

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

JOHN KENNEDY PEREIRA DE CASTRO

OSWALDO DE SOUZA

**Uma abordagem Semiológico Musical de suas Canções à
Performance da Canção de Câmara Brasileira**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA**

**Belo Horizonte
2017**

JOHN KENNEDY PEREIRA DE CASTRO

OSWALDO DE SOUZA

**Uma abordagem Semiológico Musical de suas Canções à
Performance da Canção de Câmara Brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Linha de Pesquisa Performance Musical, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação da Prof^a Dr^a Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

Belo Horizonte

2017

C355o

Castro, John Kennedy Pereira de

Oswaldo de Souza [manuscrito]: uma abordagem semiológico musical de suas canções à performance da canção de câmara brasileira. / John Kennedy Pereira de Castro. - 2017. 281 f., enc.; il.

Orientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.

Área de concentração: Performance Musical.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Souza, Oswaldo de. 2. Semiologia (Música). 3. Performance musical. 4. Música de câmara – Teses. I. Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15

*Meu amor e eterna gratidão aos meus pais
Francisco das Chagas Pereira (in memoriam) e Clarice Pereira de Castro*

AGRADECIMENTOS

Ao Eterno Deus de Abrão, Isaac e Jacó e ao seu filho *Yeshua Ha Mashiach* (Jesus, o Messias), meu Salvador e Redentor, revelação do grandioso e indizível amor de Adonai aos nossos corações, minha única adoração.

À minha amada esposa Brigitte que, a cada dia, tem se revelado companheira incondicional, ajudando-me a crescer espiritual, pessoal, profissional e emocionalmente. Aos nossos filhos amados, Joshua e Caleb, indizíveis presentes do Eterno em nossas vidas.

Aos meus amados irmãos Cloves, Marcos, Micheline, Jackson, Caline, Arlindo e Jônatas pelo amor, admiração, apoio e torcida à realização desse projeto.

À minha orientadora Prof^a Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra que, com orientação séria e competente, me ajudou neste processo de doutoramento. Seu incentivo, amizade e generosidade me foram de grande importância ao retorno de minha atuação como cantor nesse período de estudos na pós-graduação e na performance musical. Cada faceta do grande aprendizado me serão de grande contribuição, frutos dos nossos inúmeros diálogos, à maturidade profissional e à vida.

À Prof^a Me. Maria de Fátima de Brito, pessoa amiga e fomentadora, presente em minha carreira desde o início, pela amizade e apoio à realização desse projeto de doutoramento, auxiliando-nos com seriedade, propriedade e competência ao conhecimento da vida e obra de Oswaldo de Souza. Todo meu carinho, apreço e respeito dispensados a você, como sempre presente e eterna gratidão.

Ao Prof^o Dr. Cláudio Augusto Pinto Galvão, biógrafo do compositor Oswaldo de Souza, pela atenção e tempo dispensados em consultas e envio de materiais pertinentes à pesquisa. Todo meu apreço e admiração pelo seu relevante trabalho que contribui grandemente para o conhecimento de Oswaldo de Souza.

A Prof^a Me. Denise Sartori pela amizade que nutrimos com grande admiração, ética e respeito; pela competente orientação e todo apoio nos tempos de graduação até o presente momento; pelos muitos momentos que recebi, sob sua orientação, aprendizado à profissão e à vida; pela instrução, em inúmeros momentos, sobre fisiologia e pedagogia vocal, que me serviram de base e constante reflexão a minha prática pedagógica.

A Prof^a Me. Cinthia Ruivo, pianista de tantos projetos em Duo, minha gratidão pelo lindo trabalho que temos desenvolvido em parceria músico profissional. Na alegria e esperança que possamos seguir sonhando e construindo projetos performáticos em valorização da nossa rica e bela canção de câmara brasileira.

Ao Prof^o Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos pela generosa colaboração em, Duo de Canto e Piano, apresentarmos o recital das canções de Oswald de Souza no IV Seminário da Canção Brasileira em novembro de 2014.

A prezada Prof^a Dra. Margarida Maria Borghoff pela preciosa orientação ao nosso trabalho de DUO (Canto e Piano) quando da sua vinda a Maringá em setembro de 2015.

A estimada Prof^a Dra. Aline Soares Araújo pela amizade, generosidade e disponibilidade em doar do seu tempo e saber, nos dias que estivemos em Aracaju – SE, sobre a experiência do corpo cênico à performance do cantor.

Aos amigos Professores Dra. Priscila Gambary Freire Conde Garcia e Dr. Eduardo Conde Garcia pela calorosa acolhida e todo apoio que tivemos em Aracaju – SE por ocasião de nossos estudos.

Aos Professores Dra. Priscila Gambary Freire Conde Garcia e Dr. Eduardo Conde Garcia (Curso de Licenciatura em Música Universidade Federal de Sergipe – UFS). Aos Professores Dr. Vladimir Silva (Coordenador do Curso de Graduação em Música/Bacharelado da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG) e Dr. Lemuel Guerra (Regente do Coro em Canto da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG). Aos Professores Me. Fernando Henrique Araújo Torres, Elieny Ferreira dos Santos (Centro de Educação Musical de Olinda) e Anadia Maria Alves da Paz (Diretora do Centro de Educação Musical de Olinda). Às Professoras Dra. Rita Luiza de Pérsia Namé (Diretora da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas – UFAL) e Me. Maria de Fátima de Brito (Universidade Federal de Alagoas – UFAL). Às Professoras Me. Doraneide Tosta de Santana Limeira e Me.

Mônica Cajazeiras Vasconcelos (Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS). Ao Coro da Igreja Batista Central de Feira de Santana – BA na pessoa da, Regente do Coral, Prof^a Me. Doraneide Tosta de Santana Limeira. À Professora Me. Cleusa E. dos Santos Cacione (Diretora da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina – UEL), ao Sr. João Carlos Rolim (Chefe da Divisão de Música da Casa da Cultura da UEL), aos Regentes Professora Me. Regina Maria Bilha Balan Mazzarin e Professor Denis P. do Amaral Camargo (Encarregado da Seção de Música Vocal Casa da Cultura da UEL). A todos vocês meu sincero agradecimento pela generosa oportunidade, a mim concedida, de aplicar a entrevista estruturada sobre a “Escuta da Canção de Câmara Brasileira” aos seus acadêmicos, oportunizando-nos construção e troca de conhecimento, laços de amizade e admiração por vossas atuações como professores, músicos e artistas em cada uma das instituições acima mencionadas.

Aos professores, músicos, acadêmicos, corralistas e amigos que participaram da entrevista estruturada sobre a “Escuta da Canção de Câmara Brasileira”, minha gratidão pela indizível colaboração de cada um de vocês. A participação de todos vocês contribuiu consideravelmente à reflexão e construção desse nosso projeto investigativo.

A estimada Nezite Alencar, professora, historiadora e cordelista, ocupante da cadeira de número 21, da Academia dos Cordelistas do Crato-CE, pela criação dos versos em cordel doados generosamente à apresentação do nosso recital das canções de Oswald de Souza. Minha admiração e apreço a você, amiga e conterrânea, pessoa de reconhecido talento que tem representado, por meio de sua arte, nossa amada terra de Quixariú-CE.

À Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez, exemplo de pessoa generosa, docente de primeira grandeza e notória excelência, expresse minha gratidão por sua leitura e apreciação do “Capítulo I” do nosso trabalho investigativo.

Aos estimados e queridos amigos Prof. Dr. Ticiano Biancolino e Prof^a. Me. Tâmara Cruz pela preciosa amizade e grande ajuda com a gravação do áudio da canção *Prece* de Oswald de Souza destinada à aplicação da “Entrevista Estruturada” no Capítulo IV de nossa Tese de Doutorado.

Às memoráveis interpretações dos nossos primorosos e talentosos cantores e pianistas Marília Álvares e Maria e Lúcia Roriz; Lício Bruno e Claudia Marques; Fátima de Brito e Inezita Barroso (*im memoriam*) que com seus trabalhos gravados nos inspiraram à realização da “Entrevista Estruturada” no Capítulo IV do nosso trabalho investigativo.

À Universidade Estadual de Maringá que, por meio do Plano Anual de Capacitação Docente (PACD) da Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PPG); do Departamento de Música (DMU) e do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCH), nos possibilitou o afastamento à realização do Doutorado.

À Fundação Araucária/CAPES que nos contemplou com apoio financeiro por meio do Convênio 780/2014 - Programa de Apoio a Capacitação Docente das Instituições Públicas de Ensino Superior do Paraná – Doutorado (Acordo Capes/Fundação Araucária), sendo o mesmo de relevante importância à concretização dos nossos estudos de doutorado.

À Universidade Federal de Minas Gerais e a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, instituição de reconhecida excelência, meu sincero agradecimento pela oportunidade ímpar de receber ensino e crescimento acadêmico e profissional.

Aos meus colegas professores e técnicos de departamento, meu muito obrigado pela oportunidade de trabalharmos juntos, construindo com seriedade, competência e responsabilidade, o espaço da música na Universidade Estadual de Maringá e comunidade em geral.

Aos queridos e atenciosos Geralda e Alan, secretários da Pós-Graduação em Música, nossa amizade e gratidão por toda oportuna ajuda e orientação recebida de vocês em inúmeros trâmites relacionados ao doutorado.

A todos os meus alunos, com os quais tenho aprendido neste processo de trocas, pela confiança, espírito de amizade e admiração, dispensados à minha pessoa.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (Paul Zumthor)

RESUMO

A partir da abordagem semiológica musical e de aspectos da fenomenologia nossa pesquisa aborda as canções de Oswaldo de Souza (1904-1995) visando auxiliar em escolhas para sua performance, considerando a percepção de possíveis diálogos que a obra pode estabelecer com o intérprete e com o público. O objetivo principal desta pesquisa é, pois, apontar meios que auxiliem o intérprete musical a reconhecer e compreender os significados que permeiam a canção de câmara brasileira, em especial a de cunho regionalista, em suas múltiplas interações à construção de sentido, visando à sua performance atualizada. O trabalho considera que tal compreensão possa conduzir ao êxito da performance e à valorização deste gênero musical vocal camerístico. Com o objetivo de estudarmos as obras a partir da semiologia musical escolhemos, como corpus de estudo, um conjunto selecionado de 16 canções de Oswaldo de Souza a serem performadas e, dentre essas, quatro ao estudo sob os parâmetros da concepção semiológica tripartite de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez e de proposições da fenomenologia de Gaston Bachelard. A partir da observação analítica de tais obras, segundo suas dimensões poética, imanente e estética, assim como a partir de respostas expressas numa entrevista estruturada na qual os participantes escutaram uma seleção de um conjunto de canções de câmara brasileira de cunho regionalista, buscou-se explorar e estabelecer possíveis diálogos com o público e o intérprete brasileiro contemporâneo à compreensão atual, difusão e *pervivencia* da obra. Também abordamos as canções no que se refere às relações entre poema e música, extraindo desta abordagem indicações interpretativas baseadas nas características relacionadas ao telúrico a que o compositor se reporta em seu processo poético. Finalizamos nossa tese defendendo a dimensão estética da semiologia musical desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez como parâmetro contemporâneo à performance a partir do qual podemos obter uma série de respostas às questões interpretativas atuais e aos ideais imagéticos apontados pelo público contemporâneo, na dinâmica constante da sobrevivência destas obras musicais no percurso do tempo.

Palavras-chave: Oswaldo de Souza. Semiologia Musical. Fenomenologia. Canção de Câmara Brasileira; Performance.

ABSTRACT

Based on the semiological musical approach and aspects of phenomenology, our research deals with the Oswaldo de Souza (1904-1995) songs and aims to help in choices for performance based on the perception of possible dialogues that the work can establish with the interpreter and with the audience. The main objective of this research is, therefore, to point out ways that help the musical interpreter to recognize and understand the meanings that permeate the Brazilian chamber song, especially the regional one, in its multiple interactions for the construction of meaning, aiming at its updated performance. The work considers that such an understanding can lead to a successful performance and to the appreciation of this vocal chamber music genre. In order to study the works from the point of view of the musical semiology, we chose, as corpus for the study, a selected set of 16 songs by Oswaldo de Souza to be performed and, from among these, four to be studied under the parameters of the tripartite semiological conception by Jean Molino and Jean-Jacques Nattiez and propositions by Gaston Bachelard's phenomenology. From the analytical observation of such works, according to their poietic, immanent and aesthetic dimensions, as well as from the responses expressed in a structured interview in which the participants listened to a selection of a set of Brazilian chamber songs of regional character, it was sought to explore and establish possible dialogues with the audience and the contemporary Brazilian interpreter for the current understanding, diffusion and survival of the work. We also approach the songs regarding the relations between poem and music, drawing from this approach interpretative indications based on the characteristics related to the telluric to which the composer reports in his poietic process. We conclude our thesis by defending the aesthetic dimension of the musical semiology developed by Nattiez as a contemporary parameter for performance from which we can obtain a series of answers to the current interpretative questions and to the imagistic ideals pointed out by the contemporary public in the constant dynamics of the survival of these musical works in the course of time.

Key-words: Oswaldo de Souza. Musical Semiology. Phenomenology. Brazilian Chamber Song. Performance.

Lista de Figuras e Tabelas

Figuras

Figura 01 – Triângulo Semiótico.

Figura 02 – Quadro de seis situações analíticas.

Figura 03a – **Introdução** e, c. 01 ao 04, **Seção A**, c. 05 a 12, da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 03b – **Seção B**, c. 14 a 23, da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 04 – Motivo rítmico predominante no acompanhamento (baixo) da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 05 - Variação rítmica no c. 12 da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 06 - Variação rítmica no c. 16 da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 07 - Sugestão melódica no acompanhamento da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 08 - Polirritmia no c. 16 da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 09 - Distanciamento harmônico, c. 14 e 15, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 10 - Sensível melódica B, c.14 e 15, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 11 - Trecho melódico (sequência) uma terça abaixo do primeiro trecho, c.14 a 18, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 12 - Sugestão melódica no acompanhamento, c.14 a 18, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Figura 13 - Motivo melódico do Aboio, c. 01 a 08, na **Seção A** da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

Figura 14 - Sugestão de padrão hemíolico do xaxado (3 + 3 +2), c. 09 a 16, na **Seção B** da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

Figura 15 - Texto descritivo sob melodia em Lab M, c. 08 a 16, na **Seção B** da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

Figura 16 – Esquema formal da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 17 – Linha do canto na **Seção A**, c. 01 a 05, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 18 – Direção da linha melódica na **Seção A**, c. 04 e 05, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 19 – modo menor na **Seção B** da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 20 – Indicação de desdobramento na **Seção B** da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 21 – Divisão silábica (desdobramento) na **Seção B**, c.12, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 22 – Invocação no retorno à **Seção A**, c.17, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 23 - Na repetição da **Seção B**, o “Sujeito Lírico” elogia a figura da rendeira, c. 11 e 12, na canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Figura 24 – Conclusão da canção *Sereia do Mar*, c. 15 a 17, de Oswaldo de Souza.
Figura 25 – Material melódico da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 26 – Textura contrapontística da canção *Jangada*, c. 01 a 04, de Oswaldo de Souza.
Figura 27 – Contorno melódico na linha do acompanhamento, c. 01 a 04, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 28 – Contorno da melodia, c. 07 a 23, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 29 – Configuração rítmico-harmônica, c. 07 e 08, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 30 – Alusão ao ponteio violonístico, c. 06 e 07, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 31 - Elemento cromático de caráter ornamental e dramático, c. 01 a 23, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 32 – Pequena variação, c. 18, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 33 - Dominante secundária, c.12, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.
Figura 34 – Ritmo predominante na canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.

Tabelas

Tabela 01 - Tempo de Moradia.
Tabela 02 - Grau de Envolvimento com a Música.
Tabela 03 – Estudo Formal em Música.
Tabela 04 - Vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ela se manifesta.
Tabela 05 - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: características que a identificam como canção brasileira.
Tabela 05b - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: características que a identificam como canção brasileira.
Tabela 06 - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: caráter da canção escutada.
Tabela 06b - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: caráter da canção escutada.
Tabela 07– Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: timbre da canção escutada
Tabela 08 – Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: indicativo de tempo da canção escutada.
Tabela 09 – Canção I *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi: contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira.
Tabela 10 – Canção II *Prece* de Oswaldo de Souza: contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira.
Tabela 11 – Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique: imagens relacionadas.
Tabela 12 – Canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza: comentários das interpretações I e II.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

| | |
|-----------------|----|
| INTRODUÇÃO..... | 17 |
|-----------------|----|

CAPÍTULO I

SEMIOLOGIA DA MÚSICA E A FENOMENOLOGIA DE BACHELARD COMO APORTES TEÓRICOS À OBRA DE OSWALDO DE SOUZA

| | |
|---|----|
| 1.1 - Princípios semiológicos para a compreensão da obra musical..... | 23 |
| 1.2 - Uma teoria da semiologia: breve apresentação da teoria “Tripartite”..... | 26 |
| 1.2.1 - Funcionamento do modelo “Tripartite’ de semiologia musical proposto por Nattiez..... | 38 |
| 1.3 - A fenomenologia segundo Gaston Bachelard em auxílio ao estudo da <i>poiésis</i> em Oswaldo de Souza..... | 42 |

CAPÍTULO II

O PROCESSO CRIATIVO EM OSWALDO DE SOUZA

| | |
|--|----|
| 2.1 – Breve biografia de Oswaldo de Souza..... | 51 |
| 2.2 - Perspectivas poiéticas: o processo criativo em Oswaldo de Souza..... | 59 |
| 2.2.1 - O processo criativo de Oswaldo de Souza e o realismo literário de 1930..... | 65 |
| 2.2.2 - O processo criativo de Oswaldo e a cultura musical urbana nas primeiras décadas do Séc. XX..... | 69 |
| 2.2.2.1 - Breves reflexões sobre a transformação da performance da canção no percurso do tempo..... | 70 |
| 2.2.2.2 - A canção no contexto cultural brasileiro dos anos 20 a 40 do século XX..... | 71 |

| | |
|--|----|
| 2.2.2.3 - A canção de Oswaldo de Souza: criação e interpretação na era do rádio..... | 73 |
| 2.2.2.4 - A performance da canção de Oswaldo de Souza hoje..... | 75 |

CAPÍTULO III

AS DIMENSÕES POIÉTICA, IMANENTE E ESTÉSICA EM QUATRO CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA

| | |
|---|-----|
| 3.1 – Poiésis, imanência e estesia: dimensões em análise em quatro canções de Oswaldo de Souza..... | .81 |
| 3.2.1 - Análise da canção <i>Juazeiro</i> | 82 |
| 3.2.1.1 - Aspectos musicais e interpretativos..... | 85 |
| 3.2.2 - Análise da canção <i>Retiradas</i> | 103 |
| 3.2.2.1 - Aspectos musicais e interpretativos..... | 106 |
| 3.2.3 - Análise da canção <i>Sereia da Praia</i> | 110 |
| 3.2.3.1 - Aspectos musicais e interpretativos..... | 113 |
| 3.2.4 - Análise da canção <i>Jangada</i> | 117 |
| 3.2.4.1 - Aspectos musicais e interpretativos..... | 121 |

CAPÍTULO IV

DIMENSÃO ESTÉSICA DA SEMIOLOGIA MUSICAL E AS CONTRIBUIÇÕES À PERFORMANCE DA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

Considerações a partir da pesquisa de campo por meio de entrevista estruturada

| | |
|---|-----|
| 4.1 - Considerações iniciais..... | 133 |
| 4.2 - Abrangência da aplicação da pesquisa estruturada..... | 134 |
| 4.3 - Análises das entrevistas..... | 135 |

| | |
|------------------------|-----|
| CONCLUSÃO | 167 |
|------------------------|-----|

| | |
|--------------------------|-----|
| REFERÊNCIAS | 171 |
|--------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| APÊNDICES I | 180 |
| APÊNDICE I - Roteiro de Entrevista..... | 181 |
| APÊNDICE II | 188 |
| APÊNDICE II - Resultados das Entrevistas..... | 189 |
| ANEXO | 280 |
| Áudios das canções utilizadas na Entrevista Estruturada..... | 281 |

INTRODUÇÃO

A obra de Oswaldo de Souza (1904-1995) nos foi apresentada pela professora Fátima de Brito em nossas primeiras aulas de canto no curso de extensão do departamento de música da Universidade Federal de Alagoas - UFAL, em Maceió, no ano de 1995. Nesta fase inicial de estudo da técnica vocal e repertório, nos dedicamos tanto à canção brasileira quanto ao *Lied*, que se constituíram, na orientação da Profa. Fátima de Brito, em pilares ao estudo da canção de câmara. Nos dois anos seguintes tivemos o privilégio de nos aproximarmos da obra de Oswaldo de Souza.

Deste modo começou a delinear-se a percepção de que a canção, tanto aquela tão distante de nós pela língua e contexto, como o *Lied*, quanto aquela tão próxima, como a canção de Oswaldo de Souza, seria capaz de suscitar imagens fortemente relacionadas aos contextos de seus compositores e, mais que isso, capaz de provocar em nós, como intérpretes e receptores, um mergulho em nossas memórias e conexões, as mais diversas, nos nossos próprios contextos.

No entanto, foi somente a partir do ano de 2002 que nos aplicamos a um trabalho mais investigativo sobre as canções de Oswaldo de Souza, por intermédio de estudos de especialização realizados na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, dando, assim, passos mais consistentes ao conhecimento e performance de suas canções. Desta pesquisa desenvolvida a partir do enfoque interpretativo sobre três de suas canções, sob a orientação da Prof^a Me. Maria de Fátima de Brito, resultou o trabalho de monografia sobre o compositor Oswaldo de Souza. Nesta primeira fase de conhecimento da obra e do autor muitos desafios relacionados a uma fundamentação teórico-performática mais ampla foram adiados.

Assim sendo, o fato determinante ao desenvolvimento posterior e continuidade de nossa pesquisa sobre o compositor Oswaldo de Souza e sua obra foi nosso ingresso como docente no curso de graduação em música e, mais especificamente, no ensino do canto na Universidade Estadual de Maringá, Estado do Paraná, no ano de 2004. Em face desta nova situação, enfrentamos um outro desafio voltado à formação de intérpretes e artistas na arte do canto lírico e, além de sua inserção na investigação acadêmica universitária, atuação no campo de trabalho e formação continuada. Em 2010, já atuando na docência em curso de graduação e em

frentes de extensão universitária, desenvolvemos vários projetos que tinham como cerne o ensino da canção brasileira de câmara. Também ampliamos a exigência de um programa de estudo com um repertório maior de canções brasileiras de câmara na grade curricular e passamos, em reformulação do projeto pedagógico do curso de graduação em música, a enfatizar o ensino e performance da canção brasileira de câmara nos programas das quatro séries do Bacharelado em Canto, oportunizando aos acadêmicos maior vivência com este repertório e, ainda, estimulando o interesse em uma performance fundamentada a partir de pressupostos teóricos afins às especificidades do objeto de estudo em questão: a canção brasileira de câmara.

Com o objetivo de aprimoramento acadêmico-investigativo à prática performática ingressamos, em 2008, no programa de mestrado da pós-graduação em artes do departamento de música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP, concluindo o mesmo em 2010. Nesse processo de crescimento e amadurecimento, enquanto pesquisador e intérprete, nos deparamos com desafios pontuais à consolidação de uma linha de pesquisa, a qual viria a ser nosso projeto rumo à consolidação do trabalho investigativo relacionado à canção de câmara brasileira.

