p *mf* *cantado*

13

f *mf*

pouco a pouco rall.

17

p

21

f *mf* *mp*

rall *pp*

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 2

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Andante

Piano

mf

p leve

dim. e rall.

6

notas separadas

10

mf

p cantado

p

14

cresc. aos poucos

p *mf* *p* *p*

18

f *rall.* *p* *f* *mf*

23

leve e ritmado

p leve

27

p leve *rall.* *pp*

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 3

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Com sentimento

Voz

mf

Piano

5

9

cantando

13

rall.

17

a tempo

acelerando aos poucos

20

23

26

29

Com sentimento

mf

32

36

dim. e rall.

p

rall.

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 4

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Allegre, bem marcado

Voz

mf

Piano

p leve

pp

p sempre leve

5

9

mf

p

13

mf

p

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right-hand part features a melodic line with a long slur over measures 13-16. The left-hand part provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *mf* and *p*.

17

mf

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The right-hand part continues the melodic line with a slur. The left-hand part has a more active bass line. Dynamics include *mf*.

21

mf

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The right-hand part continues the melodic line with a slur. The left-hand part has a more active bass line. Dynamics include *mf*.

25

dim.

dim.

p

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The right-hand part continues the melodic line with a slur. The left-hand part has a more active bass line. Dynamics include *dim.* and *p*.

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 5

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Voz

Piano

5

mf

9

notas separadas

f

13

mf ligado

17

notas separadas

21

notas separadas

rall.

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 6

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Dolente e espressivo

Voz

Piano

p leve cantado

mf

6

11

mf

16 *mf* Para seguir

21 *cadenciando* *cresc.*

25 1. 2.

30 *rall.* Para terminar

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 7

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Tempo de barcarola

Voz

Piano

mf

5

9

cresc.

mf

The musical score is written for voice and piano. It is in the key of D major and 6/8 time. The tempo is marked 'Tempo de barcarola'. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system starts at measure 5, and the third system starts at measure 9. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *mf*.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 12 features a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata over the first half, and a piano accompaniment in the grand staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 13. Dynamics include *p* and *pp*.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of three staves. The key signature is one sharp. Measure 14 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *acelerando* is written above the treble staff. Measure 15 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *um pouco* is written below the treble staff. Measure 16 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *acelerando um pouco* is written below the grand staff. Dynamics include *p* and *pp*.

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of three staves. The key signature is one sharp. Measure 17 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *dim.* is written below the treble staff. Measure 18 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *p* is written below the treble staff. Measure 19 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *p leve* is written below the grand staff. Dynamics include *p* and *pp*.

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of three staves. The key signature is one sharp. Measure 20 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *rall.* is written below the treble staff. Measure 21 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *pp* is written below the treble staff. Measure 22 has a melodic line with a slur and fermata, and piano accompaniment. The instruction *pp* is written below the grand staff. Dynamics include *p* and *pp*.

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 8

Marcha-rancho

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Voz

Piano

5

9

mf

bem marcado

13

1. 3.

3

18

22

1.

2.

3

3

27

mf

32

cantado

37

41

45

49 *a tempo*

3 3

bem marcado

53

3 3 3 3

58 *mf*

mf

63 *leve*

leve

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 9

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Tempo de valsa

Voz

Piano

mf

5

9

rall.

13

mf

Musical score for measures 13-16. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a long slur over measures 13-16. The grand staff contains accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

17

cresc. *f* *mf* *rall.*

acelerando *rall.*

Musical score for measures 17-20. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings: *cresc.*, *f*, *mf*, and *rall.*. The grand staff has accompaniment with dynamic markings *acelerando* and *rall.*.

21

rall.

Musical score for measures 21-24. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and a *rall.* marking at the end. The grand staff has accompaniment with various rhythmic patterns.

25

calmo *rall.* *dim.* *p* *pp*

Musical score for measures 25-28. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings: *calmo*, *rall.*, *dim.*, *p*, and *pp*. The grand staff has accompaniment with dynamic markings *dim.*, *p*, and *pp*.

DEZ ESTUDOS VOCALISADOS

Estudo nº 10

Carmen Sylvia V. de Vasconcellos

Andante

Voz

Piano

ligado mf

calmo

3

leve

cresc.

rall.

leve

10 *a tempo*

leve
notas soltas

13

ligado *dim. aos poucos*

16

rall.

ANEXO II

Programa do recital de defesa

O programa do recital de defesa foi elaborado a fim de atender às exigências acadêmicas, como também à proposta de *performance* elaborada nesta dissertação e está dividido em oito pequenos blocos, compostos por uma canção seguida de um ou mais vocalises. A intenção é a de que os poemas das canções que antecedem cada *Estudo* inspirem significados para o mesmo. Esse recurso foi utilizado levando em consideração as análises musicais e as propostas interpretativas contidas no capítulo terceiro da dissertação, bem como atender o objetivo de realizar uma *performance* intermediática.