À realização do trabalho dissertativo sobre a obra de Oswaldo de Souza utilizamos, como instrumento de análise, o “Referencial de Obras Corais” do Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos, professor titular da USP e nosso orientador no mestrado, que nos instruiu no processo sistemático de análise musical a partir de questionamentos específicos no processo de investigação sobre o objeto musical. Precisamos mencionar que, do ponto de vista metodológico, o “Referencial de Análise” acima referido é constituído de uma série de perguntas que orientam o olhar do intérprete sobre a obra e se dá, inicialmente, respondendo às perguntas pertinentes. Com as respostas colhidas a partir da aplicação do “Referencial” começa-se a formular e estruturar o texto sobre as análises das obras em questão. Esclarecemos que no Capítulo III desta tese optamos por apresentar os textos sobre as análises das quatro canções de Oswaldo de Souza trabalhadas no mestrado agora revisadas e atualizadas sob enfoque da semiologia musical. Fazemos isto pautados em dados e indicações interpretativas, por nós elaborados a partir de um processo contínuo de

estudo e performance da obra de Oswaldo de Souza à sua difusão e *pervivencia*¹ no percurso do tempo, a fim de contribuir à performance da canção de câmara brasileira.

Em nosso estágio de doutoramento objetivamos, ainda com o foco na obra do compositor Oswaldo de Souza, cuja afinidade construiu-se ao longo de vários anos de estudo, apresentar um percurso investigativo que contribua para uma compreensão da música como performance, na qual seja possível usufruirmos de liberdade e interação artística com outras linguagens e recursos midiáticos que favoreçam e potencializem o processo estésico da obra quando a mesma, em performance, abre diálogo às muitas possíveis variáveis externas de interação com a própria obra à construção de sentido. Isto se efetiva no momento em que rompemos com paradigmas estruturalistas consolidados de que o texto musical, representado por sua notação, seria autossuficiente para expressar todo o potencial que a obra traz em si mesma no momento de sua performance. A partir da compreensão de tais propostas estruturalistas em sua quase arbitrariedade, e de conseqüente rompimento, buscamos, amparados no estudo performático das canções de Oswaldo de Souza a partir da observação analítica de tais obras, no Capítulo III, segundo suas dimensões poética, imanente e estética e, também, nas respostas expressas na entrevista estruturada sobre a escuta da seleção de um conjunto de canções de câmara brasileiras de cunho regionalista, no Capítulo IV, explorar e estabelecer possíveis diálogos com o público e o intérprete brasileiro contemporâneo à compreensão atual, difusão e *pervivencia* da canção de câmara brasileira.

Para fundamentar a interpretação de importante tipologia do repertório vocal brasileiro com vistas à sua performance no contexto atual, tomamos como base o estudo e aplicação de aportes teóricos apresentados na obra “*Music and discourse: toward a semiology of music*” de Jean-Jaques Nattiez (1990). Este estudo se desenvolve segundo a observação do “fato musical” segundo suas três dimensões, proposta pela semiologia da música de Jean Molino (1985) e desenvolvida por Nattiez (1990): dimensão poética, dimensão imanente e dimensão estética. Ainda que nos debruçemos sobre a “Tripartição” desenvolvida por Nattiez (1990), concentrando nosso olhar sobre a dimensão poética, relacionada ao processo criativo da obra, e

¹A palavra “*pervivencia*” não é portuguesa. Significa, em castelhano, «permanência ou duração de algo», podendo ser traduzida, em português, pelo termo **sobrevivência**.

(<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-palavra-pervivencia/20531>)

Sustantivo femenino *permanencia de una cosa más allá del paso del tiempo o de las dificultades la pervivencia de una institución.* (<http://es.thefreedictionary.com/pervivencia>)

mais enfaticamente à dimensão estética, também conhecida como “Campo Estético”, dando especial atenção à percepção do público frente à escuta de repertório destas canções por músicos brasileiros profissionais e amadores de diferentes regiões, e aos efeitos estéticos que tais obras nos proporcionam e nos movem como intérpretes, não apenas no momento de sua performance, mas ao longo de todo o processo de análise das obras e de escuta de nossa própria voz durante seu estudo. Neste sentido, fomos auxiliados pelas propostas da fenomenologia de Gaston Bachelard (1884 - 1962).

O intuito deste estudo é, também, compreender as relações dialógicas entre as canções de câmara regionalistas brasileiras em suas interpretações atuais e gravações anteriores, e neste nicho de público, avaliando ao longo dos capítulos deste trabalho: 1- as relações entre o compositor, sua temática e seu contexto criativo e 2- as relações entre a canção de câmara regionalista, o público e o intérprete vocal, buscando com tais estudos ampliar a rede dialógica entre este repertório, seus intérpretes e público atual. No “Campo Estético” investigamos o quanto é possível uma audiência, comumente chamada de passiva, aferir, a partir de uma ação participativa de escuta (recepção), elementos que configurem orientações sistematizadas à construção de uma performance exitosa da canção de câmara regionalista brasileira.

Portanto, dividimos este trabalho investigativo em quatro capítulos. No Capítulo I apresentamos uma breve fundamentação da semiologia musical e do modelo “Tripartite” proposto por seus autores. Apresentamos também a abordagem fenomenológica evocando a obra “A poética do espaço” do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard.

O Capítulo II está voltado ao processo criativo (poiético) de Oswaldo de Souza e as influências, sobre seu processo criativo, de acontecimentos sociais e histórico culturais brasileiros ocorridos durante a primeira metade do século XX e sua obra à atualidade. No Capítulo III, de maneira mais elucidativa, nos voltamos para a observação das dimensões poéticas, imanentes e estéticas em quatro canções escolhidas da obra de Oswaldo de Souza. Com a finalidade de analisar estas canções, buscando referendar as contribuições externas recebidas numa dinâmica histórico-social e política em que compositor e obra estiveram imersos, o modelo “Tripartite” serviu à sistematização, como metodologia aplicada nas análises das três dimensões elencadas. Ao descrever o processo poiético do compositor, cuidamos para que elementos de sua biografia se fizessem presentes no decorrer do texto. Como aporte ao estudo biográfico e criativo de Oswaldo de Souza tomamos dois importantes trabalhos realizados sobre o

compositor. Primeiramente, o trabalho de pesquisa biográfica do músico e Prof. Dr. Claudio Augusto Pinto Galvão em seu livro *Oswaldo de Souza: o canto do Nordeste*, introduzindo assim o universo da vida e obra de Oswaldo de Souza. Também como fonte primária ao entendimento do percurso biográfico de Oswaldo de Souza nos valemos da oportuna entrevista, a qual consta no apêndice da nossa dissertação de mestrado, realizada em 2009 com a professora e cantora potiguar Prof^a Me. Maria de Fátima de Brito, que nos reportou, como testemunha viva, informações sobre o contexto e estilo interpretativo das canções de Oswaldo de Souza, as quais recebeu do próprio compositor, seu mentor e amigo.

Como nos referimos anteriormente, no decorrer de análises imanentes ou neutras de algumas das canções de Oswaldo de Souza empreendidas neste trabalho, não as realizamos isoladamente sem a força subjetiva da estesia e, ainda que façamos sugestões interpretativas justificadas por elementos imanentes, decisões de interpretação e performance resultam de um processo complexo, no qual a subjetividade está inequívoca e inevitavelmente presente, tendo em elementos da fenomenologia bacheleriana sua fonte de explicação. Lembramos que estas indicações interpretativas são construídas, a priori, considerando o conhecimento adquirido sobre o compositor, as inter-relações da sua obra à época de sua criação e também, de forma relevante e atual, submetendo e circunscrevendo-a no percurso do tempo. Essas dinâmicas de análise se deram a partir do processo estésico em suas fases indutivas e externas, como descritas no Capítulo I. Nesse processo analítico grande é a contribuição do intérprete na ação de dar vida à canção, pois o mesmo a projeta e a submete ao crivo e julgamento do seu tempo e do tempo vindouro, contribuindo, assim, para sua *pervivencia* às épocas futuras.

No Capítulo IV, analisamos e interpretamos os dados coletados, a partir da pesquisa de campo elaborada por meio de entrevista estruturada, sob os fundamentos abordados no processo estésico da semiologia musical proposta por Nattiez (1990, 2002). Salientamos que tais parâmetros musicais elencados na entrevista estruturada foram elaborados especificamente para esta investigação, concernentes à escuta da canção de câmara brasileira de cunho regionalista, aplicada a sete distintos grupos de egressos e acadêmicos (graduação e extensão) de música de instituições públicas de ensino superior e técnico (cantores, coralistas, bacharelados e licenciados em música) e a um grupo de coralistas da comunidade em geral. A pesquisa de campo atendeu, por meio da entrevista estruturada, a um público de 110 entrevistados pertencentes a seis cidades de seis diferentes estados da

federação brasileira, sendo as mesmas: Aracaju - SE; Campina Grande - PB; Recife - PE; Maceió -AL; Feira de Santana - BA e Londrina - PR.

Concluimos nosso propósito em defender e apresentar uma análise sobre a reação dos ouvintes (entrevistados) às novas perspectivas oferecidas e às imagens criadas e calcadas nas imagens próprias de cada ouvinte e em outras perspectivas artísticas, considerando que a arte reconstitui, à sua maneira, uma nova versão da realidade. Assim como Oswaldo não retratou o nordeste, mas o representou segundo sua necessidade contextual, o intérprete atua e pode fazê-lo, a partir do reconhecimento de seu contexto e de sua própria vontade, sem qualquer deturpação na imanência da obra, mas remanejando e reconectando aspectos de sua poíesis e estesia à performance da obra no momento em que, de fato, a música se evidencia.

À luz de todas estas considerações, nos propusemos a fundamentar a interpretação e a performance das canções de Oswaldo de Souza (1904-1995) em diferentes concertos apresentados ao longo do doutorado, culminando no recital final de doutorado com a proposta de interpretarmos uma seleção de 16 de suas canções. Acreditamos que a observação da obra sob diferentes perspectivas semiológicas, e frente às respostas receptivas pessoais que se nos apresentam, amparada pelo olhar fenomenológico de Bachelard, pode contribuir não apenas para o êxito interpretativo e performático de um repertório substancial da canção de câmara brasileira, por vezes percebido como uma música ultrapassada, mas para sua valorização, difusão e fixação.

CAPÍTULO I

SEMIOLOGIA DA MÚSICA E A FENOMENOLOGIA DE BACHELARD COMO APORTES TEÓRICOS APLICADOS À OBRA DE OSWALDO DE SOUZA

1.1 - Princípios semiológicos para a compreensão da obra musical

Nossa perspectiva investigativa se apoia nos pressupostos da obra de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez voltada à compreensão do “Fato Musical”, a partir de sua tripartição semiológica. Para os autores, o mesmo se revela segundo três dimensões, a que denominam dimensões poiética (*poiesis*: ato da criação), neutra ou imanente e estética (*aisthesis*: ato de fruição), correspondendo, respectivamente, ao seu processo poiético, à configuração do discurso musical em si e, finalmente, à sua recepção.

Tomamos a tripartição semiológica como proposta para abordagem de análise e fundamentação teórica aplicada ao estudo da obra de Oswaldo de Souza e seu processo criador, aqui representados por um *corpus* de 16 de suas canções. A perspectiva de análise, ou de leitura, se dá por meio da semiologia musical, criada por Jean Molino e desenvolvida por Jean Jacques Nattiez, quando propomos estratégias interpretativas, relacionando-as ao estudo específico das canções selecionadas e de forma abrangente ao estudo da canção de câmara brasileira, com enfoque para a canção de câmara brasileira de cunho regionalista. Tomamos a concepção “Tripartite” por entender que a mesma nos auxilia na tarefa, enquanto intérprete, de trazer a obra musical à sua existência sonora, sua performance, circunstanciando-a no tempo e no espaço.

A seguir, apresentamos uma breve exposição da concepção Peircena do signo, proposta por Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo-lógico-matemático estadunidense, que fundamenta a semiologia musical Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez. Atentamos para o fato de que Peirce foi o fundador do pragmatismo e da ciência dos signos, ao criar a Semiótica. Perfilou sua teoria com a ciência, por meio dos métodos de observação, hipótese e experimentação. Desenvolveu sua lógica a partir do que denominou “teoria geral dos signos” e sua teoria semiótica é considerada uma filosofia científica da linguagem. Outro importante destaque para a compreensão de sua teoria relaciona-se ao fato de estar mediada pela

fenomenologia² que, para o próprio Peirce, nada mais é do que a descrição e a análise das experiências do homem durante sua vida, apontando desta forma para tudo que lhe é perceptível, no campo real ou não. Basicamente, seus estudos levaram ao que ele chamou de “Categorias do Pensamento” e da “Natureza”, ou “Categorias Universais do Signo”.

Peirce (2003) nominou estas categorias de: a) Primeiridade: relativa ao acaso, fenômeno em seu estado puro que se apresenta à consciência (Ex.: “*Nuvens passando formando imagens que logo mudam*”); b) Secundidade: corresponde à ação e reação, é o conflito da consciência com o fenômeno, buscando entendê-lo (Ex.: “*Tinha uma pedra no meio do caminho no meio do caminho tinha uma pedra*”) e, c) Terceiridade: interpretação e generalização dos fenômenos (processo/mediação) (Ex.: “*A cruz é um signo que representa a fé cristã*”). Peirce, como filósofo dos sistemas simbólicos, propôs um triângulo semiótico como esquema do funcionamento linguístico dos signos. Para Peirce:

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen (PEIRCE, 2003, p.46).

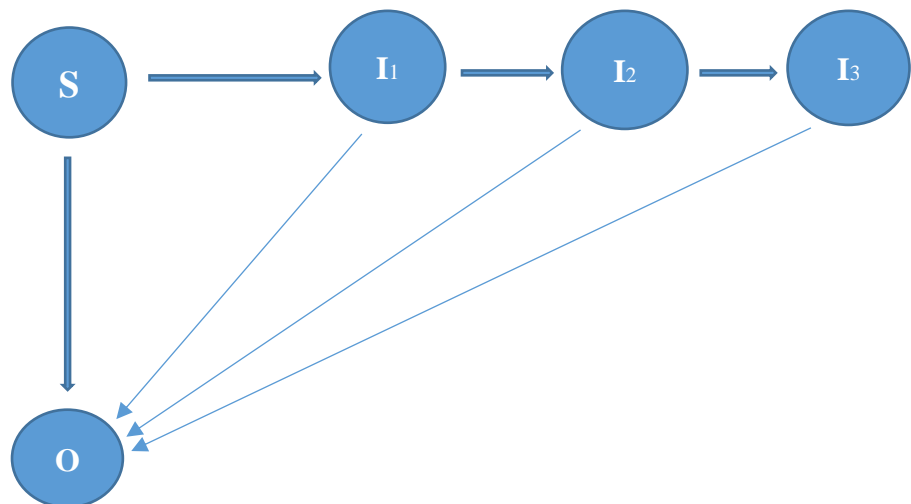


Figura 01 – Triângulo Semiótico (NATTIEZ, 1990, p.11).

²Fenomenologia é o estudo de um conjunto de fenômenos e como se manifestam, seja através do tempo ou do espaço. É uma matéria que consiste em estudar a essência das coisas e como são percebidas no mundo. A palavra fenomenologia surgiu a partir do grego *phainesthai*, que significa "aquilo que se apresenta ou que se mostra", e logos é um sufixo que quer dizer "explicação" ou "estudo".
<https://www.significados.com.br/fenomenologia/> (Acessado em setembro de 2017)

De forma ampla e abrangente compreendemos o papel do signo na definição exposta por Granger (1968), quando afirma que:

[...] a sign or “representamen” is “a thing which is connected in a certain way to a second sign, its ‘object’, in such a way that it brings a third sign, its ‘interpretant’, into a relationship with this ‘object’, and this in such a way that it brings a fourth sign into a relationship with same ‘object’, and so on *ad infinitum* (GRANGER, 1968, p.114 *apud* NATTIEZ, 1990, p.05).

[...] um signo ou "representamen" é "uma coisa que está ligada de certo modo a um segundo signo, seu "objeto", de tal modo que traz um terceiro signo, seu interpretante, a uma relação com este "objeto", e isto de tal maneira que ele traz um quarto signo em uma relação com o mesmo "objeto", e assim por diante *ad infinitum* (GRANGER, 1968, p.114 *apud* NATTIEZ, 1990, p.05).

Reforçando a compreensão do processo de semiose que envolve uma configuração entre objeto, signo e seus múltiplos interpretantes, temos apoio nas palavras de Reis (2001), em seu esboço claro e didático da dinâmica de todo o procedimento:

Em síntese, um signo é muito mais do que um simples signo. Como é sabido, para Peirce, signo é algo que representa um objeto ou referente para alguém, para algum aspecto ou capacidade, criando na mente dessa pessoa um outro signo equivalente, ou talvez mais desenvolvido, denominado interpretante. Ocorre então a substituição de um signo por outros signos, no processo que se denomina semiose. Este é um conceito fundamental da *Semiótica* de Peirce, intimamente ligado à noção de interpretante, que não é o sujeito interpretador ou intérprete, mas signo transformado. Por semiose entende-se o processo infinito da produção de sentidos, mediante as relações em cadeia entre signo/referente/interpretante (REIS. 2001, p. 66).

A semiótica peircena converge para o pragmatismo como uma filosofia que aponta para os fenômenos experimentais capazes de afetar a conduta humana, a partir de processos de formação na mente/psique das significações que, definidos como semiose, correlacionam no pensamento os termos aos signos, símbolos ou interpretantes. Segundo Claudio Correia (2009):

A semiose enquanto um processo, se inicia com a transformação do mundo físico, ou seja, da realidade apreendida. O fenômeno que é apreendido, percebido, transforma-se em um mundo mental, psicológico, transportado para uma realidade refletida; assim fica caracterizada sua característica eminentemente simbólica, ou nos termos de Peirce, semiótica (CORREIA, 2009, p. 02).

Esta semiose ocorre por meio da atribuição cognitiva humana de abstração. De acordo com Correia,

Vale ressaltar, que através da aquisição gradual de um sistema simbólico, o homem descobre uma maneira de adaptação ao meio, transformando toda a vida humana. Esta capacidade de abstração, responsável pela formalização de todo um universo simbólico, representa uma capacidade exclusiva do homem, diferente em espécie de qualquer outro organismo (CORREIA, 2009, p. 02).

Apresentamos este breve recorte teórico alusivo à semiótica peircena com o intuito de mostrar, no decorrer de nossa explanação, o quanto a concepção triádica do signo de Peirce balizou a “Teoria Tripartite” da semiologia musical proposta por Jean Molino e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez, contribuindo à compreensão da obra musical e sua forma simbólica.

O simbolismo é tão ‘conceitual’ como o saber científico ou empírico: saber científico e empírico são, eles próprios também, fenômenos simbólicos. [...] Compreender o simbólico consiste antes de mais nada, em descrever os sistemas em que ele se consubstancia. (MOLINO, 1985, p.132)

1.2 - Uma teoria da semiologia musical: breve apresentação da teoria “Tripartite”

Antes mesmo de abordarmos a teoria “Tripartite” da semiologia musical proposta por Jean Jacques Nattiez, apresentamos um conciso discurso do “Fato Musical” como fenômeno preponderante no estabelecimento de uma semiologia da música, propriamente dita. Jean Molino (1985), em seu ensaio, questiona o significado do que seja música, expondo uma série de indagações e proposições, dentre as quais se encontra, a *priori*, o conceito estabelecido no ocidente de estar a música relacionada com a “[...] arte de combinar sons, segundo certas regras (variáveis em função dos lugares e das épocas), de organizar uma duração com elementos sonoros” (MOLINO, 1985, p.111), definindo, assim, a música e suas condições de produção como arte e, segundo seus materiais de produção, de sons. Desta forma temos no modelo “Tripartite” um aliado nos processos da análise, configurada a partir de uma abordagem semiológica, na qual a música, como fenômeno simbólico, passa a ser observada à luz das três estâncias propostas por Molino (1985), que completa:

Em que consiste, pois, a análise da música? Consiste nesta dialética do trabalho científico que, partindo da análise “neutra” do material sonoro transcrito por uma prática social que é já uma análise, progride com a definição gradual de novos estratos de análise, seja integrando dados fornecidos pelas outras dimensões (produção e recepção), seja pondo em questão os instrumentos utilizados pela análise e tentando forjar novos instrumentos. (MOLINO, 1985, p.158)

Algumas incertezas ao definirmos e adequarmos a música em uma dimensão estritamente musical se justifica pelo fato de o fenômeno musical, em si, configurar:

[...] aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um ‘objeto’ sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto. O fenômeno musical, tal como o fenômeno linguístico ou o fenômeno religioso, não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido (MOLINO, 1985, p. 112)

Outra importante e instigante observação no estudo do “Fato Musical” é que sua definição extrapola a tentativa de estipular o conceito de uma música universal. Tal contraponto se apresenta ao conscientizarmo-nos do quanto a música é uma arte expressiva “[...] que reflete e provoca as paixões fundamentais e também, como arte imitativa, a música pinta a realidade, mostrando por meio de si como o fato musical aparece sempre não apenas ligado, mas estreitamente misturado com o conjunto dos fatos humanos” (MOLINO, 1985, p.114), estando assim intrínseco à própria existência humana. Ainda evocando Molino (1985), podemos atestar que a música no ocidente se distanciou desse fenômeno social total da vida humana quando, em seu processo institucional, acabou adquirindo um caráter de racionalização por meio de regras aplicadas aos instrumentos fixos e de um conhecimento harmônico sistemático. Fica claro que a história musical do ocidente surge como um processo de racionalização e de especialização.

Na compreensão do “Fato Musical” não podemos deixar de afirmar que se torna essencial trazer à tona a questão do signo como elemento de estudo para a compreensão dos processos de elaboração, realização e apreensão do fenômeno musical. Segundo Molino (1985), “a palavra signo serve, pois, para designar uma família delicada de realizações aparentadas, que participam mais ou menos nesta dissociação e neste reenvio definitórios” (MOLINO, 1985, p.130). Nesse sentido, fica evidente o caráter relacional do signo em que sendo a música uma forma simbólica, utilizando-se dos signos representativos de sua natureza para a construção de sentido por meio de uma cadeia infinita e de possibilidades em aberto de

interpretantes que, segundo Peirce, “[...] o reenvio do signo, no movimento dos interpretantes que se engendram um ao outro, é um processo infinito (MOLINO, 1985, p.131).

Partindo das configurações de representação da notação musical temos, de imediato, todo um sistema representativo de realização sonora que é a música escrita. Segundo Umberto Eco (1985), “[...] a música, com efeito, remete, na sua existência puramente sonora, para um sistema de primeira articulação criado pela cultura, a saber, o sistema dos sons musicais” (ECO, 1985, p.49).

Este mesmo sistema de “sons musicais” descrito por Eco (1985) nos possibilita o registro da experiência de leitura e escuta musical por meio do registro de uma notação própria de signos musicais, oportunizando-nos a realização efetiva do som, como célula musical. Assim, podemos afirmar o quanto é importante compreendermos a música como forma simbólica que, enquanto fenômeno sonoro, a partir dos seus elementos representativos (signos), se realiza dentro de um espaço de tempo e se apresenta acusticamente. Entendemos que o fenômeno musical configura uma dimensão inseparável da experiência humana, pois o mesmo a permeia como um todo e por meio dele temos a possibilidade de compreender, também, a dinâmica relacional do homem no tempo e no espaço, configurando, assim, a partir e com esses elementos balizadores (tempo e espaço), a construção de cultura musical, dela se valendo para contar sua própria história. De acordo com Molino (1985),

É conveniente notar que só existe música com a construção de sistemas simbólicos sonoros susceptíveis de reenviar para todos os domínios da experiência. A música é, sem dúvida alguma, um fato antropológico total (MOLINO, 1985, p.139).

Na perspectiva de compreendermos determinada obra musical e sua inserção em uma cosmovisão específica (contexto sociocultural, político, histórico e geográfico), apresentamos Oswaldo de Souza, compositor e obra, como proposta à performance da canção de câmara brasileira de cunho regionalista. O intuito desse processo é, sem dúvida, estabelecer “[...] a ideia de que toda a operação artística é um ato de comunicação” (ECO, 1985, p.58).

Buscando uma fundamentação coerente e condizente com nossos anseios de compreender autor e obra em seu processo e contexto criador, nos deparamos com a concepção “Tripartite”, que se mostrou eficaz aos objetivos propostos nesse trabalho de investigação que ora realizamos. Ainda nos reportando a Molino (1985), concordamos que

“Linguagem, música ou religião obrigam a uma análise tripartida da sua existência, sem a qual nenhum conhecimento exato é possível” (MOLINO, 1985, p.133).

A concepção “Tripartite” surge como proposta que toma, como perfil em sua gênese, a natureza da música enquanto forma simbólica e se auto circunscreve no universo e na dinâmica das realizações semióticas configuradas por um sistema de signos, caracterizando-se de acordo com a concepção triádica proposta por Charles Sanders Peirce. Nattiez (2002) nos esclarece o ponto de partida à elaboração de uma semiologia própria à música, segundo sua natureza, quando afirma que “[...] o objetivo deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades” (NATTIEZ, 2002, p.10). Sua premissa norteadora firma-se na contundente declaração de que, à elaboração de sua concepção semiológica da música como instrumento de análise, “Todo estudo semiológico considera seu objeto uma forma simbólica” (NATTIEZ, 2002, p.10). Ainda em defesa de sua proposição, Nattiez expõe e defende sua tese, explicando o porquê de considerar, a partir do estudo semiológico, a música como uma forma simbólica, quando explica:

"Forma" porque toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado linguístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material. Se puder responder a alguém contemplar um quadro ou escutar uma sinfonia, admirar um dançarino ou discutir sobre uma situação sociopolítica, isto é possível porque as produções e as ações humanas deixam *vestígios* materiais. Portanto, esses vestígios constituem formas *simbólicas* porque são portadores de *significações para* aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem. [...] E uma forma simbólica é feita de signos: o signo, dizia Santo Agostinho, é qualquer coisa que é colocada no lugar de outra coisa para alguém. *Aliquid stat pro aliquo*³ (NATTIEZ, 2002, p.10).

Chamamos a atenção para o fato de que duas correntes surgidas quase simultaneamente, ainda em voga no mundo dos estudos semiológicos, são a do linguista suíço Ferdinand Saussure (26/11/1857 - 22/02/1913) e a do filósofo americano Charles S. Peirce (10/09/1839 – 19/04/1914). A primeira se fundamenta na concepção do signo como união de um significante e de um significado, que evocam uma relação com as significações da linguagem verbal. A concepção da semiótica peircena é adotada por Nattiez em seu projeto semiológico musical e se caracteriza pelo fato de o signo remeter ao seu objeto por intermédio

³Algo que representa algo.

de uma cadeia infinita de outros signos, aqui designados por interpretantes, unidades de significação que, em si próprias, apontam para o objeto.

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. Sob este aspecto, a noção de signo e a universalidade do fenômeno de significação são, tanto fundadores da hermenêutica quanto da semiologia. [...] Um modelo explica a natureza do processo pelo qual, na perspectiva de Peirce, um signo remete a seus interpretantes: a teoria semiológica tripartite de Molino é aquela que me parece ser a mais adequada para explicar o funcionamento simbólico das práticas e das obras humanas em geral e da música em particular (NATTIEZ, 2002, p.12).

Desenvolvida a partir de meados de 1970, a concepção “Tripartite” pressupõe que uma forma simbólica não é constituída por um só nível, mas por três⁴. Eis os mesmos:

- a) *A **dimensão poética**: mesmo que, como aqui, ela esteja destituída de qualquer significação intencional, uma forma simbólica resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.*
- b) *A **dimensão estética**: confrontados com uma forma simbólica, os "receptores" atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. Diante dos três enunciados acima, eu criei uma rede pessoal de interpretantes para dar-lhes um sentido. Os "receptores" não recebem a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a constroem num processo ativo de recepção.*
- c) *O **nível neutro**: a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um vestígio acessível à observação. Trata-se realmente de um vestígio, porque o processo poético não é imediatamente inteligível nele: as vezes e preciso "sair" da forma simbólica para obter acesso a este processo. Para designar este vestígio, Molino propôs o termo controvertido de "nível neutro" — controvertido porque a palavra "neutro" leva a entender que o analista desse nível seria "neutro" em relação a seu objeto. Para evitar polêmicas inúteis, chamei-o por vezes de "nível material" ou*

⁴Optamos por transcrever do próprio autor a descrição circunstanciada das dimensões que compõem a semiologia musical, proposta por Nattiez, configurando assim sua concepção “Tripartite” (NATTIEZ, 2002, p.15).

de "nível imanente". É possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independentemente dos interpretantes poéticos e estésicos agregados a ele. Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas. A análise do nível neutro descreve a forma simbólica, independentemente das estratégias de produção e das estratégias de percepção do objeto estudado que lhe são agregadas. Juntamente com a análise poética e a análise estésica, a análise do nível neutro é uma das três operações analíticas propostas no âmbito da concepção tripartite da semiologia.

Essas considerações sobre a semiologia musical desenvolvida por Nattiez objetivam auxiliar na compreensão e aplicação de seus princípios norteadores ao entendimento e à análise, no processo criador e na recepção (ou fruição) da obra de Oswaldo de Souza. Em sua abordagem, Nattiez denomina de forma simbólica um signo ou uma coleção de signos para os quais constituem uma complexa e infinita cadeia de interpretantes conectados. Diante dessa abordagem, podemos considerar a obra Oswaldo de Souza não mais isolada e limitada, em si própria, por registros com sinais gráficos musicais. A nossa proposta é extrapolar o campo analítico para parâmetros que envolvam o texto e o contexto histórico social e cultural da época, bem como o atual momento em que a obra se perpetua. Este procedimento nos possibilita uma leitura mais aprofundada do processo criador e recriador da obra no percurso do tempo e espaço, favorecendo ao entendimento interativo entre as distintas dimensões que, segundo propõe Nattiez, envolvem análise e realização da obra musical e, por consequência, sua *pervivencia*. Esses elementos dinâmicos e evolutivos nos oferecem, em contínuo movimento, a chancela de um diálogo aberto para com as inúmeras possibilidades de leitura e interpretação da obra, ainda que guardando seu núcleo virtual de um tempo, pensamento, estética, escuta, comportamentos, etc. Encontramos uma evidente e forte ressonância desse processo dinâmico de ler e interpretar uma obra de arte, representada nesta tese pelas canções de Oswaldo de Souza. Nas palavras de Eco (1985) em referência ao que chama “obra aberta”:

É precisamente nesta hipótese de uma produção de possibilidades orientadas, de uma estimulação de experiências de escolha, de um pôr em questão toda a gramática estabelecida que se fundam todas as teorias da obra aberta, tanto na música como em qualquer coisa senão uma poética do pensamento serial (ECO, 1985, p.44).

As obras permitem leituras contemporâneas, propostas de interpretações em interação com outras linguagens e com toda uma dimensão de recepção atual, para qual a obra se coloca em evidência na sua performance. A esse processo também poderíamos chamar de memória⁵, quando, por meio da performance, trazemos sempre a experiência de vivenciá-la, tornando-a um aprendizado de envolvimento e apropriação. Esse processo torna-se possível, em amplo espectro, quando a obra é conhecida, lida e interpretada por uma infinidade de interpretantes, que se identificam com a mesma e a decodificam no seu momento presente. Esta operação, a qual busca a construção de sentido por meio de uma constelação de interpretantes, se dá a partir de uma experiência vivida do objeto, em ato aberto de ações interpretativas tanto à dimensão poética (processo de criação) quanto à dimensão estética (processo de recepção, apreensão e intervenção da obra). Lembramos que essas operações não acontecem necessariamente de forma linear, mas de forma simultânea às duas dimensões, configurando uma ação, por vezes, mais enfática de uma dimensão em relação a outra. Essa construção de sentido nos é descrita por Nattiez, quando afirma que:

The meaning of a text – or, more precisely, the constellation of possible meaning – is not a producer’s transmission of some message that can subsequently be decoded by a “receiver”. Meaning, instead, is the constructive assignment of a web of interpretants to a particular form; i.e., meaning is constructed by that assignment. The assignment is made by a producer (in many cases), or by a “receiver” or “receivers,” or by both producer and “receiver(s),” but it is never guaranteed that the webs of interpretants will be the same for each and every person involved in the process (NATTIEZ, 1990, p.11).

O significado de um texto - ou, mais precisamente, a constelação de significado possível - não é a transmissão de um produtor de alguma mensagem que pode ser posteriormente decodificada por um "receptor". Significado, em vez disso, é a atribuição construtiva de uma teia de interpretantes para uma forma particular; isto é, o significado é construído por essa atribuição. A atribuição é feita por um produtor (em muitos casos), ou por um "receptor" ou "receptores", ou pelo produtor e "receptor (es)", mas nunca é garantido que as redes de interpretantes serão as mesmas para cada pessoa envolvida no processo (NATTIEZ, 1990, p.11).

O processo de criação, ao ser descrito ou reconstituído, resulta no que chamamos aqui de forma simbólica que, uma vez compreendido, se desenvolve a partir de uma

⁵ Segundo **Jacques Le Goff** (1924-2041), a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. O estudo da memória passa da Psicologia à Neurofisiologia, com cada aspecto seu interessando a uma ciência diferente, sendo a memória social um dos meios fundamentais para se abordar os problemas do tempo e da História. (Dicionário de Conceitos Históricos - Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva – Ed. Contexto – São Paulo; 2006)

abordagem semiológica. A presença dos signos e seus interpretantes oportunizam a construção de conhecimento por meio do fenômeno de representação simbólica do objeto em estudo. O processo de construção de sentido ocorre por meio de um processo ativo de percepção. Nattiez direciona sua compreensão para o fato de que a performance atuará, predominantemente, no campo estésico:

Enjoying, contemplating or reading a work, musical performance, as scientific and analytical approaches to music, are, de facto, situated on the side of the esthetic (NATTIEZ, 1990, p.12).

Apreciar, contemplar ou ler uma obra, a performance musical, como abordagens científicas e analíticas da música, estão, de fato, situadas do lado do estésico (NATTIEZ, 1990, p.12).

Ainda que não consideremos a semiologia uma ciência da comunicação, fica evidente sua concepção comunicativa quando aportamos uma característica de estudo ao funcionamento das formas simbólicas e, por conseguinte, do fenômeno de referenciar a propriedade inerente ao signo, estabelecendo, a partir dessa referenciação, a construção de sentido, como registra Nattiez (1990) em sua proposta semiológica, sobre o fenômeno musical. Ancorado na teoria de Molino, Nattiez (1990) destaca que a semiologia da música implica, de fato, em que:

A symbolic form (a poem, a film, a symphony) is not some "intermediary" in a process of "communication" that transmits the meaning intended by the author to an audience; It is instead the result of a complex process of creation (the poetic process) that has to do with the form as well as the content of the work; It is also the point of departure for a complex process of reception (the esthetic process) that reconstructs a "message" (NATTIEZ, 1990, p.17).

Uma forma simbólica (um poema, um filme, uma sinfonia) não é um "intermediário" num processo de "comunicação" que transmite o significado pretendido pelo autor a um público; em vez disso, é o resultado de um complexo processo de criação (o processo poético) que tem a ver com a forma e com o conteúdo da obra; é também o ponto de partida para um processo complexo de recepção (o processo estésico) que reconstrói uma "mensagem" (NATTIEZ, 1990, p.17).

Na compreensão, ou melhor, na construção de sentido, nem sempre serão encontradas as correspondências entre as "intenções" do autor no seu processo criativo - sua *poiesis* -, e as projeções interpretativas que o ouvinte terá da obra. Isso acontece pelo fato da obra deparar-se com a possibilidade de ser interpretada de modo diferente das ideias

constitutivas do processo criador, por mais que mantenha as marcas constitutivas da poética do compositor em relação aos seus receptores. Neste raciocínio, entendemos que o receptor, dimensão estética, participa ativamente como elemento criador, quando projeta sobre o objeto estudado sugestões interpretativas à construção de sentido, que tornam o intérprete um participante ativo e responsável. O mesmo ocorre na recriação da obra quando, por meio da performance, o intérprete assume papel ativo de recriador, não sendo somente um mero reproduzidor de uma ideia preestabelecida de sentido interpretativo, mas atuando e interagindo consigo mesmo, com seu presente tempo e espaço. A ação simultânea de voltarmos os olhos e os ouvidos para essas duas dimensões da obra musical - poética e estética - como afirmamos antes, nos desafia, enquanto intérpretes, ao papel de coparticipantes do ato criador, tornando-nos responsáveis pela *pervivência* da obra. Nossa atenção, de forma clara, se volta ao campo neutro ou imanente da obra, pois nele encontramos dados registrados (traços) que, após decodificados e contextualizados, permitirão uma primeira leitura da obra e apontarão para a construção e compreensão dos significados possíveis da obra musical, oportunizando a intercorrelação das dimensões da semiologia musical proposta por Nattiez:

The task of semiology is to identify interpretants according to the three poles of the tripartition, and to establish their relationship to one another (NATTIEZ, 1990, p. 29).

A tarefa da semiologia é identificar os interpretantes de acordo com os três pólos da tripartição e estabelecer sua relação uns com os outros (NATTIEZ, 1990, p.29).

Na música temos um dos principais traços ou vestígios de sua produção, por meio da notação, denominado de partitura.

Além do mais, a notação ofereceu à música ocidental o que pode ser considerado seu principal elemento documental antes do advento do registro sonoro: a partitura, sobre a qual se desenvolveram nossas práticas interpretativas e se estabeleceu um imenso campo de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes, estudiosos e, sobretudo, entre épocas musicais distintas (ALMEIDA, 2011, p.65).

Apesar do fenômeno de toda produção das obras humanas ter de alguma forma registrado suas produções por diferentes tipos de traço, isto não implica, necessariamente, em uma percepção coincidente com seu processo poético de produção. Contudo, há de se advertir sobre essa importante dimensão do modelo “Tripartite”, o nível neutro ou imanente representado pelo traço, que uma vez configurado, nos esclarece sobre o processo e possíveis

evidências, tanto da dimensão poiética quanto da estética, à época da elaboração e registro da obra. Esta mediação inerente ao processo criador (poiésis) se dá também quando, segundo Reis (2001),

[...] tendo em vista uma interpretação de um conjunto de obras de artistas de uma mesma época, temos de buscar identificar, em cada uma, o que propriamente do autor e aquilo que ele está mediando em relação ao seu tempo, espaço e meio (REIS, 2001, p. 200).

Numa investigação, a exemplo das realizadas em laudos periciais criminais grafotécnicos, é importante que, a partir de uma minuciosa análise técnica, se possa chegar a dados relevantes das relações do objeto com seu processo criador multidimensional, no qual elementos das duas dimensões poiética e estética tenham participado da concepção da obra. Segundo Roman Ingarden (1962),

For we must always take into consideration the fact, which we know from history, that the individual works are performed in different epochs in a way imposed on them by the important artists of epochs in question, but at the same time also determined by the taste of the public. [...] Every epoch of musical life (which epochs are, of course, part of general atmosphere of cultural life and are conditioned in their attitudes by the atmosphere) has the inclination to seek and find that form in the individual performances, in the (properly speaking, false) opinion that this form is the only 'Correct' or 'Authentic' form of the work, and thus is actually the work itself... If this fact is taken as the basis of consideration, then is easy to arrive at the idea that the work itself changes in historical time (INGARDEN, 1962, p.108 & p. 116-17 apud NATTIEZ, 1990, p.74).

Pois sempre devemos levar em consideração o fato, que sabemos pela história, de que as obras individuais são performadas em diferentes épocas de uma maneira imposta pelos importantes artistas das épocas em questão, mas ao mesmo tempo determinadas pelo gosto do público. [...] Cada época da vida musical (que, naturalmente, faz parte da atmosfera geral da vida cultural e está condicionada nas suas atitudes pela atmosfera) tem a tendência de procurar e encontrar essa forma nas performances individuais, (propriamente falando, falsa) opinião de que esta forma é a única forma "correta" ou "autêntica" da obra e, portanto, é realmente a própria obra ... Se esse fato for tomado como base de consideração, então é fácil chegar a ideia de que a obra em si muda no tempo histórico (INGARDEN, 1962, p.108 & p.164-17 apud NATTIEZ, 1990, p.74).

Vale ressaltarmos que o nível neutro contribui fundamentalmente ao entendimento da obra como um todo, contudo, não detém a totalidade das informações das dimensões poiética e estética, segundo a perspectiva das três dimensões proposta pela semiologia musical de Nattiez.

Analysis of the neutral level is only one element of analysis: it does not include all the information necessary to a poietic and esthetic approach, but only a portion of that information. [...] In short: analysis of the neutral level is descriptive (NATTIEZ, 1990, p. 32).

A análise do nível neutro é apenas um elemento de análise: não inclui toda a informação necessária para uma abordagem poiética e estética, mas apenas uma parte dessa informação. [...] Em suma: a análise do nível neutro é descritiva (NATTIEZ, 1990, p.32).

Compreendemos que as dimensões poiética, estética e imanente atuam com o simbólico, fenômeno construtivo e dinâmico. A natureza intrínseca do fenômeno simbólico é a da referência do elemento real, podendo ser transportada sua significação por meio de estruturas que suportem estes significados. O fenômeno simbólico encontra-se em uma perspectiva de fato social e, mesmo que a música esteja relacionada às temáticas diversas tais como a psicológica, a econômica ou a política, entende-se a música a partir deste aspecto. Descrevendo o fenômeno simbólico, Nattiez (1990) explica que:

The symbolic exist: "it is as much material as mental... the symbolic is not a mental thing – if one understands by 'mental' a closed world, some interior fortress, within whose walls all conspiracies of imagination take up arms; symbolic is an activity which does not recognize the separate jurisdictions of 'public' and 'private' ...the symbolic is thus also prayer, a rite, a greeting, as much as an interior monologue – a smile or a cry, as much as the subtle stratagems that interest us. Culture is not mental, it is a configuration of symbolic behaviors". The symbolic, as a symbolic construction, is just as real as the "imaginary" (MOLINO, 1978, p. 25 apud NATTIEZ, 1990, p.34).

O simbólico existe: "é tanto material quanto mental ... O simbólico não é uma coisa mental - se alguém entende por 'mental' um mundo fechado, uma fortaleza interior, dentro de cujas paredes todas as conspirações da imaginação tomam as armas; simbólico é uma atividade que não reconhece as jurisdições separadas de 'público' e 'privado'... O simbólico é assim, também a oração, um rito, uma saudação, tanto quanto um monólogo interior - um sorriso ou um grito, tanto quanto as sutis estratégias que nos interessam. A cultura não é mental, é uma configuração de comportamentos simbólicos ". O simbólico, como construção simbólica, é tão real quanto o "imaginário" (MOLINO, 1978, p. 25 apud NATTIEZ, 1990, p.34).

O processo criativo de Oswaldo de Souza, sua *poiesis*, esteve estreitamente relacionado aos contextos sociais, políticos e culturais de sua época, que lhe valeram como elementos para construção de sua obra musical, atuando como marcos de identidade e

pertencimento, constituindo-se em suas experiências, seu estilo particular como compositor. Domenici (2012) sobre esta relação dialógica comenta:

[...] o estilo do compositor emerge da interação entre a sua voz e a voz do intérprete, onde ambas são igualmente influenciadas, moldadas e inspiradas pelos aspectos epistemológico, social, material e ecológico da experiência [...] (DOMENICI, 2012, p. 173).

O estudo e a interpretação de sua obra à luz da teoria da semiologia musical se justificam pelo fato de considerarmos a música como uma forma simbólica e buscarmos nas três dimensões elementos de representação capazes de acionar ações à construção de sentido na obra de Oswaldo de Souza. Nesse processo, compreendemos que a música, como forma simbólica, apresenta capacidade de suscitar uma complexa e infinita rede de interpretantes, que podem ser localizados nas três dimensões propostas pela semiologia musical de Nattiez.

For this reason , the expression “symbolic form” – which recurs throughout this book – must be taken in its most general sense, as designating music’s capacity (with all other symbolic forms) to give rise to a complex and infinite web of interpretants (NATTIEZ, 1990, p. 37).

Por esta razão, a expressão "forma simbólica" - que se repete ao longo deste livro - deve ser tomada em seu sentido mais geral, como designar a capacidade da música (com todas as outras formas simbólicas) de dar origem a uma rede complexa e infinita de interpretantes (NATTIEZ , 1990, p. 37).

Apresentamos, a seguir, uma síntese conclusiva das observações destacadas da semiologia musical desenvolvida por Nattiez e a proposta do modelo “Tripartite”, na qual se fundamenta nosso objetivo investigativo e, conseqüentemente, sua aplicabilidade elencada com destaque para os principais pontos a seguir:

1) *Sound is an irreducible given of music. Even in the marginal cases in which it is absent, it is nonetheless present by allusion.*

O som é um dado irredutível da música. Mesmo nos casos marginais em que ele está ausente, ele é, no entanto, presente por alusão.

2) *The “musical” is any sonorous fact constructed, organized, or thought by a culture.*

O "musical" é qualquer fato sonoro construído, organizado ou pensado por uma cultura.

3) *There are no a priori limits on the numbers of different interpretants that producers or interpreters might associate with a given sound complex.*

Não existem limites *a priori* sobre o número de interpretantes diferentes que produtores ou intérpretes podem associar a um dado complexo de som.

4) *No semiology of music is possible without taking account of the cultural environment of the phenomenon being studied (in this, I am adopting a point reiterated by Boilès: see 1973a: 40; 1982: 26); this is not merely true of nonwestern oral traditions.*

Não é possível uma semiologia da música sem levar em conta o ambiente cultural do fenômeno estudado (neste sentido, estou adotando um ponto reiterado por Boilès: ver 1973a: 40; 1982: 26); isso não é meramente verdade das tradições orais não-ocidentais.

5) *A semiological analysis ensues from combining categories and articulations proper to the culture, with description proper to the culture, with description of the immanent characteristics (analysis of the neutral level) in the sound phenomena under consideration.*

Uma análise semiológica resulta da combinação de categorias e articulações próprias da cultura, com descrição própria da cultura, com descrição das características imanentes (análise do nível neutro) nos fenômenos sonoros considerados.