Conforme vimos no primeiro capítulo, Dona Carmen era reconhecida por seu espírito leve, chegando a ser comparada com uma borboleta por quem convivia com ela. A compositora buscava, também, se inspirar nos elementos da natureza para escrever suas músicas. Dessa forma, encontramos na pesquisa o fio condutor para a *performance*, o ciclo de vida da lagarta: lagarta, casulo e borboleta; nesse ciclo, inserimos também as transformações do amor.

Dos oito blocos que compõem o programa, podemos separá-los em três partes. A primeira, abarca a *Cantiga III* e os *Estudos n° 1, 2 e 4* e possui um caráter alegre, vívido e um frescor de algo que se inicia. A segunda é constituída pelas canções *Saudade* (Helza Cameu), *Saudade* (Carmen Vasconcellos), *Vida de minha vida*, *Solidão* e os *Estudos n° 5, 6, 9 e 3* e denota uma ruptura do sentimento vivenciado no primeiro momento, tornando-se mais denso. A sensação de frustração, de espera e de solidão predomina nesse trecho. A terceira parte é formada pelas canções *Sombra suave*, *Singela canção de Maria* (Babi de Oliveira), *Isto é meu* e os *Estudos n° 7, 10 e 8*. Nela, o cenário muda novamente e o adensamento ocorrido no trecho anterior se desfaz. Os sentimentos são ressignificados, trazendo uma nova visão de mundo para tudo o que foi vivido anteriormente.

A definição do programa se deu após a conclusão da pesquisa e antecedeu à elaboração da *performance* propriamente dita. Essa delimitação foi de suma importância para que

os elementos cênicos fossem incorporados de acordo com as exigências musicais, conforme poderemos apreciar no Anexo III.

Universidade Federal de Minas Gerais
Recital Defesa de Mestrado

30 de outubro de 2018

Terça-feira - 10h

Auditório Fernando Mello Vianna

Programa

Carmen Vasconcellos	- Cantiga III - Estudo nº 1 - Estudo nº 2 - Estudo nº 4
Helza Camêu Carmen Vasconcellos	- Saudade - Estudo nº 5
Carmen Vasconcellos	- Saudade - Estudo nº 6
Carmen Vasconcellos	- Vida de Minha Vida - Estudo nº 9
Carmen Vasconcellos	- Solidão - Estudo nº 3
Carmen Vasconcellos	- Sombra Suave - Estudo nº 7
Babi de Oliveira Carmen Vasconcellos	- Singela Canção de Maria - Estudo nº 10
Carmen Vasconcellos	- Isto é meu - Estudo nº 8

Carolina Rennó

Pianista:

Wagner Sander

Direção Cênica:

Ludmilla Ramalho

Projeções:

Nélio Costa

Figurino:

Carolina Rennó

Douglas Carlos

Guto Carvalhoneto

Ludmilla Ramalho

Terezinha Rennó



ANEXO III

Imagens da *performance*

Definido o programa, buscamos delinear os elementos cênicos que seriam incorporados à *performance*. Projeção de imagens, iluminação, figurino e marcação cênica foram os principais recursos utilizados para a expressão dramática da apresentação.

Antes mesmo da execução musical, o figurino é o primeiro elemento a ser visto pelo público. No entanto, ele foi o último a ser elaborado. O figurino exerce, além de vestimenta, a função de cenário.



Imagem 1: cena inicial. Foto de Lucas Dupin.

A *performance* busca incorporar elementos significativos da vida da compositora, identificados por meio da pesquisa, tais como um amor não vivido e elementos da natureza, como também elementos de minha vida como, por exemplo, a maternidade e, na profissão, o exercício de diversas atividades.



Imagem 2: primeira parte do recital. Foto de Lucas Dupin.

Nessas imagens, podemos visualizar o primeiro momento do recital, cujo espírito é o de encantamento ou de uma paixão que se inicia. Na imagem abaixo, podemos observar a projeção ao fundo, elemento cênico utilizado em momentos distintos da *performance*.



Imagem 3: momento de transição para segunda parte do recital. Ao fundo, projeção de imagens de trigo. Foto de Lucas Dupin.



Imagem 4: início da segunda parte do recital. Foto de Lucas Dupin.

A imagem acima demonstra o momento de transição da primeira parte do recital para a segunda que possui um caráter denso e traz sensações como a solidão, a angústia, a espera de algo que não chega, a dor da perda, a desesperança.