6) *If music appears to be a universal activity, universals of music doubtless do exist, but they must be sought in the realm of poietic and esthetic strategies more than at the level of immanent structures (NATTIEZ, 1990: 67).*

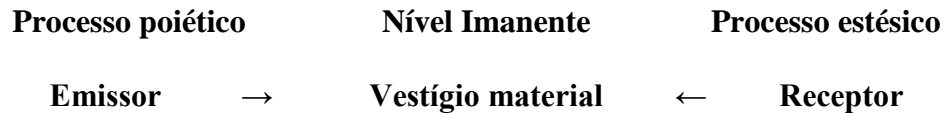
Se a música parece ser uma atividade universal, os universais da música existem sem dúvida, mas devem ser buscados no âmbito das estratégias poiéticas e estéticas mais do que no nível das estruturas imanentes (NATTIEZ, 1990, p. 67).

1.2.1 - Funcionamento do modelo “Tripartite” de semiologia musical proposto por Nattiez

De forma pragmática, podemos considerar a aplicação do modelo “Tripartite” como instrumento metodológico à análise do processo criador (*poiesis*) e seu dinâmico e contínuo processo de percepção (*aesthesis*). Ambos trabalham em prol do entendimento, reconstrução e decodificação da mensagem emitida por uma cadeia de interpretantes (signos) que estão relacionados e intrínsecos ao nosso objeto de estudo.

Como premissa desse processo de análise temos a partitura (vestígio material), elemento documental grafado composto por um conjunto de códigos, a partir dos quais se

processam as análises das dimensões anteriormente estudadas. À compreensão das inter-relações entre os polos da tripartição, Nattiez (1990)⁶ propõe a seguinte configuração:



A proposta de Nattiez se debruça sobre a premissa pela qual uma mensagem pode ser interpretada por três níveis ou polos da semiologia musical. Na indicação do “Processo Poiético” a ênfase se volta para o processo de criação, sendo o mesmo representado por elementos relacionados ao universo do emissor. A dimensão estética se qualifica pela rede de significações geradas a partir de um processo dinâmico e ativo de percepção por parte dos receptores. O elemento imanente se distingue pelo objeto (vestígio) que nada mais é do que a forma simbólica a ser percebida e interpretada.

Nattiez esquematiza as inter-relações, entre os três polos da tripartição, em seis casos conforme apresentamos a seguir:

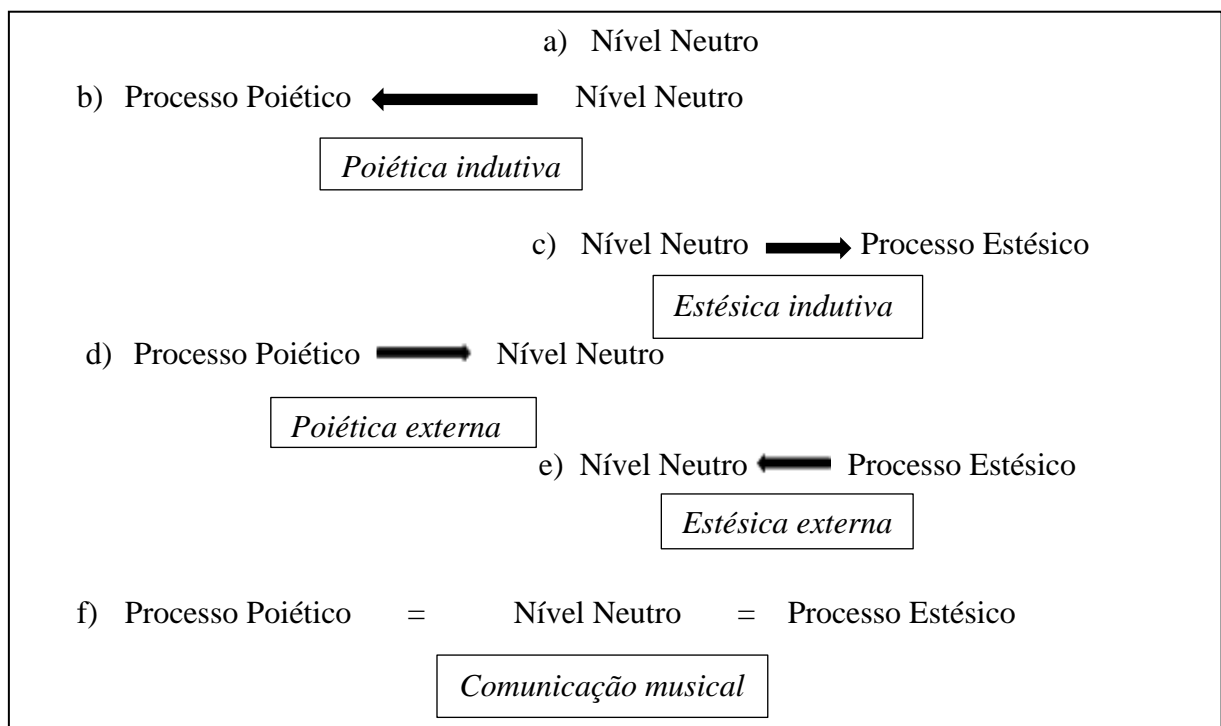


Figura 02 – Quadro de seis situações analíticas (NATTIEZ, 2002, p.18)

Temos na fala de Costa (2017) as descrições das situações propostas por Nattiez:

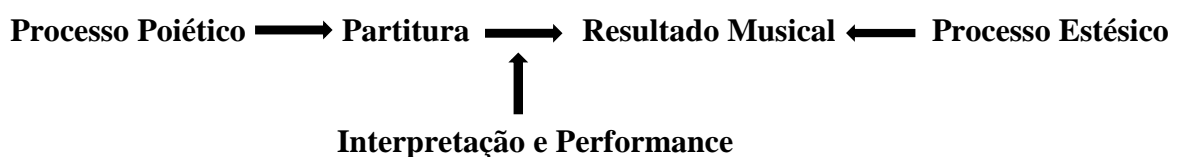
⁶ Jean Jacques Nattiez - “Music and Discourse: Toward a Semiology of Music” (NATTIEZ, 1990, p.17)

A análise do **(a) nível neutro** é apenas a análise do nível imanente, não necessariamente se relacionando com o processo de produção ou com a forma como ele é percebido. Partindo da análise do nível neutro, a **(b) poiética indutiva** faz um levantamento da quantidade de procedimentos recorrentes utilizados pelo compositor, pressupondo que ele os tenha premeditado. Já na **(c) estética indutiva**, é feito um levantamento de hipóteses sobre a recepção de uma obra; enquanto que na **(d) poiética externa**, busca-se interpretar suas estruturas através de documentos externos à obra (cartas, rascunhos, manuscritos). Da mesma forma que a estética indutiva, a **(e) estética externa** analisa como a obra foi percebida a partir de informações recolhidas dos ouvintes. Finalmente, a **(f) Comunicação musical** corresponde ao ato de comunicar-se musicalmente (COSTA, 2017, p.95).

Outro esquema nos é proposto por Marina Carvalho Spoladore (2008), o qual apresenta o conjunto de informações resultante das inter-relações entre os três polos da tripartição. Ainda em sua fala, Spoladore (2008), vemos ampliado o entendimento das descrições propostas por Nattiez sobre os diferentes tipos de análises vinculados aos processos poiético, imanente e estésico da semiologia musical.

a) análise do nível neutro: aqui, o autor propõe a análise do nível imanente apenas, abordagem que não tem por objetivo relacionar as características do vestígio material com os processos de produção, ou com a forma como ele é percebido. **b) análise poiética indutiva:** corresponderia às deduções e hipóteses levantadas a respeito do processo poiético, a partir da análise do nível neutro. **c) análise estética indutiva:** partindo também da análise do nível neutro, são elaboradas hipóteses a respeito da percepção do objeto. “O musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta ‘que é isso que se ouve’”. **d) análise poiética externa:** ao contrário da poiética indutiva, a análise poiética externa baseia-se em documentos externos ao objeto em questão – manuscritos do autor, cartas, rascunhos, etc. – para esclarecer questões pertinentes ao processo poiético da obra [...] (SPOLADORE, 2008, p.04).

Segundo Nattiez (1990, p.73), no universo da arte ocidental podemos acrescentar ainda uma etapa extra ao entendimento do processo de análise da obra em estudo, aqui representada pela “Partitura”. A configuração dessa proposta se apresenta no seguinte esquema:



A partir desse primeiro polo da tripartição semiológica, constatamos que acontece um processo dinâmico de inter-relações com as demais dimensões, tanto poiética quanto estética, subdivididas em poiética e estética indutivas, poiética e estética externas e, completando o processo semiológico, a comunicação musical. Esse processo se efetiva, primeiramente, pelo estudo sobre o compositor e seu contexto histórico (dimensão poiética) alcançando também o contexto social e político no qual a obra musical foi composta. Entendemos que, para a efetiva análise das dimensões poiética e estética de certa obra musical, a mesma ocorre em atenção aos processos indutivos e externos relacionados à ambas as dimensões semiológicas. A análise do nível neutro acontece a partir da partitura (vestígio material) e explora todas as informações codificadas nesse elemento material. Dessa forma passamos a ter, a partir do modelo “Tripartite”, uma configuração aplicada à obra musical com o seguinte esquema:



Em sua proposta de construção da performance a partir desse modelo, Costa (2017) entende tal ação como um processo de utilização dos três elementos (compositor, partitura e intérprete) que fundamentam a performance em caráter procedimental.

Portanto, para fundamentar uma performance através da análise da partitura, faz-se necessário investigar se a edição da partitura é confiável, comparar com outras edições ou com o manuscrito autógrafo, se estiver disponível. Fundamentação através da intermediação do intérprete - sendo o intérprete o receptor, ocupando o nível estésico, ele também é analista da obra a qual ele interpreta. Desta maneira, sua posição percorre os três níveis da tripartição, tornando-se analista de si mesmo, ou seja, ocupando um nível metalinguístico (COSTA, 2017, p.96).

Compreendemos que todo processo analítico de uma partitura musical apresentado por Nattiez na análise de elementos constitutivos da obra musical e, para muito além dos já grafados (notação) como registro documental de sua existência física, ainda que não acusticamente realizada (materialização sonora), nos guia na realização performática, pois entendemos que a música não existe sem a experiência sonora, também nos outorgando a prerrogativa de coautoria em prol da *pervivencia* da obra.

Portanto, ao construir uma *performance* com um único fundamento, ou com nenhum deles, o intérprete pode fazer com que sua interpretação seja superficial e descontextualizada, ou seja, solta em um contexto contemporâneo, sem elementos característicos da fonte primária (compositor/contexto histórico); uma execução desassociada das indicações da partitura e/ou vazia de contribuições do intérprete, que podem acentuar as “intenções do compositor” e dar um caráter único à interpretação. Interpretar exige um aprofundamento não somente em um desses fundamentos, mas em todos. [...] O intérprete está em uma posição que se relaciona com os três níveis da tripartição (COSTA, 2017, p.08).

Como intérpretes, decodificamos os processos poético, neutro e estético (sua mensagem) por meio de possíveis e inúmeras percepções às quais nos propusemos a experimentar. O objetivo final de todos esses processos analíticos é a efetiva comunicação musical por intermédio da *performance*.

1.3 - A Fenomenologia, segundo Gaston Bachelard, em auxílio ao estudo da *poiesis* e da *estesia* em Oswaldo de Souza

Recorremos assim à obra *A poética do espaço* de Gaston Bachelard como um dos aportes à compreensão do imaginário na *poiesis* de Oswaldo de Souza assim como à leitura estética do universo simbólico presente em suas canções, ou seja, ao que poderíamos apontar, também em diálogo com as dimensões propostas por Nattiez, como o imaginário na *estesia*. Bachelard contribui assim, a partir da escuta e recepção das obras, ao estudo de certa tipologia da canção de câmara brasileira, como aquela que busca traduzir temas relacionados ao caráter identitário brasileiro, em seus aspectos físicos e emocionais, espaços e valores, sejam eles reais ou simbólicos. Segundo Bregatto (2015):

O livro tem como campo de exame e investigação as imagens do “*espaço feliz*”, objetivando determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Tendo a casa – e seus espaços – como foco, além da proteção, significado basilar, ligam-se também valores imaginados, fantasiados, figurativos e simbólicos. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão apenas da arquitetura. Trata-se de uma reflexão poética sobre a percepção do espaço vivido em todas as parcialidades da imaginação. Trata-se, portanto, de estudar a Casa do Paraíso que todos nós construímos diariamente nos devaneios do nosso coração (BREGATTO, 2015, p.01).

Gaston Bachelard nasceu na pequena cidade francesa da região da Champagne, *Bar-sur-Aube*, em 1884, tornando-se um dos mais célebres pensadores da França. Preocupou-se com a construção de um espírito científico novo que superasse os métodos vigentes à sua época, um romper de hábitos de pesquisa filosófica, sob uma temática ligada ao tempo, não cartesiana. A ciência e poesia são mundos distintos para o filósofo. Com base na fenomenologia, foi fortemente atraído pelo imaginário poético-formal de apreensão e recriação da realidade.

Só a fenomenologia - isto é, a consideração do *início de uma imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transsubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional (BACHELARD, 2008, p.03)

Esta realidade, gerada a partir de uma imaginação criadora, torna-se elemento de transformação em oposição à tradição filosófica racionalista, que teria em seu cerne a reprodução da realidade, sendo o aspecto da racionalidade, em oposição à imaginação criadora, bastante evidente, uma vez que: “O homem moderno excluiu esta esfera que foge ao controle de seu mundo de consciência seguro e controlável” (PERRONE, 2007, p.06).

A fenomenologia nos auxilia no entendimento dos processos criativos a partir da compreensão da imaginação como dimensão da linguagem que contribui à construção de sentido. Ao apontar para a imaginação criativa do autor, estimula-se e provoca-se o diálogo com o leitor/fruidor e o leitor/intérprete, que podem transportar-se à imagem criada, nela inserindo-se como copartícipes, coautores.

Phenomenological studies examine imagination as a dimension of language and explore the creative role of imagination in the creation of new meanings in language. [...] Phenomenology of imagination in poetic creation takes us beyond the previous analyses of the characteristics of imagination as a creative faculty and helps to establish a link between creativity, meaning and imagination (ZALIPOUR, 2010, p.100)

Os estudos fenomenológicos examinam a imaginação como uma dimensão da linguagem e exploram o papel criativo da imaginação na criação de novos significados na linguagem. [...] Fenomenologia da imaginação na criação poética nos leva para além de uma mera análise das características da imaginação como habilidade criativa e ajuda a estabelecer um vínculo entre a criatividade, o significado e a imaginação (ZALIPOUR, 2010, p.100)

Encontramos, ainda ressaltando os estudos fenomenológicos e sua importância na compreensão do imaginário à construção de sentido, a fala coerente de Arezou Zalipour (2010):

Phenomenology basically studies how we experience ranging from perception, thought, memory, desire, and so on. Imagination certainly is one of the various types of human experience which phenomenology attempts to define and conceptualize (ZALIPOUR, 2010, p.109).

A fenomenologia basicamente estuda como experienciamos alternar da percepção, pensamento, memória, desejo, e assim por diante. A imaginação é, certamente, um dos vários tipos da experiência humana, que a fenomenologia tenta definir e conceituar (ZALIPOUR, 2010, p.109).

Uma das marcas do pensamento de Bachelard é a sua defesa em prol de um novo espírito científico o qual tem como proposta uma nova interpretação do conhecimento científico que, por meio da criatividade do espírito a partir da imaginação científica, corrobora e associa-se, dialeticamente, à experiência, objetivando a contínua retificação dos conceitos e eliminação de obstáculos epistemológicos. Essa militância engajada sob uma posição idealista dá a Bachelard a prerrogativa de mentor e instaurador de um “novo espírito científico” com novos pressupostos à criação. Segundo Pessanha (1984): “[...] Bachelard prega a necessidade de uma nova razão, dotada de liberdade análoga à que o surrealismo instaurou na criação artística. [...] O mundo físico será então experimentado por meio de novas vias” (PESSANHA, 1984, p. XI). Pessanha (1984) também nos apresenta uma síntese do pensamento e proposta da fenomenologia de Bachelard em defesa da imaginação criadora quando diz que:

Bachelard insiste em distinguir a imaginação enquanto simples registro passivo de experiências, da imaginação que, aliada à vontade, é poder e criação. Afirma: “a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria necessária uma palavra especial para designar a imagem imaginada. Tudo que é dito nos manuais sobre imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e a memória. A imaginação criadora tem funções completamente diferentes da imaginação reprodutora” (*A Terra e os Devaneios da Vontade*). Essa função típica da imaginação material é o que Bachelard designa de “função do irreal”. Isso porque, para ele, “a imaginação não é, como o sugere a etimologia, a faculdade de tomar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que **cantam** a realidade (PESSANHA, 1984, p. XII - **grifo nosso**).

A imagem poética em Bachelard ganha *status* dominante, levada às consequências do êxtase da novidade, como fonte geradora na imaginação (consciência) do poeta em um amplo e potenciado estado de devaneios múltiplos. “Nos estudos fenomenológicos de Bachelard, a imagem poética é examinada como sendo capaz de gerar novos significados, ao invés de ser um depósito de velhos significados” (ZALIPOUR, 2010, p.107). Segundo Perrone (2007), Bachelard foi atraído pelo imaginário poético e passou a dedicar-se ao estudo da imaginação, passando a valorizá-la como forma de apreensão e recriação da realidade. Espírito e alma, segundo Bachelard, se fazem essenciais, sem dicotomia, no fenômeno da imagem poética quando esta emerge na consciência como um produto direto do coração e da alma do ser humano, uma fenomenologia do espírito. Em sua teoria, o espírito humano, sob a influência de uma excitação, apresenta-se dinâmico ao contatar e produzir tanto ciência quanto arte, unidos pela imaginação, que é a fonte criadora e a instantaneidade que une os dois mundos. O método fenomenológico se apresenta a partir do duo repercussão/ressonância: “Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso.” (BACHELARD, 2008 p.07).

Bachelard apresenta uma verdadeira exegese fenomenológica dos valores de intimidade do espaço interior da casa, protótipo do ser e valor fundamental em si próprio. Em sua obra Bachelard, segundo Bregatto (2015), aborda:

[...] a questão da poética da casa, analisada nos horizontes teóricos mais diversos, onde a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. Há um sentido em considerar a casa como um instrumento de análise e reconhecimento da alma humana, dos seus sonhos concretos e seus desejos imaginários (BREGATTO, 2015, p.01).

Partindo dessa unidade integradora que é a casa, busca contatar seus valores particulares, uma vez que atribui, por meio da imaginação, valor à realidade. Para o filósofo, a casa é um espaço protetor e seguro ao sonhador, que tem neste espaço a liberdade potencializada e ampliada às imagens que o mesmo lhe proporciona. Na casa, o sonhador se encontra consigo mesmo por meio dos devaneios, dos quais ele usufrui, emanados de seu ser.

A casa, enquanto lar, deve ser construída no coração, muito antes de ser construída em algum terreno. Assim sendo, muitas vezes vivemos mais felizes na casa imaginária dos sonhos, do que na casa que concretamente nos abriga da chuva, do sol, do vento e do frio (BREGATTO, 2015, p.01).

O ser está em intimidade consigo dentro deste espaço que lhe é tão familiar. A barreira do tempo se rompe, oportunizando ao poeta integrar passado, presente e futuro numa relação dinâmica do ato de sonhar, sendo o devaneio o elemento de ligação dessas ações. Estar em casa e em intimidade é sinônimo de estar guardado no acalanto aquecido e seguro deste espaço, que coincide com o próprio homem. Considerando a casa o espaço integrador do ser, compreendemos o espaço evocado, tanto do sertão quanto do litoral nordestino nas canções de Souza como o ambiente de vida de tipos humanos característicos do nordeste brasileiro: o homem do sertão e o homem do litoral.

Todos estes atributos conferidos à casa como espaço da alma traduzem a terra natal como origem primeira no mundo. O poeta, apropriando-se deste entendimento, sabe bem discernir lembranças guardadas nos vários compartimentos dessa casa, à qual regressa inúmeras vezes em seus devaneios, no decorrer de nossas vidas. O espaço, fenomenologicamente considerado, é um grande aliado psicológico à análise do ser. É nele que se encontra o mais profundo, às vezes intacto, o identificável de nossa intimidade. Conhecer nossa intimidade (espaços da nossa casa em particular) ressoará como espaço vivido, propriedade de quem não mais se sente estrangeiro em seu próprio espaço (mundo) e no qual se sente ligado e sustentado por ele. Sendo os locais da vida íntima, o *locus*, analogicamente, os espaços da casa (nosso ser), estes possibilitam, então, um estudo psicológico sistemático de nossa vida íntima, uma:

[...] **topofilia**, que visa determinar o valor humano dos espaços amados, sem levar em conta os espaços de hostilidade e os espaços de ódio e de combate associados a imagens apocalípticas e a matérias ardentes, tais como o fogo, os incêndios, os vulcões ou as guerras. (SOUSA, 2008, p.01) ⁷

Esta é a fenomenologia da casa, na qual a imagem poética está sob o signo de um novo ser e esse novo ser é **o homem feliz**. O sótão é parte integrante da casa que, por meio dos devaneios, nos conecta continuamente à alma da criança, tornando vivo o nosso passado. Esta dinâmica possibilita que no curso da nossa história tenhamos passado por diversas moradas, permitindo a interação entre a casa do passado e a casa do presente, locais onde são guardadas nossas relíquias em forma de dias vividos.

[...] a casa é um dos maiores poderes que permitem interligar os pensamentos, lembranças, desejos, aspirações e os sonhos do homem e os

⁷ Matéria publicada por J. Francisco Saraiva de Sousa em 05 de julho de 2008 no blog Cyber Cultura e Democracia Online. Acessado em 21/09/2014.

seus devaneios. A casa é vista, segundo Bachelard, como o grande berço, o aconchego e a proteção, a principal referência de ser e estar, desde o nascimento do homem. É o paraíso material, mas é, também, o paraíso espiritual. As lembranças da casa estão guardadas na memória, no inconsciente e acompanha-nos durante toda a vida e, sempre nos voltamos a elas nos nossos pensamentos e devaneios (BREGATTO, 2015, p.03).

O espaço da casa converte-se em busca da realidade de onde estamos e para onde vamos: “Na minha casa real, sinto exaurida a minha liberdade de habitar: há sempre que deixar aberta a possibilidade de que exista outro lugar” (SOUSA, 2008). Este aspecto da distância pode ser entendido como uma última nostalgia que conduz o sonhador ao longínquo: “Alojado em todas as partes, mas em nenhuma parte encerrado” (SOUSA, 2008, p.01). Bachelard descreve o alvo do homem sonhador em busca do habitar: “Isto significa que o homem só pode alcançar a sua última pátria com as criações da fantasia, desencadeada pela nostalgia e pelo sonhar com aquilo que (na casa natal) deveria ter sido com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos.” (SOUSA, 2008).

A obra “A Poética do Espaço”, de Gaston Bachelard, nos tem possibilitado descobrir e validar um promissor celeiro de imagens, evento fenomenológico, no espaço poético-musical presente nas canções de Oswaldo de Souza. O sertão e litoral nordestino são verdadeiros celeiros de imagens poéticas de um *habitat* (casa). A grande contribuição reside justamente no fato de alargarmos horizontes na leitura dessas imagens nas partituras e nos versos das canções que se materializam por meio das qualidades materiais e simbólicas da voz cantada. Nesse sentido, as imagens do sertão e do litoral nordestino não são apenas a imagem do real, configuradas nas retinas de seus moradores, habitantes da região, mas aquelas percebidas pelo compositor que a recria por meio de sua “imaginação” artística e aquelas percebidas na fruição da arte que representa tais imagens.

O espaço tratado por Bachelard (2008) apresenta-nos imagens do exterior e do interior, levando-nos a compreender melhor o espaço nordestino e as imagens do meio geofísico e a personagem do sertanejo como homem feliz referenciado no sertão e o poeta cantador/trovador, no litoral. Na interpretação de Francisco Saraiva de Sousa (2008),

O espaço pode cumprir esta missão, porque o homem não se encontra originariamente nele como um "estranho" lançado num elemento que lhe é alheio, mas se sente ligado ao espaço, amalgamado com o espaço e sustentado pelo espaço. [...] Assim, podemos alargar o conceito de habitar ao modo de ser do homem no espaço e afirmar que **o homem mora no espaço**, tal como habita na casa. Ora, o habitar na casa só pode dar amparo quando o homem morar de modo mais dilatado no espaço. Retomando o conceito de "encarnação", podemos afirmar que o **"homem está encarnado no espaço"**.

Esta expressão significa que o homem não só se encontra num meio e pode mover-se nele, mas que ele próprio é parte integrante desse meio, separado por um limite do meio circundante e, apesar disso, unido e sustentado pelo meio.” (SOUSA, 2008, p.01)

Bachelard (2008) esclarece que o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo: "Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa" e "a casa é o nosso canto do mundo", uma possibilidade integradora do corpo, alma e espírito, formadores do homem e seu espaço amado, representado nas canções do sertão e do litoral.

A fenomenologia de Bachelard contribui à validação de aspectos intuitivos e orgânicos da interpretação, a partir da percepção por parte do performer, como intérprete e fruidor, de imagens evocadas do universo poético musical, representados nas canções de Oswaldo de Souza. Salientamos que toda esta operação é realizada em concomitância com a análise estilística das canções à luz dos seus processos poético, imanente e estésico. Nesse movimento, consideramos que podem efetivar-se também relações dialógicas entre a música de Oswaldo de Souza e as imagens guardadas na memória do intérprete e do fruidor, não apenas frente às experiências reais e vividas, mas decorrentes de sensações provocadas pela visão de outras obras, de outros artistas, construções de suas próprias memórias e imaginação.

Desde o início de nossos estudos doutorais, uma atenção especial esteve voltada às questões do espaço imaginário em Oswaldo de Souza e como o mesmo foi essencial em sua concepção criadora. Essa proposição relacionada ao imaginário e seu espaço correspondente é inerente às culturas locais do geofísico do nordeste brasileiro, assim como às comunidades pastoris pelo mundo afora. Oswaldo de Souza carregou suas canções desse aspecto característico do imaginário, retratado por inúmeras alusões a personagens de textos da música folclórica⁸ local. Valorizou elementos de identidade e pertencimento regional, aos quais o "Sujeito Lírico", em suas canções, se reporta em tons épico (tônica de exaltação), de bravura, paixão e estima. Outros atributos, presentes nos textos de suas composições, estão carregados de símbolos descritivos com qualidades de um ser imaginário. Ao mesmo tempo, há o protótipo e o icônico de populações locais, onde tais entidades, como fruto do potencial de um imaginário criativo, se constroem, desenvolvem e perpetuam pela tradição oral de suas culturas. Exemplificamos com os textos das canções *Retiradas*, *Sereia do Mar* e *Jangada*

⁸ As **músicas folclóricas** são canções populares e tradicionais que fazem parte da sabedoria popular. A música folclórica é aquela transmitida pela tradição oral e, muitas das vezes, o autor da mesma já foi esquecido ou nem mesmo chegou a ser conhecido. [...] As músicas folclóricas abarcam quase todos os tipos de temáticas humanas. Geralmente as letras são simples e possuem muitas repetições, característica muito notória e que facilita a memorização. (<https://www.todamateria.com.br/musicas-folcloricas/>)

evidências de um “Sujeito Lírico” perfilado, segundo atributos já citados acima. Destacamos alguns excertos, nos quais podemos identificar a mitificação do “Sujeito Lírico” presente nos textos:

*O sertanejo já não teme mais desgraça;
Criou força: tem sustança pra sofrer!*

*Meu barco veleiro, não vai naufragar!
No mar traiçoeiro não tem que fiar.*

*Jangada ligeira que leve desliza
Na crista altaneira dos mares sem fim.*

Do mesmo modo, encontramos a mesma dinâmica de valorização do “Sujeito Lírico”, mais voltada para a tônica lírica e próxima ao ser com qual o mesmo se relaciona. São exemplos, versos das canções *Juazeiro*, *Cantiga* e *Prece*.

*Ao juazeiro teu amor é semelhante,
Mas tem sombra mais gigante pra me abrigar!*

*Jamais deste amor o lume será por mim olvidado;
Vaso que teve perfume fica sempre perfumado.*

*Meus olhos vivem procurando os teus.
Minh'alma não se cansa de esperar por ti!*

Considerando a canção uma arte multimídia, faz-se possível recorrermos ao universo literário da poesia e também à fenomenologia do imaginário. Sob tais perspectivas, formulamos um conceito de interacionismo com a arte do canto artístico e da imagem. Segundo Alexander Victor Fields:

Artistic singing is governed by the ideas or concepts that fill the singer's mind during his performance. A concept is the mental image we form of an action or thing and it is unlikely that we could ever perform an act of intelligible utterance without having formed such an image (FIELDS, 1984, p.5).

O canto artístico é governado por ideias ou conceitos que ocupam a mente do cantor durante sua performance. Um conceito é a imagem mental que formamos de uma ação ou objeto e seria impossível executarmos um ato declamatório inteligível sem termos formado tal imagem. (FIELDS, 1984, p. 05)

Outro aspecto importante à compreensão do processo criativo de Oswaldo de Souza é o quanto suas composições envolvem a apreensão e a recriação de uma realidade latente e vigorosa, presente em seus textos, originárias do contexto inspirador. Sobre o aspecto de apreensão e reconstituição por parte do intérprete e fruidor da obra, nos reportamos à afirmação de Reis (2001), quando diz que

Por vezes, a música se despe da ajuda do título e se apresenta simplesmente nua, [...]. Cada um que nela encontre o seu próprio poema com a respectiva face: o leitor é colaborador essencial da criação, pois a sua imaginação é co-partícipe na fundação de um mundo próprio que se desvela em cada obra (REIS. 2001, p.145).

Tratando assim desta relação intrínseca do compositor e seu meio, recorreremos à fenomenologia (a poética) do espaço como pressuposto que nos auxilia na realização de uma leitura estética, como ferramenta metodológica que vem corroborar na investigação, quando buscamos entender e interpretar as relações sinestésicas⁹ do compositor com seu objeto inspirador. Abordado desde à dimensão poética da obra, o imaginário se apresenta como uma das tônicas em seu processo criador, apresentando-se como um elemento construtor de relevância tanto à cultura local do nordeste brasileiro quanto ao próprio compositor, artista e representante dessa cultura. Nessa busca dialógica ao entendimento das relações que substanciaram o processo criativo de Oswaldo de Souza, valemo-nos dos pressupostos teóricos de Gaston Bachelard como efetivo auxílio para a localização do tempo e do espaço, aproximação do contexto, das ideias, das nuances, da atmosfera relacionadas às suas canções, possibilitando-nos a construção de sentido coerente à performance do *corpus* selecionado de canções e seu respectivo contexto cultural.

⁹ Sinestesia é caracterizada como um recurso estilístico que consiste em reunir e agrupar sensações oriundas de diversos órgãos do sentido, tais como: paladar, olfato, tato, visão e audição.

Retórica. Associação de palavras ou expressões que combinam sensações distintas numa impressão única; cruzamento de sensações. (Ex.: voz [sensação auditiva] doce [sensação gustativa] e macia [sensação tátil].)

Pessoa que para cada música (audição) também sente um paladar diferente.

(<http://alunosonline.uol.com.br/portugues/efeito-sinestesico-das-palavras.html>)

CAPÍTULO II

O PROCESSO CRIATIVO EM OSWALDO DE SOUZA

2.1 – Breve biografia de Oswaldo de Souza¹⁰

OSWALDO DE SOUZA (1904-1995) - Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 1º de abril de 1904. Vindo do seio de uma família bem-sucedida e de vínculos políticos, foi favorecido pela oportunidade de sólida educação formal e musical.

Como parte fundamental do entendimento de sua pessoa enquanto músico e conseqüentemente de sua obra, faz-se necessário contextualizar sua época *in loco*. Em 1904, Natal vivia o florescer de grande desenvolvimento cultural. Era inaugurado o Teatro Carlos Gomes¹¹ - referência e espaço para o fomento artístico local. Tentativas anteriores já se haviam feito em rústicos armazéns no velho bairro da Ribeira, que recebia grupos locais e eventuais companhias teatrais de fora. Vale salientar que desde a queda do teto do antigo Teatro Santa Cruz, em 17 de abril de 1894, eram aquelas ruas paralelas ao Potengi, o centro da vida artística da cidade com inúmeras companhias de teatro amador. Os gêneros drama e comédia eram apreciados pelas famílias. A vida musical era precária e restrita nos saraus elegantes, onde a atenção se destinava às árias de ópera e *romanzas* italianas. Um ponto de real importância era o futuro governador Alberto Maranhão ser um desses músicos participantes dos saraus, com sua voz de barítono.

Foi no governo de Alberto Maranhão (1900-1904, primeiro período) que houve grande estímulo e apoio oficial à música local. Neste cenário de inauguração e concertos promovidos pelo governo, trazendo companhias de fora, foi que Oswaldo de Souza teve sua inesquecível experiência com a vigorosa música instrumental, cantos envolventes, beleza de cenários, e também os efeitos executados que ficariam para sempre em sua memória.

Teve como forte exemplo musical sua mãe Dona Dionísia, que sempre lhe tomava total atenção quando, ao piano, interpretava com muito sentimento as valsas de Chopin. Ser criado num lar com tal vivência musical, certamente proporcionou a Oswaldo de Souza a aquisição de uma forte apreciação e sensibilidade musical o fato

¹⁰ Breve biografia de Oswaldo de Souza compilação adaptada a partir da obra do seu biógrafo Cláudio Augusto Pinto: **Oswaldo de Souza: o canto do Nordeste**. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.

¹¹ O prédio deste teatro ainda existente em Natal leva hoje o nome de Teatro Alberto Maranhão, em homenagem a aquele que foi responsável por sua construção.

[...] de ele ter nascido num lar de mãe pianista e, como era um menino musical, sua curiosidade pela música se manifestava através do toque e/ou sons do piano, veículo doméstico para expressão musical (BRITO, 2009, p. 02 *apud* CASTRO, 2010, p.138).

Das suas memórias mais marcantes, estão as inúmeras viagens de férias ao interior, às fazendas da família que lhe conduziam a um mundo mais original, cheio de curiosidades, como a viagem feita de trem e a cavalo.

Nas férias no engenho Capió, na sua infância, ele tem contato com a expressão do folclore local e suas manifestações como as histórias de trancoso e de assombrações. A figura do velho engenho reportava às épocas da escravidão e o engenho foi inspiração de seu cancionista local e tema de canções brasileiras.

Oswaldo de Souza iniciou seus estudos musicais aos dez anos, na escola de Dona Amália Benevides, como um complemento de sua educação doméstica. Desde o início mostrou grande habilidade de audição e memorização que, às vezes, o colocava em desacordo com sua mãe.

Apesar do enfoque musical recebido em sua infância, sua família mantinha em relação a seu futuro a intenção de torná-lo advogado, desejava que fosse “Doutor”. A música era para seus pais apenas um complemento em sua formação intelectual. Isto começa a definir quando sua família retorna da cidade de Areia Branca para a capital, onde frequentou o Colégio Diocesano Santo Antônio (1916-1918), interrompendo seus estudos de música. Em 1918 seus pais voltaram para Natal o que lhe possibilitou retornar para casa e deixar o internato, sendo-lhe possível estudar piano novamente. Teve como professora D. Ana Cicco e depois de três anos, foi aluno de Cristina Roselli.

Novamente teve seus estudos de piano interrompidos. Desta vez foi para o Recife estudar no Colégio Americano Batista por dois anos. Em 1922 retorna a Natal para os exames preparatórios que o levariam à Faculdade de Direito. Ano marcado por muitas festividades na cidade por ocasião do Centenário da Independência do Brasil. O tio de Oswaldo de Souza, Sr. José de Melo e Souza, era então governador (1920-1924) e coordenador da grande comemoração.

Enquanto se concentrava para os exames preparatórios, Oswaldo de Souza teve aulas de piano com o maestro Luigi Maria Smido, que veio para Natal em 1903 para dirigir a primeira Orquestra do Teatro Carlos Gomes, recebendo as aulas de piano no próprio teatro. Foi com o maestro Luigi que ele apresentou suas pequenas composições durante suas aulas, despertando curiosidade no maestro, considerando sua iniciação nos estudos de música. Suas

composições constituíam-se de valsinhas chopinianas, mas de sabor brasileiro, enfatizando o gosto popular.

Foi com o maestro Smido que Oswaldo de Souza adquiriu sólidos conhecimentos musicais que lhe ajudariam mais tarde no vestibular para o Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, hoje a Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Já nesta época compôs arranjos de melodias folclóricas e populares, marcando sua personalidade musical e o estilo que se revelaria mais tarde definitivo.

Em 1924, presta exame vestibular na área de Direito e, satisfazendo o desejo dos pais, mesmo tendo sido aprovado, vocação para tal ramo não existia. Em meio às felicitações pelo sucesso alcançado, lembrou-se das palavras de sua professora Ana Maria Cicco, descritas por Claudio Galvão: “Eu não tenho mais nada a lhe ensinar de música. Você, que tem tanto jeito, deveria ir estudar no Rio de Janeiro.” (GALVÃO, 1988, p. 26). Entretanto, resignou-se ao estudo do Direito e teve poucas oportunidades com a música enquanto viveu em Recife.

Sua estratégia para estudar música era conseguir a transferência para o Rio de Janeiro, ainda que para cursar Direito. Isto seria um pretexto para acercar-se ao mundo musical e distanciar-se da pressão familiar. No final do ano Oswaldo de Souza pôs em prática sua estratégia. A família se mostrou preocupada ao receber a notícia, contudo não faltaram a Oswaldo de Souza argumentos que justificassem sua decisão e estes acentuavam que o Rio era um centro maior, com melhores oportunidades. Isto veio amenizar a preocupação de seus pais. Em 1925 ele parte para o Rio de Janeiro. Começava assim uma série de mudanças decisivas em sua vida.

No Rio de Janeiro buscou informações acerca do Instituto Nacional de Música, preparando-se para o exame vestibular ao ingresso naquela Instituição. Lorenzo Fernandes e Arnaud Gouveia foram os professores que o prepararam. Contudo não poderia esquivar-se de suas obrigações com a faculdade de Direito que prosseguia pelo ano de 1925. Em janeiro de 1926 prestou exame no Instituto Nacional de Música, tendo sido aprovado para o quinto ano de piano e terceiro de teoria, iniciando, assim sua carreira na música.

Inicia-se, a partir de então, as oportunidades de vivenciar a música através do vínculo com o Instituto Nacional de Música. Entre estas vivências destacam-se as idas ao cinema Odeon; as audições de Ernesto Nazareth ao piano e também o conhecimento de Chiquinha Gonzaga já idosa, ainda atuante. Eram os respeitadas nomes da música popular brasileira.

Chegou ao fim do curso de música prestando seu recital de conclusão de curso em 1930. Aberto ao público seu exame final foi na sala Leopoldo Miguêz. Após o fim do curso lhe restava atuar como de professor de piano, instrumento muito em voga. A composição

ainda não se fazia clara em seus objetivos musicais. Desde 1927 já atuava como professor particular de piano para jovens senhoritas. Estas, na sua maioria, recebiam aulas como complemento a sua educação.

Teve sua primeira composição “Triste Enlevo”, publicada em 1928 por iniciativa de Luigi Maria Smido, seu antigo professor que residia também no Rio de Janeiro. O período que residiu no Rio de Janeiro (1931-1932) é considerado como primeira fase de suas composições, que demonstram características básicas presentes em todos os seus trabalhos: profunda vinculação ao sentimento musical brasileiro e nordestino em especial. “Suas canções são geralmente, nascidas de três fontes: o próprio compositor, outros poetas ou adaptação de quadrinhas populares” (GALVÃO, 1988, p. 38).

As quadrinhas vindas da tradição oral merecem destaque particular. Foram ouvidas por Oswaldo de Souza em Natal e no interior do Rio Grande do Norte, cantadas ou recitadas por familiares, velhas mucamas, cantadores sertanejos. Outras foram colhidas de publicações ou em cordéis, comuns no interior nordestino. A inspiração nordestina configura a influência telúrica presente em seu trabalho, o alvo de suas composições. Nota-se claramente a vinculação ao ambiente geográfico de sua infância e adolescência. Neste período acontecem as primeiras gravações de suas canções, apresentando as situações reais e as características do geofísico da região, além das observações e vivências que busca traduzir musicalmente com um tom de fidelidade ao sentimento sertanejo e que:

No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu “baú de memórias”, e ele, mesmo saindo do Nordeste para o sudeste, **nunca** descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, mas num tom brasileiro (BRITO, 2009, p.13, grifo do autor *apud* CASTRO, 2010, p.148).

Ainda no Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza atuou como professor de música e compositor, esta nova atividade o colocou em contato com muitos artistas da época, Pascoal Carlos Magno, Murilo Carvalho e Alma Cunha e, um dos mais prestigiados intérpretes da canção brasileira: Jorge Fernandes, este um dos primeiros a gravar composições de Oswaldo de Souza. Foi neste período que ele teve oportunidade de conhecer o também músico e compositor Waldemar Henrique, vindo do Pará. Suas obras apresentavam grande afinidade musical, diferenciadas, no entanto pelas regiões geográficas a que cada um pertencia. Formava-se naquele momento uma sólida amizade. Tinham a mesma fonte de inspiração. Ao ouvir as peças de Oswaldo de Souza, Waldemar Henrique insistiu na necessidade de divulgação para o grande público, considerando a possibilidade de agradar e vencer.

Retorna a Natal em 1934 para rever amigos e fazer as pazes os pais, amenizando suas frustrações pela desistência da carreira de Direito. No fim deste mesmo ano, a família de Cícero de Souza se muda para o Rio de Janeiro com os dois filhos, Otávio e Oswaldo. O primeiro estudaria medicina enquanto o segundo retornava as suas atividades e contatos deixados ali.

Em 1938 recebe de Waldemar Henrique um pedido que o substituísse em alguns programas radiofônicos que fazia na rádio Tupi, era a oportunidade para a divulgação de suas peças musicais.

Nestes programas teve como intérprete a cantora Mara Ferraz, irmã de Waldemar Henrique. Outra oportunidade foi em 1937, no programa intitulado “Hora do Brasil”, ainda na interpretação de Mara Ferraz, juntamente com outros artistas famosos da época, como Stelinha Egg, Dorival Caymmi e Maria Sylvia Pinto. Recebeu ainda forte incentivo de Waldemar Henrique para apresentar-se em programa inteiramente seu, enfrentando grande público e a severa crítica de então. Diante de tal incentivo, Oswaldo de Souza programa seu primeiro recital. Em 28 de novembro de 1939 na voz de Mara Ferraz, intérprete já consagrada, foi apresentado o recital com casa cheia e muitos em pé.

Em 1940 foi a vez de visitar o ambiente musical de São Paulo. Ali teve contato com a Villa Embu, região bastante ligada à área rural, onde Oswaldo de Souza manteve contato com um rico manancial do folclore paulista. Conheceu, neste tempo, o cantor Marino Gouveia com quem realizaria recitais pelo interior de São Paulo e Bahia. Oswaldo de Souza foi convidado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda de São Paulo para realizar pesquisas de músicas folclóricas destinadas ao documentário chamado “Festa e Tradições da Villa Embu”. Este trabalho de coleta de canções foi adaptado para Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Este foi verdadeiramente o primeiro trabalho do compositor na área da pesquisa folclórica. Neste período recolheu três danças rurais: “Chimarrê”, “Manjerição” e “Quero Bem” que mais tarde harmonizou.

Em 1941 apresentou outro recital de grande sucesso na capital mineira. É de F. Abbat, no jornal “A República” de Belo Horizonte (MG) o seguinte comentário ao recital de Mara Ferraz e Oswaldo de Souza:

Todos veem neles essa ânsia de ressuscitar motivos aparentemente mortos, fazer reviver situações quase desaparecidas: toda gente culta vê nisso uma tarefa louvável, porque sabe que na história e no culto das tradições repousam a segurança e a integridade de um povo como nação (GALVÃO, 1988, p. 102).

Logo em seguida receberam outro convite para mais um recital, ainda em companhia de Mara Ferraz como sua intérprete. Desta oportunidade Oswaldo de Souza recebeu um convite para visitar a cidade de Diamantina, para conhecer o folclore local, onde recolheu modinhas tradicionais.

Um novo trabalho surgia em São Paulo: cuidar, a serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, do Convento e Igreja dos Jesuítas, ali mesmo na Villa Embu. Como zelador do belo monumento arquitetônico, Oswaldo de Souza tinha planos que iriam dinamizar seu trabalho. Com este novo emprego conseguiu a independência econômica em relação aos pais, o que era uma segurança. O trabalho estava vinculado às artes plásticas e pouco tempo havia para música, esta agora ficava relegada ao tempo de folga.

Surgiu logo a ideia de formar ali, um museu de arte. Com um grande acervo imagens, após limpeza e organização, veio à ideia de exposição aberta ao público que foi realizada com grande apreço e receptividade pelo povo local e autoridades.

Poucas foram as atividades musicais neste período. O convento demandava muito tempo com a manutenção e conservação, com as quais Oswaldo de Souza dedicava-se intensamente. Em 1944 teve oportunidade de realizar uma tournée por algumas cidades do nordeste de São Paulo na companhia do cantor Marino Gouveia. Foi uma experiência de elevado grau de receptividade do público daquelas cidades para com a sua música.

Em 1948, parte para a Bahia, onde se apresentou no Palácio da Aclamação e depois em outras cidades baianas. O trabalho de Oswaldo na Bahia despertou grande interesse por parte do secretário de educação e saúde, professor Anísio Teixeira, que logo em seguida fez uma proposta de realizar, pelo governo da Bahia, uma pesquisa semelhante às feitas por Oswaldo de Souza no Rio Grande do Norte, São Paulo e Minas Gerais, só que, desta vez teria apoio financeiro do Estado.