Imagem 5: uma das poucas cenas em pé durante a segunda parte do recital. Foto de Lucas Dupin.



Imagem 6: plano baixo durante a segunda parte do recital. Foto de Lucas Dupin.

As imagens desta página, assim como as da próxima, mostram a *performer* no chão do palco. Esse plano baixo foi utilizado, praticamente, durante todo o trecho central do recital, caracterizado pela introspecção e sentimentos de tristeza.



Imagem 7: cena durante segunda parte do recital. Foto de Lucas Dupin.



Imagem 8: durante processo de recolhimento das faixas do figurino. Foto de Lucas Dupin.

As faixas do figurino foram recolhidas pouco a pouco, à medida que as canções e os estudos eram cantados e as histórias, por meio deles, contadas.



Imagem 9: última faixa a ser recolhida durante a última música da segunda parte do recital, caracterizada pelo adensamento dos sentimentos e emoções de dor e tristeza. Foto de Lucas Dupin.

A imagem abaixo reflete o ponto de maior tensão da *performance*, quando todas as faixas estão recolhidas, contrapondo-se à situação inicial de expansão, quando todas as faixas estavam abertas no cenário. No instante seguinte, cuja imagem não está retratada nos Anexos, o ponto máximo de recolhimento é alcançado, quando a *performer* fica sob o amontoado de tecido, como se adentrasse no casulo.



Imagem 10: cena durante a música *Solidão* de Carmen Vasconcellos. Foto de Lucas Dupin.

Após todo o processo de recolhimento, as histórias, até então vividas, são ressignificadas para que um novo movimento aconteça. A *performer* levanta-se segurando as faixas rentes ao corpo e coloca-se a caminhar com certa dificuldade. Cada um pode dar um sentido para esse momento. Uma das possibilidades poderia ser a idéia de que as faixas são as histórias vividas durante uma fase da vida, caminhos percorridos carregados de emoções e sentimentos. Não é fácil desapegar ou desvencilhar desse peso para seguir em frente. Nesse sentido, percebemos o desejo de sair do lugar, mas com a dificuldade de deixar para trás o que já passou.



Imagem 11: cena de transição para a terceira parte da *performance*. Foto de Lucas Dupin.

Na imagem acima, podemos visualizar o exato momento em que a *performer* inicia sua caminhada pelo espaço cênico, carregando consigo as histórias até então vividas. Ao fundo, a projeção do orvalho sobre as folhas de uma planta.



Imagem 12: cena durante a terceira parte da *performance*, caracterizada pela ressignificação dos sentimentos vividos até ali. Foto de Lucas Dupin.

Aos poucos, o peso se desfaz. O passado é história, mas não é fardo e não existe apenas um caminho para ser trilhado, mas muitos caminhos para serem desvendados.



Imagem 13: cena com o rastro do caminho percorrido formado pelas faixas do figurino. Ao fundo, projeção de borboletas voando. Foto de Wagner Sander.



Imagem 14: cena durante a penúltima música da terceira parte do recital. Instantes antes da *performer* sair de dentro do figurino e abandoná-lo no espaço cênico. Foto de Lucas Dupin.

Como último símbolo da ressignificação dos sentimentos e emoções, a *performer* se desfaz do figurino-cenário e se veste em leveza para cantar o *Estudo n° 8* e encerrar o recital, uma marcha-rancho que mistura alegria e nostalgia como o carnaval de antigamente.



Imagem 15: cena final inspirada no carnaval e embalada pela marcha-rancho do *Estudo n°8*. Foto de Lucas Dupin.

Em complemento aos detalhes compartilhados sobre o processo de criação da *performance* segue, abaixo, um poema-síntese que conta brevemente a minha interpretação sobre os símbolos utilizados ao longo do recital:

“Estou a soma dos caminhos que percorri,
mas nenhum deles me define,
embora carregue as marcas,
invisíveis aos olhos,
do trilhar.

Estou a caminhada, a vivência, as ações e reações,
estou o processo de fazer e refazer o trajeto,
estou a transgressão de tomar o atalho,
de crescer e do caminho estreitar até não mais me caber
e caminhar, caminhar.

Estou a dor de perder:
o senso, a moral, a vergonha, o amor, o hábito, o tesão, a razão, o rumo.
Estou o medo de perder.
E perco a força acomodando em meus braços, costas, peito, pernas, pés,
os caminhos estreitos que não me servem mais.

Ferida, sangue, suor, poeira, casca, pele...
A soma de caminhos estreitos não amplia a estrada.
O que move está dentro
E é preciso despir-me para continuar.
Caminhar... caminhar...”.