Oswaldo de início ficou em conflito com a decisão a ser tomada, pois tinha já programado alguns recitais em três países da América Latina, juntamente com o cantor Marino Gouveia. Toda publicidade já tinha começado e, desapontando amigos e seu intérprete, Oswaldo de Souza decide ir para o interior da Bahia no segundo semestre de 1948, onde ele permaneceria três anos e cinco meses. O trabalho de coleta começaria pelo sertão, região rica do folclore local. De início Oswaldo encontrou dificuldades e incompreensões por parte do superintendente de educação musical da Secretaria de Educação e Saúde do Estado, o americano Marshall Lewins. O trabalho foi realizado em forma de expedição e, quase veio à banca rota, por intervenções incoerentes do então, superintendente, mister Marshall, que

revelava desconhecimento do projeto empreendido e também não deixaria valer as indicações de Oswaldo de Souza.

Diante da frustração da primeira tentativa da pesquisa, interrompida por incidentes causados por má administração da parte do Mr. Marshall foi cancelada a expedição e afastado o superintendente, responsável pelos fiascos anteriores.

Tudo parecia perdido antes mesmo de começar, contudo Oswaldo de Souza, a contragosto, assumia como superintendente interino. A verba para o projeto acabara, restando, então, recorrer para a esposa do governador, Dona Ester Mangabeira, que interviria como elo entre o pesquisador e o governador. O esquema funcionou. O professor Anísio Teixeira chama Oswaldo de Souza em gabinete e libera o dinheiro para retornar a pesquisa. Apesar do pouco dinheiro Oswaldo de Souza não desanimou, tinha suas habilidades musicais, que lhe permitiria escrever tudo na hora, já que todo aparato da primeira investida se tinha perdido.

A pesquisa começou em dois de agosto de 1949, em Bom Jesus da Lapa, cidade Limítrofe com todos aqueles sertões. Bom Jesus da Lapa reunia em sua festa tradicional romeiros e negociantes de muitos rincões, segundo Claudio Galvão, ali se ouvia

[...] o mais legítimo som brasileiro na forma de intermináveis desafios de contagiante cocos de roda, onde se fundiam, em uma universalização, as figuras de Lampião, Padre Cícero e Carlos Magno com todos seus pares de França (GALVÃO, 1988, p.63).

Oswaldo de Souza trabalhou incansavelmente no levantamento de material, copiando o maior número possível de expressões do folclore musical da região. Após a festa, em Bom Jesus da Lapa, ele seguiu pelo rio São Francisco em um velho “gaiola”¹² de rodas. Ao voltar, Oswaldo de Souza pegou uma barca abarrotada de rapaduras e em seguida pediu ao mestre da barca que os remeiros contratados fossem os melhores cantadores de toadas. Com isto, aproveitaria o longo percurso para colher material. Segundo Cláudio Galvão, um fato inusitado marcou muito este trabalho de coleta de material:

Os remeiros acanhavam-se de entoar seus cantos de trabalho na frente daquele “doutor”. O pesquisador, porém, já habituado com aquela gente simples do sertão, havia se prevenido antes de sair de Santa Maria da Vitória. Comprara uma dúzia de garrafas da boa pinga de “Januária”, o

¹² Navio Gaiola é um navio típico da Amazônia, misto de passageiros e carga. Sobem e descem os rios sempre lotados e os passageiros armam suas redes em qualquer parte, entre bois, macacos e passarinhos!... O “Gaiola” maior chama-se “Chata” ou “Vaticano”. “[...] essas embarcações começaram a navegar pelo Rio São Francisco e seus afluentes por volta de 1870. http://www.brasilcult.pro.br/brasil_antigo/viajandobr/viajandobr17.htm

bastante para soltar a língua do pessoal durante toda viagem. [...] Depois dos primeiros tragos, o pessoal se animou e começou a cantar, não parando até o fim da viagem (GALVÃO, 1988 p. 64).

Foi uma ação muito criativa e oportuna, possibilitando uma rica coleta daqueles cânticos. Em outra cidade chamada Ibotirama, na fazenda Coqueiro Velho, Oswaldo de Souza por um dia e uma noite ouviu e anotou longos romances. Após noventa dias, ele chegou a Juazeiro, ponto final da sua pesquisa. Dali iria de trem para Salvador, com sua preciosa bagagem. Foram dez meses de trabalho para por em ordem todo o material coletado. Foi a experiência mais gratificante que teve em toda sua vida. Após a prestação de contas da verba, Oswaldo de Souza voltou a São Paulo plenamente recompensado.

Algo novo aconteceu em sua vida, o casamento com Lourdes Friedrich de França em abril de 1952. Em São Paulo, ainda neste período de retorno da Bahia, Oswaldo de Souza realizou outros trabalhos de restauração como, a Fazenda Santo Antônio em São Roque, São Paulo. Seu nome foi indicado para o programa que focalizava música brasileira; o mesmo era promovido pelo grupo de Televisão Record e patrocinada pela Companhia Rhodia. O programa se chamou Retrato Musical do Brasil. De alta qualidade, obteve grande popularidade. Além da música folclórica original, o programa apresentava também uma parte de música erudita brasileira.

Retornando para o Rio de Janeiro, aí fixa uma breve residência e pode voltar aos poucos para suas atividades de compositor. Também trabalha na harmonização de melodias folclóricas anteriormente recolhidas.

Foi através do amigo Humberto Dias que, Oswaldo de Souza seria indicado para o trabalho de inventário e tombamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Norte.

Após 28 anos de ausência, Oswaldo de Souza e sua esposa partem par uma nova etapa. Toda sua coleção de arte sacra que ele recolhera, a leva consigo para sua terra potiguar.

Uma das mais difíceis tarefas como representante do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi o deslocamento do Marco Histórico, deixado no Cabo de São Roque, para o interior do Forte dos Reis Magos em Natal. Este episódio tardou nove anos a ser concretizado, isto devido a inúmeros incidentes provocados pela população local que, muito hesitou em deixar que o levassem daquele povoado. O único monumento tombado antes da chegada de Oswaldo de Souza era o Forte dos Reis Magos, coube a ele levantar e tombar o Patrimônio

Artístico e Cultural do Rio grande do Norte, tarefa esta que ele realizou com muito empenho e competência.

O trabalho que tinha no SPHAN limitou um pouco seu tempo para a música. A aposentadoria, no entanto, chega em 1974. Durante este período Oswaldo de Souza obteve reconhecimento e recebeu distinções de honra ao mérito, uma delas foi a de sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. De São Paulo recebeu medalha e diploma pelos serviços prestados na área da música, da pesquisa musical e também pela sua atuação em benefício do Patrimônio Histórico daquele Estado. A 22 de outubro de 1968, Oswaldo de Souza assumia a cadeira de nº 25 da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras. Recebeu título da Sociedade Brasileira de Folclore e foi nomeado pelo Estado do Rio Grande do Norte como Componente do Conselho Estadual de Cultura. Foi também diretor do Museu de História da Fundação José Augusto. Realizou exposições de arte sacra e de rendas e labirintos do Rio Grande do Norte em diversos estados do Brasil. Aposentado, Oswaldo de Souza guardou vigor, saúde física e mental que, a partir desta situação, possibilitaria dedicar sua vida à música.

Sua obra, por mais de cinquenta anos, manteve uma linha de coerência com a sua proposta inicial, que foi a valorização das raízes do folclore brasileiro que lhe forneceu a fonte de inspiração constante e que:

[...] em Oswaldo de Souza tudo era uma coisa espontânea. Ele já tinha estes aspectos extraídos das conversas com o povo, das observações dos locais por onde andava (BRITO, 2009, p. 03 apud CASTRO, 2010, p.140).

Do seu trabalho, de alto nível, concebido com qualidade técnica e formal, podemos afirmar que este consegue traduzir sentimentos, linguagens e estrutura da música do Nordeste. Oswaldo de Souza soube com eloquente respeito, dar realce aos elementos que lhe serviram de fonte inspiradora para toda sua obra.

2.2 – Perspectivas poiéticas: o processo criativo em Oswaldo de Souza

Retomamos o conceito apresentado por Nattiez (2002) quando diz que “[...] uma forma simbólica resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor” (NATTIEZ, 2002, p.12). A partir dessa premissa

buscamos descrever e reconstituir o processo criador de Oswaldo de Souza. Tal proposta de ação configura apenas como recorte de uma realidade, bem mais ampla, no que tange aos fatos e ações, nos quais sua obra se circunscreveu.

Com a finalidade de nos aproximarmos da poíesis de Oswaldo de Souza, nos valem de duas fontes primárias sobre o compositor. Trata-se do trabalho biográfico realizado pelo professor Cláudio Augusto Pinto Galvão e do testemunho, registrado em entrevista, por nós realizada e que consta no apêndice de nossa dissertação (CASTRO, 2010, p.137 a 149), da professora Maria de Fátima de Brito, ex-aluna, amiga e intérprete de Oswaldo de Souza.

Estas fontes abrem perspectivas à compreensão da obra de Oswaldo de Souza, pois mediam substancial gama de remissões extrínsecas ao texto musical, desde a descrição da vida músico-cultural no início do séc. XX em Natal, Rio Grande do Norte, cidade onde nasceu Oswaldo de Souza, às interações do compositor em sua trajetória de formação e atuação musical nos principais centros culturais do país: as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Destacamos ainda, como fontes primárias, documentos que registram o trabalho investigativo desenvolvido por Oswaldo de Souza no médio São Francisco na década de 1940 e outros que testificam de sua tarefa de realizar, a convite do então governador Sr. Aluísio Alves, o tombamento do patrimônio histórico artístico cultural do seu Estado natal: o Estado do Rio Grande do Norte.

Estas e outras informações, em certo grau, estiveram vinculadas ao processo criativo de Oswaldo de Souza e se enquadram em um conjunto de significações que seriam denominadas por Nattiez (2004) de remissões extrínsecas, ou seja:

[...] significações afetivas, emotivas, imagéticas, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, [...]. [...] não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do “fato musical total” e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de “semântica musical” seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão “remissões extrínsecas” que acabo de empregar (NATTIEZ, 2004, p.07).

Oswaldo de Souza nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 1º de abril de 1904, vindo de uma família financeiramente bem-sucedida e ligada à política. Foi favorecido pelas oportunidades de obter sólida educação e de vivenciar inúmeras experiências de

brasilidade, como descreve a professora e cantora Fátima de Brito, a partir do testemunho do próprio compositor:

Oswaldo de Souza foi menino numa Natal pequena, com características muito provincianas e, como se isso não bastasse, passava férias na fazenda do avô (convém lembrar que Oswaldo de Souza nasceu em 1904!), um lugar onde havia os sons dos rabequeiros e dos vaqueiros soltando a voz nos aboios! Se os primeiros entoavam suas canções se auto acompanhando na rabeça, os segundos soltavam a voz na amplidão do campo chamando os bois no cantochão da garganta. Atesto isto nas suas peças “Louvação” e “Retirada”. (BRITO, 2009, p.02 *apud* CASTRO, 2010, p.139)

Tais experiências, somadas ao conhecimento musical acadêmico-formal, estruturaram uma ferramenta chave no registro de tudo que colheu e compôs ao longo de sua vida. Para o entendimento de sua obra e de sua atuação como músico, auxilia-nos contextualizar sua época *in loco*. No início do século XX, Natal se desenvolvia culturalmente. A vida musical, entretanto, para além das manifestações populares, era restrita aos saraus elegantes, nos quais a atenção se voltava sobretudo para as árias de ópera e as *romanzas*¹³ italianas. Um aspecto importante neste contexto foi a participação como músico em saraus do barítono Alberto Maranhão que, posteriormente, como governador do Estado, atuaria na promoção cultural naquela cidade.

Teve como uma de suas primeiras inspirações musicais as valsas de Frédéric François Chopin (1810 – 1849), que sua mãe, Dona Dionísia Câmara de Souza, interpretava ao piano “com muito sentimento” (GALVÃO, 1988, p.15). Ser criado num lar com tal vivência musical certamente estimulou em Oswaldo de Souza o interesse e a sensibilidade musical, como comenta Brito:

[...] de ele ter nascido num lar de mãe pianista e, como era um menino musical, sua curiosidade pela música se manifestava através do toque e/ou sons do piano, veículo doméstico para expressão musical (BRITO, 2009, p.01 *apud* CASTRO, 2010, p.138).

A música de Oswaldo de Souza se enquadrava a certos anseios preconizados pelo movimento “A Semana de Arte Moderna de 22”¹⁴, não exatamente em resposta às ideias

¹³ Fragmento musical de caráter sentimental escrito para voz solo ou um instrumento que se distingue por seu estilo melódico e expressivo. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Romanza>)

¹⁴ A Semana de Arte Moderna, posteriormente conhecida como “Semana de 22”, foi um movimento deflagrado em São Paulo em 1922. Este movimento teve forte repercussão nos meios intelectuais brasileiros, modificando a linguagem artística vigente até então no País. Este movimento abrangeu a todos os aspectos estéticos. São seus

vindas do sudeste do país a partir dos modernistas, mas por força de anseios e proposições, firmados consigo mesmo já há algum tempo, de valorizar a cultura de seu povo. O que houve, afinal, foi uma coincidência benéfica com alguns dos propósitos da “Semana de 22”, pois para Oswaldo de Souza era já fato relevante a inserção de aspectos de brasilidade em sua obra, como afirma Brito (2009):

No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu “baú de memórias”, e ele, mesmo saindo do Nordeste para o Sudeste, **nunca** descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, num tom brasileiro (BRITO, 2009, p.06 *apud* CASTRO, 2010, p.149, grifo do autor).

Lembremo-nos também que o cenário nordestino, inspirador de Oswaldo de Souza, foi vivenciado por ele na infância em suas muitas viagens de férias com sua família pelo interior do Estado do Rio Grande do Norte. Neste contexto, conviveu com situações e temas que eram símbolos da cultura poético-musical do sertão nordestino, ligados ao homem e sua luta diante da seca, revelando a resistência do sertanejo que, mesmo diante da adversidade, mantém profunda relação com seu meio geográfico (habitat) e vínculo de pertencimento¹⁵.

Estas experiências e muitas outras vividas pelo compositor em suas viagens em família pelo interior (sertão) do Estado lhe proporcionaram um conjunto de elementos e referências presentes em seu processo criador. Sua obra musical deu ênfase a uma série de elementos da cultura poético musical e da brasilidade relacionada ao geofísico ao qual pertencia: o nordeste brasileiro.

Oswaldo de Souza (Natal, 1904-1995), foi dos compositores brasileiros cuja pesquisa sobre música folclórica ampliou e enriqueceu muito o conhecimento sobre o folclore brasileiro, fato reconhecível em suas canções. Compôs 34 canções (com texto próprio em 23 delas) e mais de 80 arranjos de melodias folclóricas. Tanto as composições quanto os arranjos mantêm aspectos do folclore brasileiro em sua melodia, e foram influenciados por modelos populares urbanos, como a seresta e a modinha. Ele procurou

vultos mais conhecidos: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Villa-Lobos e Victor Brecheret.

¹⁵Crença subjetiva numa origem comum que une distintos indivíduos. Os indivíduos pensam em si mesmos como membros de uma coletividade na qual símbolos expressam valores, medos e aspirações. Esse sentimento pode fazer destacar características culturais e raciais.

Belonging (Pertencimento): *The feeling of being comfortable and happy in a particular situation or with particular group of people* (O sentimento de estar confortável e feliz em uma situação particular ou com um grupo particular de pessoas - tradução livre).

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/belonging> (acessado em setembro de 2017).

incorporar suas raízes brasileiras à sua música, considerada tipicamente nacional pela crítica da época (HERR, 2004, p. 29).

Sob esta perspectiva, a música de Oswaldo de Souza não seria apenas uma música nordestina, mas revelaria um grau de brasilidade e atenderia ainda a certas tendências estéticas acalentadas pela sociedade brasileira na primeira metade do século XX¹⁶. No “Diário Paulista” de Marília (SP) do dia 19 de maio de 1944 foi publicada, na seção “Notas da Cidade”, segundo Claudio Galvão (1988, p.94), a seguinte declaração de Laércio Barbalho (1944): “Primam as composições de Oswaldo de Souza pela sua originalidade e pela emotividade que despertam”. Barbalho (1944) demonstra, segundo os parâmetros da semiologia musical proposta por Nattiez (2002), um conjunto de remissões extrínsecas presentes à obra de Oswaldo de Souza, sua poíesis, que remetem a vivências e experiências humanas. Oswaldo de Souza nos revela:

[...] uma força criadora original e pitoresca, descrevendo no teclado cenas da nossa vida simples do sertão, com uma fidelidade absoluta e uma capacidade estilizadora toda própria. Os motivos nordestinos que ele retrata lembram autênticas paisagens e coisas do Brasil rude, mas cheio de encantamento, [...] festa de brasilidade (BARBALHO, 1944, *apud* GALVÃO 1988, p.95).

Partindo da ideia de que a música seja capaz de traduzir, com seus elementos de linguagem, características extramusicais as quais denominaríamos, nos aproximando de Barbalho (1944), de brasilidade, julgamos ser possível e necessário decodificar tais elementos presentes em suas canções com o intuito de agregarmos novos paradigmas que venham a contribuir à performance da canção brasileira, em especial, à canção de cunho regionalista.

A obra vocal de Oswaldo de Souza é considerada, na atualidade, como pertencente ao gênero canção de câmara, muitas das quais se enquadram no âmbito da música de cunho regionalista quando enfocam o sertão na retomada de temáticas como a seca, o êxodo rural, o folclore, o homem sertanejo (aspecto social) e, em caráter lírico, o belo em meio às agruras. Tem-se, no conteúdo expressivo de alguns poemas de suas canções, marcas do movimento literário da década de 1930, no qual escritores nordestinos ligados ao sertão adotaram certos recursos que os enquadraram no chamado “Regionalismo Nordestino de 30”. São exemplos dessa tônica as canções *Juazeiro* e *Retiradas*, contextualizadas com temas propostos em obras literárias da época de 30, como o infortúnio da seca e suas consequências. Esse diálogo se estabelece por força da relação

¹⁶ Afirmativa construída a partir da reflexão, entre outros, sobre o artigo “Cultura e Modernidade no Brasil” do Prof. Ph.D. Ruben George Oliven do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

interpessoal e artística entre indivíduos pertencentes na época à intelectualidade brasileira, englobando não apenas músicos e escritores, mas pintores, escultores e cineastas, levando à criação de um grande número de obras e escolas artísticas que abordavam essa temática.

Oswaldo de Souza evoca com simplicidade, a partir de sua relação com o espaço inspirador de suas obras, múltiplas imagens poéticas apreendidas e recriadas como formas de realidade. Comporta-se, assim, muitas vezes, como um trovador, um cancionista popular, um cantador, recorrendo raramente a linguagens ou a estruturas formais complexas, ainda que exibindo em sua obra os conhecimentos musicais formalmente adquiridos e, sobretudo, as suas características estilísticas próprias.

A atmosfera melódico-rítmica e harmônica do gênero canção em Oswaldo de Souza se identifica com a cultura musical local predominante à época representada pelas serestas, modinhas e outros subgêneros regionalistas e urbanos. E essa identificação se faz presente em três diferentes vertentes temáticas de sua obra, relacionadas aos ambientes do sertão, do litoral e o urbano. Segundo Fátima de Brito:

A paisagem nordestina é presente nos seus diversos aspectos: litoral, sertão e zonas urbanas. Estas últimas trazem, como um retrato, a cidade de Natal das primeiras décadas do séc. XX através da sonoridade das modinhas cantadas nos salões das famílias abastadas e também das modinhas de seresta cantadas pelos seresteiros em serenatas sob as janelas de suas amadas (BRITO, 2009, p.12 *apud* CASTRO, 2010, p.149).

Oswaldo de Souza parece-nos um retratista das tradições poético-melódicas latentes no inconsciente popular e coletivo do litoral e sertão nordestino que, presentes na lírica poética dos cantadores, evoca cenas e costumes locais do nordeste brasileiro revelando, quando se volta à região litorânea, grande lirismo, apresentando figuras folclóricas que povoam o imaginário de suas populações, dando a elas protagonismo, como nas canções *Sereia do Mar* e *Jangada*.

Suas canções, para voz com acompanhamento de piano, não exploram as regiões extremas da voz. O autor, segundo Fátima de Brito¹⁷,

[...] escreveu predominantemente para voz média, uma vez que este registro se aproxima mais da dicção, sem grandes impositões vocais, do cantar regional, sendo esse, em sua obra, retratado numa tessitura mais central do registro vocal cantado. (BRITO, 2009, informação verbal).

¹⁷ Conversas e ensaios realizados sobre a obra de Oswaldo de Souza durante entrevista concedida a este autor na residência da Professora Fátima de Brito em Maceió – Alagoas de 01 a 05 de junho de 2009 (informação verbal).

A observação desta característica de escrita para a região média da voz nos leva a observar o quanto seu processo criativo se faz coerente com o objetivo de permitir uma emissão e uma dicção construída a partir das características acústicas do português brasileiro, evitando colocações e estéticas excessivamente belcantistas, estranhas e, por vezes, caricatas à clareza e interpretação da língua nacional, aspecto que também já preocupava Mário de Andrade quando, ele mesmo, recomendava aos intérpretes da canção brasileira que evitassem uma característica de voz “encasacada”, termo apontado pelo literato, referindo-se à maneira equivocada de cantar em língua nacional, soando por demais europeia, a exemplo das escolas tradicionais de canto. Para ele “[...] o timbre europeu do bel canto descaracteriza a voz brasileira” (Andrade, 1965, p. 126 *apud* HERR, 2004, p.32).

Oswaldo de Souza, assim como seu amigo Mário de Andrade, apreciava para suas canções o cantor que privilegiasse o texto em sua interpretação. Os textos das suas músicas frequentemente refletem expressões idiomáticas e maneiras de falar regionais, que deveriam ser preservadas em interpretações atuais. É o texto que é de importância primária, tanto nas canções com linhas melódicas extensas quanto nas canções com textos articulados rapidamente (HERR, 2004, p.32).

Observando as canções de Oswaldo de Souza, notamos que as mesmas se enquadram, em sua maioria, dentro do âmbito da tessitura vocal para voz média e guardam em si uma relação de valorização ao texto, tanto pela intrínseca relação com a temática folclórico regional e urbana quanto por uma dicção coerente e vinculada às características fonéticas do português brasileiro falado, possibilitando aos intérpretes maior fluência e naturalidade na performance das mesmas.

2.2.1 - O processo criativo de Oswaldo de Souza e o realismo literário de 1930

Percebemos que algumas das canções de Oswaldo de Souza evocam um cenário típico dos anos da grande seca, registrada em meados dos anos de 30 e 40 do século XX, quando se abateu sobre o sertão nordestino grande flagelo decorrente da longa estiagem. Como observamos anteriormente, este fenômeno foi retratado também na literatura, na qual foi representado sob uma ótica sócio-política do semiárido brasileiro. Este movimento literário ficou conhecido como “Movimento de

30” e trouxe em seu bojo uma clara denúncia às questões da seca e suas consequências à vida do homem sertanejo.

Por estar a tônica do Realismo de 1930 presente em algumas de suas canções, Oswaldo de Souza configura um perfil de canção de concerto regionalista, no qual seus poemas (textos) expressam marcas do movimento literário em que escritores nordestinos adotaram recursos que os enquadraram no chamado “Regionalismo Nordestino de 30”, numa nítida retomada de temas como a seca e o êxodo rural. Num ensaio sobre Graciliano Ramos, Evenice Ferreira Magalhães Batista (2008) nos apresenta aspectos estéticos que configuraram tal movimento e ratificamos que os mesmos se indentificam com a temática presente na obra de Oswaldo de Souza:

O regionalismo é um dos termos usados para o grupo de escritores do nordeste que se destacaram na década de 1930. Terminologicamente e também denominado de ‘Romance de 30 do Nordeste’, este termo recebeu designações geográficas (Norte/Nordeste), cronológicas (romance de 30, década do romance de 30, ciclo de 30, ficção de 30, o romance brasileiro de 30), literárias (regionalismo, modernismo, neo-realismo, ciclo nordestino do romance modernista) e temáticas (literatura das secas, ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, romance de testemunho). Daí a ênfase a escritores ideologicamente semelhantes como José Américo de Almeida (A bagaceira - 1928), Raquel de Queiroz (O Quinze - 1930), José Lins do Rego (Menino de Engenho - 1932), Jorge Amado (Cacau - 1933) e Graciliano Ramos (São Bernardo - 1934) (BATISTA, 2008, p.01).

Ainda acerca da filiação estética ao “Realismo de 30”, Ilza Nogueira (2004) observa o quanto Oswaldo de Souza se manteve coerente com os parâmetros estéticos do movimento realista:

O excesso de realismo, a tendência maior à reconstituição do que à criação, esmerando-se em adaptar exatamente suas canções às molduras que conheceu, à linguagem musical coloquial, são atitudes que fazem com que reconheçamos nele um verdadeiro paisagista musical do Nordeste brasileiro, empenhado na reconstituição de cenários, personagens e quadros de costumes, o que devemos também reconhecer como traços tardios do processo romântico (NOGUEIRA, 2004, p.15)

É importante refletirmos sobre o quanto esta estética contribuiu e foi constante em seu processo criador e como se converteu, em muitos momentos, não em denúncia e clamor por justiça social (muito em voga na estética realista de 30), mas em ato declamatório de resistência, elevo e personificação heróico-passional do “Sujeito Lírico”, apresentando, assim, um nítido contraponto temático e ideológico com outros autores, ainda que, em algumas de

suas canções, mantivesse o enfoque definido por tal estética. Oswaldo de Souza demonstra em suas canções a capacidade dele de trazer para a canção, arte mista do poético-musical, a cosmovisão delimitada do espaço físico da região do nordeste brasileiro dentro de uma tônica de realismo, contudo amenizada, mesmo retratando o cenário caótico da seca, pelo enfoque lírico do poema que, estabelece o vínculo de amor do sertanejo e personificado por esta árvore: o Juazeiro que a este cidadão, o sertanejo, lhe confere abrigo. O realismo crítico em Oswaldo de Souza se transforma e, ao mesmo tempo que descreve cenas do cotidiano sertanejo em discurso lírico-declamatório, revela o quanto é amado o Juazeiro pelos que a ele estão ligados teluricamente.

A questão do espaço e condições de vida nos quais o homem sertanejo está imerso culturalmente configuram, no processo criador de Oswaldo de Souza, um vínculo profundo de pertencimento, por vezes manifestado na dualidade **Realismo versus Lirismo** de uma realidade complexa e ao mesmo tempo inspiradora, quando esta se vale de um rico espectro cultural caracterizado por costumes, folclore, modo de pensar, de agir, de falar, etc. Tais aspectos serviram a Oswaldo de Souza, em seu processo criativo, como elementos constituintes do conjunto de sua obra. Como testemunho desta interação do compositor com seu meio, temos na fala de Brito (2009) a informação do quanto as cenas vividas pelo autor em sua infância no interior do Estado do Rio Grande do Norte fixaram elementos do ambiente e realidade da vida sertaneja em sua memória, aos quais ele recorreu à composição de suas canções. Tais informações são ratificadas na seguinte declaração:

Foi, portanto, o “baú da memória” de Oswaldo de Souza, a grande mina onde, enquanto poeta e músico retirou os elementos para, no cadinho das lembranças e vivências, construir suas **pequenas grandes** joias musicais (BRITO, 2009, p.03 *apud* CASTRO, 2010, p.140, grifo do autor).

Destacamos também que grande parte desta força criadora de imagens se relaciona diretamente com experiências vividas pelo compositor no contexto histórico-social em que esteve inserido. Evocando outro importante cenário, aparentemente contrastante com a aridez percebida na vida do sertão, constatamos que Oswaldo de Souza foi influenciado também pela atmosfera cultural da cidade de Natal do início do século XX. Para melhor compreender e interpretar a obra musical de Oswaldo de Souza, julgamos importante que se atente à observação e compreensão dos elementos musicais constitutivos e representativos nessa simbiose do compositor (sua criação) e sua terra. Isto se dá a partir da percepção do

hibridismo contextual em que foi concebida sua obra, a qual buscamos por meio da observação de aspectos socioculturais e do espaço geofísico do nordeste brasileiro naquele período.

Para o ouvinte que não tem nenhum tipo de vivências ou informação cultural – antropológica, sociológica ou geofísica - sobre a região sertaneja e litorânea do nordeste brasileiro, a compreensão de ideias musicais enquanto entidades representativas na música de Oswaldo de Souza, pode não se efetivar (NOGUEIRA, 2004, p.10).

Outro aspecto a ser considerado é o fato das canções de Oswaldo de Souza estarem enquadradas nos moldes do gênero camerístico. O compositor escreveu, predominantemente, para voz e piano. Segundo Dutra (2009), podemos dizer que...

De maneira geral, a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, “interpreta” com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. A partitura da canção de câmara, a representação escrita dessa criação artística, apresenta a notação literária de um texto poético ou de versos do folclore e, sobre ela, a notação musical de uma melodia, segundo a qual será cantado o texto por uma voz solista. Sob essa melodia, é notada, também em signos musicais, uma parte a ser executada por instrumentos como o piano, o violão ou por um conjunto reduzido de instrumentos. Essa parte, apesar de frequentemente chamada de “acompanhamento”, é mais que uma simples presença acompanhadora do canto. De fato, a parte instrumental na canção de câmara também interpreta o texto poético e com ele dialoga (DUTRA, 2009, p.23).

Essa visão mais ampla do perfil da canção, não simplesmente de formação de voz e piano, abre espaço, na contemporaneidade, para um significativo conjunto de possibilidades de “traduções” interpretativas. Ainda reportando à canção de câmara brasileira, Dutra (2009) considera que:

O processo interpretativo da canção também pode ser considerado como um processo produtivo se for levado em conta que conduz à produção de uma realidade sonora, ou ainda, à transformação da obra escrita, a partitura, em um fato acústico. Esse processo transformador decorre inicialmente de interações da voz humana e dos instrumentos musicais intervenientes com os elementos da escrita da obra, ou seja, provém de uma leitura que gera sons musicais (DUTRA, 2009, p.24).

À realização performática de suas canções, o intérprete, como tradutor, tem a prerrogativa de tornar-se fruidor e coautor da obra. Segundo Nattiez (2002), “[...] no contexto

da música ocidental, o intérprete é, de fato, alguém que interpreta, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura” (NATTIEZ, 2002. p.22).

Entendemos que o estudo formal e a performance de uma obra musical podem sugerir uma “porta aberta” às muitas possibilidades de tradução. O diálogo com autores e teorias contribui para o entendimento e realização efetiva das canções de Oswaldo de Souza por nós escolhidas. Esses diálogos, mais do que apenas validar nossa análise, também apontam para um fator de relevância quando nos propomos, como intérpretes e fruidores da obra, a realizar a performance de suas canções. Nessa simbiose de autor-obra-intérprete, nos deparamos com o significativo entendimento e impressões já presentes em nossa percepção e vivências, com o quanto trazemos em nós e de nós mesmos, como coautores, para esse diálogo à construção de sentido, tornando o processo de apreensão e performance de suas canções um ato de liberdade e verdade artística. Isto se dá pelo fato da obra trazer em si um foco no conteúdo imaginativo que, por meio da interpretação das estruturas poético-musicais, aperfeiçoa a “intensificação das ideias, do realce de estados de espírito, da evocação do meio social, da época e do espaço geográfico” (NOGUEIRA, 2004, p.01).

2.2.2 - O processo criativo de Oswaldo e a cultura musical urbana nas primeiras décadas do Séc. XX

No caso da obra de Oswaldo de Souza, o processo criativo se deu concomitantemente à evolução e a consolidação da canção brasileira, ocorrida durante as primeiras décadas do século XX, tendo no rádio um importante canal de difusão de suas canções. A mudança de Oswaldo de Souza do Nordeste para o Rio de Janeiro em 1925 e sua permanência na grande e cosmopolita cidade, à época da criação de sua obra, teve, seguramente, grande importância na definição de alguns de seus padrões de linguagem e recursos musicais, atuando, sobretudo, na ativação de sua imaginação poética, dimensão inequívoca de suas canções, capaz de ativar no ouvinte de então e no ouvinte de hoje um Nordeste imaginário, a imagem da casa recriada. Perceber-se-ia hoje a imagem da casa de um homem do passado ou simplesmente a imagem do Nordeste recriado em outras manifestações artísticas contemporâneas e informações midiáticas, e ainda, a partir de escolhas interpretativas e performáticas do próprio intérprete da obra. Acerca dessas reflexões, desenvolvem-se os tópicos que se seguem.

2.2.2.1 - Breves reflexões sobre a transformação da performance da canção no percurso do tempo

Pesquisas relacionadas à canção brasileira têm avançado consideravelmente na última década, atestando nítida abertura à percepção dos possíveis diálogos que o gênero pode estabelecer com a semiótica, a linguística e outras áreas do conhecimento, para além dos já conhecidos laços com a literatura e o teatro. A efetivação destes diálogos não se estabelece apenas sob perspectivas musicológicas, históricas ou analíticas, mas de modo especial, se materializa em sua própria performance.

Este fato suscita questões importantes acerca de possibilidades de uma performance em transformação, no que concerne às relações dialógicas de obras em estudo com novos elementos à construção de sentido e ao questionamento de padrões performáticos destas mesmas obras concebidos em outras épocas. As percepções do intérprete e do ouvinte referentes a uma canção, mais especificamente falando da canção brasileira de câmara e de outros gêneros similares, vêm se desenvolvendo de forma dinâmica e transformadora, paralelamente às transformações históricas em seu sentido mais amplo, provocando novas posturas e novas formas de ver e ouvir o mundo.

A canção, como obra artística, apesar de todo processo temporal que implica em contribuições de elementos sociopolíticos, econômicos e culturais com que o gênero interage ao longo da história, tem se perpetuado em múltiplas traduções quando, por meio de sua performance, nos apresenta a possibilidade de *pervivencia* em constante diálogo com a época e local em que se realiza. Mesmo diante de sua dimensão poética, a canção ressurgue, a cada performance, como obra viva e atual, pois se considerarmos sua performance como uma tradução a cada contexto histórico, poderemos atestar que a canção não é, em sua *pervivencia*, mera reprodução de signos escritos em uma partitura, pois como aponta Sandra Reis (2001), “Mesmo o que se mostra fixo está sempre em processo de maturação e, em cada momento da história, diversa é a maneira de significar e diferente é o modo de ver” (REIS, 2001, p. 41). Ainda evocando o aspecto circunstancial que norteia a obra de arte, em especial a performance da canção, podemos dizer que “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance, ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2014, p.36).

Considerando esse novo e importante paradigma da obra de arte no percurso do tempo, voltamos o foco às canções de Oswaldo de Souza e às possibilidades de sua performance hoje, decorridos mais de 70 anos de sua criação, buscamos avaliar seus aspectos

dialógicos com elementos do contexto atual, capazes de ativar seus significados de modo eficiente, garantindo sua *pervivencia* como obra artística. Para isto, passamos, como pesquisador e intérprete, a propor considerações sobre o contexto de sua criação e características imanentes da obra, buscando apresentar, nesse mesmo processo de construção de sentido, sugestões interpretativas que conduzam a uma proposta performática coerente com os elementos formadores da mesma (dimensões poética e imanente) e também enfrentar o desafio de estabelecermos, com o tempo presente, uma rede de interpretantes, construindo sentido nessa “nova” performance a partir de vasto conjunto de impressões propostas e *feedback* pela escuta e ressonância da obra executada (dimensão estésica).

2.2.2.2 - A canção no contexto cultural brasileiro dos anos 20 a 40 do século XX

Considerando possíveis transmutações da performance decorrentes das mudanças temporais, destacamos, a seguir, alguns acontecimentos nos quais a canção brasileira, aí incluída a canção de Oswald de Souza, esteve imersa e de como seguiu se auto definindo e ressignificando nestes contextos.

A canção de câmara brasileira começa a firmar-se no final do Século XIX, logo após o advento da República (1889) e o desenvolvimento das cidades, dentro de uma dinâmica urbanística, a exemplo do que ocorreu em comunidades europeias. Um fato relevante para o desenvolvimento da canção brasileira foi a atuação do compositor cearense Alberto Nepomuceno, que no final do século XIX apresentava em suas obras marcas do nacionalismo insurgente na Europa e já estabelecido na Alemanha, de onde absorvera influências efetivas, contribuindo ao perfil da canção de câmara brasileira. Rodolfo Coelho de Souza (2010) afirma que:

O projeto das canções de Nepomuceno enquadra-se no paradigma do *Lied* e provavelmente encontrar-se-ia poucos precedentes disso na história da música brasileira. Essa poderia ser considerada sua verdadeira contribuição ao gênero. Rotineiramente ele utilizou poetas diferentes, buscando nutrir sua inspiração com o desafio de identificações renovadas. A forma de suas canções exibe uma grande variedade de soluções, com poucas repetições de receitas prontas, pois cada novo poema deve demandar uma solução formal adequada à sua expressão. Nesse sentido não importava para ele se a canção era em português ou língua estrangeira, contanto que o resultado alcançasse os desejados efeitos poéticos de ambivalência na conexão entre poesia e música (SOUZA, 2010, p.37).

Ainda buscando compreender o papel da obra de Nepomuceno para a consolidação de nossa canção de câmara, é importante estarmos conscientes e atentarmos para a forma com que sua obra influenciou e contribuiu ao desenvolvimento do gênero vocal camerístico no Brasil.

[...] o projeto do cancionário de Nepomuceno teria sido baseado na transposição para o Brasil de modelos europeus do Lied alemão e também da *Mélodie* francesa, mesmo quando buscou inspiração em fontes populares brasileiras, uma vez que esse paradigma teria sido absorvido através do modelo das canções de Brahms (SOUZA, 2010, p. 43).

O idioma, próprio de cada país, foi elemento relevante à consideração dos compositores da época. O mesmo se fazia indispensável como elemento de valorização da identidade nacional e o “nacionalismo internacionalista europeu que inspirou compositores no Século XIX tinha no idioma pátrio um dos pontos unificadores e regeneradores da nação” (DUTRA & BORGHOFF, 2012, p.35).

Paralelamente à canção de câmara no Brasil, herdeira direta do *Lied*, mantinham-se vivas e desenvolviam-se no país, revelando-se nas vitrines artísticas da Capital Federal, formas populares como as peças vocais inseridas em espetáculos teatrais ou de “Revista”, as modinhas que persistiam, o samba-choro originário do choro instrumental, as marchas carnavalescas, dentre outras formas vocais. Surgiam também as canções de caráter regional, advindas do interior do país, apresentando temáticas relacionadas à vida do homem do campo, do sertanejo e de tantas outras cidades, para além do Rio de Janeiro. Inseria-se a canção e suas muitas vertentes em um momento rico em importantes acontecimentos históricos. Ocorreriam nos primeiros 30 anos do Século XX acontecimentos políticos e culturais relevantes como, entre outros já explanados anteriormente nesse capítulo, a propagação de sistemas radiofônicos no Brasil, o estabelecimento político do Estado Novo e a confirmação da cidade do Rio de Janeiro como centro cultural da nova República, cidade na qual se estabeleceram novos padrões comportamentais em contraponto às culturas populares regionais, que se mantiveram, em grande parte, devido ao isolamento geográfico, mais conservadoras.

Lembremo-nos, segundo Cabral (1996), que a cidade do Rio de Janeiro se tornara, desde o Período Imperial, o centro sociocultural e político do país e para lá se dirigiram músicos em busca de educação musical formal e profissionalização. A cidade, por ser a capital da República, se transformara no meio urbano de maior difusão cultural da nação, “[...] uma espécie de síntese do país, tanto no sentido racial quanto cultural” (CABRAL, 1996, p.10).

Mas um dos mais importantes acontecimentos à época, referentemente aos processos de criação e difusão da canção, foi a propagação da radiodifusão na Europa e Estados Unidos, chegando ao Brasil em setembro de 1922. O advento da era do rádio resultou na instalação da primeira rádio brasileira, fundada no Rio de Janeiro em 20 de abril de 1923, a chamada Rádio Sociedade. Este acontecimento representou uma mudança significativa nos paradigmas socioculturais e políticos do país, quando fomentou a difusão, com a multiplicação de emissoras pelo país, de música gravada e música ao vivo e, em especial, da canção brasileira por todo território nacional, possibilitando às populações mais remotas do Brasil o acesso a uma programação musical, de novelas e noticiários.

A canção brasileira como elemento artístico de comunicação, além da função de puro entretenimento, passou a ter papel relevante na difusão de aspectos culturais do país. Tornou-se, então, um meio expressivo pelo qual, além da propagação da lírica romântica em voga, se difundiam opiniões acerca de fatos políticos da época, revelando seu engajamento na história e nos acontecimentos pelos quais passava o país. A respeito destas canções e sua difusão nas rádios, Sérgio Cabral (1996) afirma: “Uma das consequências da gravação de tantas músicas, a partir do final dos anos 20, é a possibilidade, a qualquer tempo, de acompanhar pelas letras das músicas a evolução dos acontecimentos políticos” (CABRAL, 1996, p.20).

2.2.2.3 - A canção de Oswaldo de Souza: criação e interpretação na era do rádio

Deste contexto efervescente imergiu o jovem compositor Oswaldo de Souza (01/04/1904 – 20/02/1995), compositor natural do Rio Grande do Norte, que se mudou para o Rio de Janeiro em 25 de maio de 1925, buscando realizar seus estudos no importante Instituto Nacional de Música, espécie de templo da música, onde haviam lecionado Alberto Nepomuceno (06/07/1864 – 16/10/1920), Leopoldo Miguêz (09/09/1850 – 06/07/1902), Henrique Oswald (14/04/1852 – 09/06/1931), dentre outros grandes nomes.

Se Oswaldo de Souza buscou uma preparação acadêmica formal, é notório ressaltar a forte influência da música popular do período sobre o jovem músico, representada, dentre tantas outras, pela escuta de obra dos pianistas e compositores Chiquinha Gonzaga (17/10/1847 – 28/02/1935) e Ernesto Nazareth (20/03/1863 – 04/02/1934), figuras que pôde assistir em concertos e idas ao cinema Odeon. Ainda no Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza concluiu sua formação musical, começando sua primeira fase de composições.

O período que vai de 1931 a 1942, quando residiu no Rio de Janeiro, fazendo apenas algumas viagens ao Rio Grande do Norte, pode ser considerado como a primeira fase, em relação a suas composições. Àquela época, já se evidencia a característica básica que haveria de estar presente a todos os trabalhos: uma profunda vinculação ao sentimento musical brasileiro e nordestino (GALVÃO, 1988, p.37).

Nesse período conheceu o compositor paraense Waldemar Henrique (1905 – 1995) de quem se tornou grande amigo e de quem recebeu impulso e incentivo à estreia de suas composições em 1939, tendo como primeira intérprete de suas canções a cantora Mara Henrique Ferraz (1916 - 1975), irmã de Waldemar Henrique. Suas canções eram então, segundo Claudio Galvão (1988), “nascidas de três fontes: o próprio compositor, outros poetas ou adaptações de quadrinhas populares¹⁸” (GALVÃO, 1988, p.38).

Dentre as características presentes nas obras de compositores que seguiram a estética nacionalista, como Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique, especialmente canções de caráter regionalista, sobressaíam a elaboração musical segundo a influência do ensino musical tradicional do país e a constituição genética com fortes marcas de linguagens poético-musicais populares. Ligados à veiculação de aspectos folclóricos e a aspectos populares urbanos ou rurais, da floresta ou do sertão, e muitas vezes à poesia de forma simples e de temática sentimental, destacaram-se outros compositores como Babi de Oliveira (23 de novembro de 1908 – 16 de janeiro de 1993), Marcelo Tupinambá (29 de maio de 1889 - 04 de julho de 1953), Hekel Tavares (16 de junho de 1896 - 08 de agosto de 1969), Joubert de Carvalho (06 de março de 1900 - 20 de setembro de 1977), dentre outros.

No Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza atuou como professor particular de música e compositor, atividade que o colocou em contato com muitos artistas da época, como Pascoal Carlos Magno (13 de janeiro de 1906 - 24 de maio de 1980) e Alma Cunha de Miranda (1928 – 1981) e um dos mais prestigiados intérpretes da canção brasileira, Jorge Fernandes (05 de junho de 1907 – 19 de março de 1989), um dos primeiros a gravar suas composições. De fato, Oswaldo de Souza teve suas obras interpretadas por vários cantores, em sua maioria vinculados à música popular brasileira. Estes cantores configuravam o quadro artístico de um momento significativo na transformação sociocultural do país: o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa. Entre estes intérpretes se destacam: Clara Petraglia, Vanja

¹⁸Pela origem folclórica, as quadrinhas populares merecem destaque especial. São provenientes da tradição oral, ouvidas pelo compositor em Natal ou no interior, cantadas ou recitadas por familiares, velhas mucamas, cantadores sertanejos. Outras foram colhidas de publicações especializadas ou em cordéis, abundantes nas feiras do interior nordestino. (GALVÃO, 1988: 38)

Orico, Alice Ribeiro, Ely Camargo e Inezita Barroso. Os mesmos gravaram e divulgaram as canções de Oswaldo de Souza.

Outro fato curioso na biografia deste representante da canção de câmara brasileira regional é o fato de ter atuado na direção do programa “Retrato Musical do Brasil” na TV Record de São Paulo, em 1956, programa este retransmitido por uma cadeia de 23 emissoras de rádio. A canção de Oswaldo de Souza, diferentemente de uma porção elevada de canções brasileiras para canto e piano do período, teve sua veiculação garantida à época pela mídia radiofônica.

2.2.2.4 - A performance da canção de Oswaldo de Souza hoje

Oswaldo de Souza firmou seu lugar no cenário musical brasileiro com canções publicadas e outras manuscritas, interpretadas ao longo de anos por intérpretes importantes, tanto populares quanto cantores líricos. Grande parte de suas canções trazem em sua constituição poético-musical uma correlação profícua com a cultura popular nordestina, na qual se pode constatar a presença, no processo criativo (*poiésis*), de elementos de enredo da literatura de cordel, nitidamente presentes nas narrativas das canções; tanto a literatura de cordel quanto a obra de Oswaldo de Souza têm como cenário inspirador o nordeste brasileiro.

A linguagem poético-musical de Oswaldo de Souza apresenta, por exemplo, elementos em comum com a literatura de cordel que, segundo Priscila Melo (2014)¹⁹, é caracterizada por:

- 1 - Possuir uma essência cultural muito forte, relatando tradições culturais regionais e contribuir bastante para a continuidade do folclore brasileiro;
- 2 - Em textos considerados romances, emprego de recursos utilizados na narrativa como descrição de personagens, monólogos, súplicas ou preces por parte do protagonista;
- 3 - A presença de uma poética desenvolvida em quadras populares (uma estrofe de quatro versos com rima no segundo e quarto versos).

Destacamos excertos de dois poemas (textos) das canções de Oswaldo de Souza nos quais encontramos a presença das quadras populares, tendo na rima um forte elemento de dramaticidade à declamação e performance das mesmas.

¹⁹ Informação acessada a partir do site: <http://www.estudopratico.com.br/literatura-de-cordel/>

Canção “Jangada” (Canção Praiana/São Paulo, 1943)

*Jangada ligeira que leve desliza
Na crista altaneira dos mares sem fim.
Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse
Tão leve, tão doce tão simples assim.*

Canção “Cantiga” (São Paulo, 1943)

*Você diz que me quer bem,
Mais bem eu quero a você,
Quero bem por toda vida,
Você só quando me vê*

Estudos musicológicos, que contemplam a dimensão poética da obra de Oswaldo de Souza, feitos a partir de gravações, documentos e entrevistas, conduzem o pesquisador/intérprete a indagações inquietantes na busca de interpretá-la hoje e inseri-la em uma classificação específica. Frente à multiplicidade de informações, análise de diversas naturezas e avaliação de opiniões de caráter estésico, a canção de Oswaldo poderia incluir-se no leque das obras de caráter regionalista, herdeiras de pressupostos indicados por Mário de Andrade e estabelecidos no Ensaio de 28, como síntese às expectativas da Semana de Arte Moderna; poderia tratar-se de uma canção de cunho regionalista na esteira das obras literárias do período do “Romance de 30”; poderia, guardando as subclassificações anteriores, inserir-se no repertório de canções de câmara brasileira, tendo sido elaborada e notada em partitura e estruturada para interpretação pela tradicional formação canto e piano, criada para a interpretação por cantores e pianistas capazes de lerem notação musical e indicações da partitura e que, de fato, a inseriram no repertório de recitais líricos e programas curriculares acadêmicos da década de 1950 até o presente; poderia ainda ser percebida como uma canção popular da chamada era do rádio, tendo sido interpretada por importantes cantores populares e recebido arranjos ou versões de acompanhamento característicos da música popular, consideravelmente distantes de sua partitura original para canto e piano; seria, então, uma canção das mídias, segundo o termo proposto pela pesquisadora Heloisa Valente (2003).

A partir do rol de informações que se nos apresenta ao longo de nossas pesquisas, de caráter musical ou musicológico, e ainda frente às relações intertextuais perceptíveis, pode-se perceber quão múltiplas são as possibilidades de entendimento e construção de sentido de uma canção, e conseqüentemente, de sua interpretação e performance. Consideramos em nossa pesquisa, desenvolvida há alguns anos sob diferentes perspectivas, que o performer, responsável pela apresentação ao vivo da canção, pode escolher diretrizes à performance, dentre as mais diversas, em consonância com seus objetivos interpretativos. Particularmente,

objetivamos que sejam guardados em ampla proporção tanto as diretrizes poéticas dadas pela obra, que na canção de Oswald de Souza vão em direção à valorização do elemento regional, quanto elementos da dimensão imanente. A dimensão estética, que nos cabe perceber como primeiros fruidores e conduzir até o ouvinte como veículos da materialização sonora e comunicativa, contribuirá decisivamente para o êxito performático da obra, ou seja, para que a obra configure sentido para seu intérprete e seu ouvinte.

Desta forma, sendo de nosso interesse oferecer à plateia informação cultural acerca do nordeste brasileiro, além do próprio texto literário-musical da canção interpretada, consideramos que a integração de elementos extramusicais em diálogo com a música pode trazer resultados efetivos. Neste caso, por exemplo, acreditamos que o entendimento, compreensão e preservação do português falado no Nordeste, assim como acontece com variações linguísticas pertinentes a cada região do país, aplicado às canções de câmara com temas folclórico e de cunho regionalista, podem contribuir para uma maior autenticidade da nossa expressão fonética e artística.

Isso se dará sem caricaturizações e/ou pedantismos preconceituosos vinculados e impostos por uma dicção padronizada a exemplo da mídia televisiva predominante nos dois maiores centros urbanos do país, Rio de Janeiro e São Paulo. Isto posto, cremos que teremos uma pronúncia equilibrada e orgânica de nossa língua, sem artificialismo e desconfortos, impostos por um padrão único de pronúncia. Isso se daria pelo intérprete que, ainda que ciente de indicações contrárias relacionadas ao uso da tabela do português cantado²⁰, poderá optar por fazê-lo. Thaís Cristófaró Silva afirma que “A linguagem escrita reflete primordialmente uma linguagem oral. A linguagem escrita pode ser lida com a sonoridade de sotaques variados. (CRISTÓFARO, 2007, p. 26) ”.

Ainda em sua explanação, quando atuou no III Seminário da Canção Brasileira realizado na Escola de Música em Belo Horizonte em outubro de 2005, argumenta que,

O desafio será manter uma tabela coesa e coerente a partir de informações que surgirão, oferecendo a oportunidade de se ter um sistema normativo para o português cantado sem cercear a criatividade inerente à arte, e que no caso do canto se manifesta nas particularidades dialetais de seus cantores (CRISTÓFARO, 2007, p. 32).

Destacamos o fato de que a música, enquanto fenômeno, nos atinge e arrebatamos muito antes mesmo de tentarmos compreendê-la racionalmente. Compactuamos com a

²⁰Tabela Normativa para o Português Brasileiro Cantado
(http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/15/num15_cap_02.pdf)

afirmativa de Jean-Jacques Nattiez (1985), quando diz que “Uma obra musical carrega-se de significações precisas que lhe podem ser dadas por um contexto verbal ou situacional, expressamente ligado à obra para lhe fixar a significação” (NATTIEZ, 1985, p.30).

Lembramos que a realização e apreensão do fenômeno musical teve sua efetiva sobrevivência, ao longo dos séculos, por meio da tradição oral e que somente com o surgimento da notação musical começou a convergir tal processo para a compreensão e decodificação dos signos musicais grafados. Após o surgimento da notação musical no século XIII tivemos, final do século XIX para o século XX, o registro magnético do fenômeno musical por meio de mídias que ora surgiam dentre às muitas invenções tecnológicas que revolucionariam a cultura humana, influenciando-a e contribuindo às muitas transformações socioculturais, políticas e comportamentais vinculadas por instrumentos midiáticos tais como o rádio, o disco, a fita cassete, o telefone, a televisão, etc.

Partindo dessas observações, voltamos novamente o olhar ao processo criativo de Oswaldo de Souza, focado na dinâmica da cultura musical dos centros urbanos do Brasil, desde os primeiros anos do século XX até os anos de 1960, quando o compositor, terminando seu processo composicional, se aposenta e retorna a sua cidade natal, atuando em uma nova frente que foi o tombamento do patrimônio histórico e cultural do estado do Rio Grande do Norte. Ressaltamos que este processo criativo, como nos orientam os pressupostos de observação da dimensão poética na semiologia da música, se pauta em descrever ou reconstituir tal processo que, em dados e características próprias, são acompanhadas de significações que pertencem ao universo do emissor, aqui entendidos pela obra e o processo *in loco*.

Apesar de tentarmos descrever ou reconstituir fatos e ambientes seguindo uma orientação de dimensão poética, não podemos deixar de salientar o fato de que o compositor esteve imerso, em toda a sua trajetória, numa sinérgica relação com fenômenos culturais e musicais do seu tempo, levando-nos a entender que, mesmo que estejamos a descrever seu processo poético compreendemos que ele recebeu e foi influenciado por toda uma produção cultural e musical características do processo estético à época. Este lhe serviu como parâmetro estético evocado em sua obra.

À compreensão do processo criativo de Oswaldo de Souza tomamos a concepção “Tripartite” de Nattiez como instrumento metodológico que, ao nosso ver, preenche uma necessidade orgânica e tangível no que concerne o entendimento de sua obra, sua inserção e interação no tempo e espaço, relacionando esses processos ao momento criativo da mesma. Contudo vale ressaltar que a concepção “Tripartite” nos permite também um olhar atento às

transformações dessa mesma obra em mobilidade circunstancial de tempo e espaço posteriores. Seu percurso evolutivo e sua *pervivencia* como fatores essenciais à sua existência de fato. Nessa busca por um instrumento metodológico de análise, nos deparamos com a concepção “Tripartite” da semiologia musical que, como princípio primeiro, nos direciona a um campo amplo de existência, realização e alcance da obra musical como um todo e aqui, em específico, com atenção à obra do compositor norte-rio-grandense Oswaldo de Souza.

A análise semiológica valida a sistematização de um processo completo ao entendimento da obra musical, tanto em seu aspecto documental, explícito pelo registro grafado pela notação musical denominado de partitura e demais registros midiáticos à época, todos importantes em conjunção com o discurso musical, quanto nos processos de composição e recepção da obra. Principalmente nas dimensões poética e estética, vemos o quanto nos é aberto um campo, em rede, de dados e intersecções, em uma específica dinâmica circunstancial de tempo e espaço, ratificando a construção de sentido a partir da interpretação das canções de Oswaldo de Souza e evidenciando este sentido na performance das mesmas.

Tendo em mente os parâmetros da concepção “Tripartite” da semiologia musical de Nattiez, não podemos mais entender a obra musical, como antes, em plano cartesiano de análise musical restrito, mas voltamo-nos, dessa forma, para a abertura de uma rede de interpretantes, *ad infinitum*, presentes e atuantes no espectro maior da manifestação do fenômeno musical e, também, para além desse, quando nos propomos a observar às remissões extrínsecas com as quais a obra musical se vincula. Centrado nesses princípios propostos acima é que apresentamos uma análise do processo criativo de Oswaldo de Souza e, considerando seu percurso pessoal de vida, a dinâmica dos acontecimentos que configuraram e contribuíram para a gênese do seu processo composicional, assim como a proposta estilística à performance de suas canções (obra musical) à época de sua criação e, como desafio contínuo, também no atual e presente momento. Colocar-se como alguém que pode trazer a obra à tona em sua contemporaneidade, para que seja apreciada e compreendida, passa a ser nossa meta principal quando elegemos o modelo “Tripartite” da semiologia musical como teoria que forneça ou permita que, enquanto intérprete, possamos acessar ou abrir a obra em diversas frentes dialógicas.

A seguir, propomos no Capítulo III, para a observação dos processos imanente (vestígio) e estético (recepção), a análise de quatro de suas canções, sendo duas com enfoque no sertão e duas com enfoque no litoral nordestino. Assim o fazemos por serem estes os temas mais constantes e recorrentes em suas canções, ainda que a nossa proposta interpretativa e

performática ocorra sobre um *corpus* de 16 canções, nas quais destacamos, além dos aspectos abordados nas quatro canções analisadas, outros enfoques, como o urbano e o afro-brasileiro.

CAPÍTULO III

AS DIMENSÕES POIÉTICA, IMANENTE E ESTÉSICA EM QUATRO CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA

3.1 – Poiésis, imanência e estesia: dimensões em análise em quatro canções de Oswaldo de Souza

No decorrer da análise imanente ou neutra das canções também discorreremos simultaneamente sobre aspectos do processo estésico, no qual fazemos indicações interpretativas. Lembramos que estas indicações são construídas considerando o conhecimento adquirido sobre o compositor e as inter-relações da obra à época de sua criação e também no percurso do tempo ao que a mesma se submete e se circunscreve. Essas metodologias e dinâmicas de análise se deram a partir do processo estésico em suas fases indutivas e externas, descritas no Capítulo I. Ainda tratando sobre os papéis do intérprete e do performer, por vezes confundidos, ressaltamos, segundo Almeida (2011), que a diferença conceitual entre ambas as atividades é que

[...] podemos visualizar uma distinção fundamental entre performance musical e interpretação musical, entendendo a primeira como momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes, e a segunda alusiva exclusivamente às atividades do intérprete musical (ALMEIDA, 2011, p.64).

Vale ressaltar que nesse processo analítico, grande é a contribuição do intérprete e performer que, ao executar a obra, dá vida à canção e, nessa mesma ação performática, a projeta e submete ao crivo e julgamento do tempo vindouro, contribuindo, assim, para sua *pervivencia* às gerações futuras.

3.2.1 - Análise da canção *Juazeiro*

A Mara Ferraz
JUAZEIRO
 CANÇÃO NORDESTINA

Letra e Música de
 OSWALDO DE SOUZA

Moderato

Lá

p cantando e bem ligado *rall. rit.* *pp*

V i6 i iv7 V i i

5 ***♩*** *muito expressivo e dolente*

lon-ge do meu ser - tão, a se-ca quan-do vem que de-so - la - ção! Lá
zei-ro do meu ser - tão, é gra-ça que deus man-da por sal - va - ção; a

p levemente

i i6 V₃₄ V i i6 V₃₄ V

9

ter-ra só tem po - ei-ra, são as cin-zas da fô - guei-ra que o sol dei-xa pe - lo chão. Lá
gen-te só tem gua - ri-da nes-sa som-bra tão que - ri-da, das es - tre-las do ser - tão. Jua

cresc. *dim. e rall.* *sust.*

l7 l6₅ iv V i V7

JUAZEIRO

2

13 ^{2.} *multo expressivo* *pouco rit.*

chão. E tor-tu - ran-do, a se - ca pas - sa des - tru - in - do, só quem fi - ca re - sis - tin - do e tem som - bra pra
tão. Ao ju - a - ze - ro, tem a - mor é se - me - lhan - te, mas tem som - bra mais gi - gan - te pra me a - bri

pp *a tempo cresc. pouco a pouco*

i iv $\frac{V}{III}$ III iv $\frac{V}{III}$

17 *(apaixonado)*

dar. É o ju - a - ze - ro, ver - de - cor da es - pe - ran - ça! quan - do a gen - te ao sol se
gar! Ó ju - a - ze - ro, a tu - a som - bra me pro - te - ge, o que se - ra so ser - ta -

dim.

III V_5^6 V i6 i

20 \oplus *D.C.* $\frac{\text{C}}{\text{C}}$ \oplus

can - sa vai pra som - bra se a - bri - gar. Ju - a
ne - jo se es - ta som - bra se a - ca - - - - bar.

pp rall. rit. 2ª vez allargando

iv V V_5^6 i i i i

O poema desta canção, escrito pelo próprio compositor, evoca emoções e sentimentos humanos quando profere o forte vínculo do “Sujeito Lírico” e o impacto, sobre si mesmo, das intempéries do quadro realista e confrontador da seca *versus* sobrevivência do homem sertanejo. O lirismo é a grande chave de informações e intenções interpretativas a serem desenvolvidas na linha melódica. Isto não ocasiona nenhum prejuízo para a composição do quadro interpretativo, pois “Essa ligação com o canto não é rompida; mesmo no sentido moderno do termo, o lirismo será definido como a expressão pessoal de uma emoção demonstrada por caminhos ritmados e musicais (BONNICI org. & CORTEZ, 2005, p. 77).

JUAZEIRO
(Oswaldo de Souza)

Lá longe, no meu sertão, a seca quando vem, que desolação!
A terra só tem poeira, são as cinzas da fogueira que o sol deixa pelo chão.

E torturando, a seca passa destruindo,
Só quem fica resistindo e tem sombra p'ra dar,
É o juazeiro, verde cor da esperança!
Quando a gente ao sol se cansa vai pra sombra se abrigar.

Juazeiro do meu sertão, é graça que Deus manda por salvação;
A gente só tem guarida nessa sombra tão querida, das estradas do sertão.

Ao juazeiro teu amor é semelhante,
Mas tem sombra mais gigante p'ra me abrigar!
Ó juazeiro à tua sombra me protejo,
Que será do sertanejo se esta sombra se acabar

Há uma carga dramática consonante com o significado do texto conjugado com a melodia. Percebe-se, contudo, uma tendência forte de direcionamento para os graves quando o “Sujeito Lírico” expõe o cenário desolador da seca e suas consequências. O *Juazeiro*²¹ é normalmente evocado como a representação de esperança e resistência à sobrevivência diante da adversidade climática. Ele, “Sujeito Lírico”, se expressa por meio de um clamor sofrido, no qual as atenções são todas voltadas ao *Juazeiro*: árvore abrigo, sombra no causticante sol do semiárido. Essa

²¹ O juazeiro (*Ziziphus juazeiro*) é uma árvore nativa predominantemente na região nordeste do Brasil, encontrada principalmente em áreas secas, de clima semiárido como caatinga, no sertão e no agreste. A árvore é conhecida por diversos nomes, sendo os mais difundidos, juazeiro e juá. Trata-se de uma árvore de folhas persistentes capaz de resistir à escassa umidade do subsolo onde ocorre naturalmente. Raramente, em situações extremas de seca, pode perder a folhagem por completo. A árvore de juazeiro atinge uma altura entre 5 e 15 metros, com copa grande e densa, carregada de folhas. Suas folhas têm consistência membranosa, possuem coloração amarelo-esverdeada, medindo aproximadamente 5mm de comprimento. Produz um fruto pequeno, amarelado e redondo de cerca de 3cm, comestível e também apreciado por pássaros. (<http://www.fitoterapicos.info/juazeiro.php>).

característica de ser o “Sujeito Lírico” aquele que leva e transmite forte emotividade encontra respaldo na declaração Cortez (2005), quando afirma que:

[...] o discurso lírico é caracterizado pelo sentir, em conjugação com o pensar. O sujeito lírico interpreta as tensões e os conflitos que fazem parte do mundo individual e social, discutindo temas como o amor e o ódio, a fidelidade e a traição, a paz e a guerra, entre muitos outros (BONNICI org. & CORTEZ, 2005, p. 78).

Toda esta descrição é apresentada pela direção ascendente da melodia, que ocorrerá também na segunda estrofe, quando o “Sujeito Lírico” declara louvores ao *Juazeiro* por seus atributos de ser abrigo seguro que reconforta e motiva a seguir na jornada pelas estradas do sertão. No final da canção a direção novamente é descendente, desta vez como ideia de repouso e também como uma expressão reflexiva: *//[...] que será do sertanejo se esta sombra se acabar//*

O poema da canção apresenta a figura mais emblemática e simbólica de resistência neste contexto devastado pela seca que é a árvore do *Juazeiro*, planta de galhos armados de espinhos, copa densa e fechada com aspecto continuamente verde, mesmo durante todo o estio. Ele, o *Juazeiro*, é a sombra protetora na qual este representante da caatinga, o sertanejo, se abriga e descansa.

Cenas como estas e outras vividas pelo autor em sua infância no interior do Estado do Rio Grande do Norte fixaram elementos do ambiente e realidade da vida sertaneja em sua memória, aos quais ele recorre à composição deste poema²².

3.2.1.1 - Aspectos musicais e interpretativos

De forma a retratar o cenário, não há uma preocupação, pelo menos aparente, por parte do compositor em recorrer às construções mais elaboradas. A atmosfera melódico-rítmica e harmônica da canção é identificável com a cultura local do sertão nordestino e também com a canção de câmara de temática folclórica e de cunho regionalista que teve, à época em que a mesma foi composta, em meados dos anos 30 e 40, sua divulgação e difusão pela edição de partitura impressa, discografia e mídia radiofônica.

²² Ver a primeira citação na página 59.

A canção é para voz com acompanhamento de piano, em Ré menor, tendo uma tessitura (âmbito) que vai da nota Ré³ (central) ao Ré⁴.

A principal característica rítmica da **Seção A** (ver figura 03a), compassos 05 a 12, é a síncope na melodia e colcheia pontuada no acompanhamento, apresentando uma variação rítmico-melódica maior que a da **Seção B** (ver figura 03b), compassos 13 a 22, da canção. Isto possibilita um caráter mais narrativo onde, o “Sujeito Lírico” expõe, de forma descritiva, tanto a situação real da seca quanto, na terceira estrofe, o caráter mais lírico, subjetivo (voz do poeta). Na **Seção B** (ver figura 03b), compassos 13 a 22, temos menos variação rítmica. A linha do canto se desenvolve em legato e sobre células rítmicas de mesmo valor: a semicolcheia. O movimento é predominantemente em graus conjuntos durante toda a **Seção B** (ver figura 03b), reforçando assim a ideia do legato e, como resultado, o trecho mais lírico da canção. Os intervalos são predominantemente de segunda maior e menor e são constantes na **Seção B** (ver figura 03b) da canção.

Introdução (c. 01 a 04) e Seção A (c. 05 ao 12 e 13 na repetição)

A Mara Ferraz

JUAZEIRO
CANÇÃO NORDESTINA

Letra e Música de
OSWALDO DE SOUZA

Moderato *§* *molto espressivo e dolente*

Lá longe do meu ser-zei-ro do meu ser-

tão, a se-ca quan-do vem que de-so - la - ção! A ter - ra só tem po -
tão, é gra-ça que deus man-da por sal - va - ção: a gen - te só tem gua -

p cantando e bem ligado *rall. rit.* *pp* *p* *levemente*

cresc.

1. *molto expr*
ei-ra, são as cin-zas da fo - gnei-ra que o sol dei-xa pe - lo chão. Lá chão. E tor-m-ri - da nes-sa som-bra tão que - ri - da, das es - tre-las do ser - tão. Jua tão. Ao ju-a-

dim. e rall. *sust.* *pp*

Figura 03a – Introdução e, c. 01 ao 04, Seção A, c. 05 a 12, da canção *Juazeiro* de Oswald de Souza.

Seção B (c. 14 ao 22 e 23 na repetição)

14

2.

chão. E tor tu ran do, a sê ca pas sa des tru
 14 tão. Ao jo - a - sei - ro, teu a - mor é se - me -

16

in do, só quem fi ca re sis - tin - do e tem som - bra pra
 16 lhan - te, mas tem som - bra mais gi - gan - te pra me a - bri -

18

dar. É'o Jo - a - sei - ro, ver - de cor da es - pe -
 18 gar! Ó jo - a - sei - ro, a tu - a som - bra me pro -

20

ran - ça! quan - do a gen - te ao sol se can - sa vai pra som - bra se a - bri -
 20 te - jo, que se - rá do ser - ta - ne - jo se es - ta som - bra se a - ca

(2a vez rall. e rit.)

22

D.C. §

gar. jo - a bar.

Figura 03b – Seção B, c. 14 a 23, da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

A construção rítmica é feita de elementos frequentes no folclore musical do sertão nordestino, identificáveis por seus ouvintes. O compositor Oswaldo de Souza, apropriando-se, se preocupa em retratar tais ambientes sonoros presentes à tradição poético musical e também na consciência coletiva do ouvido rítmico-melódico do sertão nordestino. A tradição poética fincada em quadras populares carrega a força expressiva musical e semântica dos conteúdos por elas apresentados tendo na rima o elemento de característica indispensável em suas mais variáveis manifestações. Os desafios²³ executados pelos cantadores do sertão atestam a grande importância e indispensável presença desse estilo tradicional de poesia.

Tal é a importância da rima para a poesia tradicional que não raro a tomamos como sinônimo de verso, e mesmo de poesia. Ela conduz certo efeito de encantamento e facilita a memorização, de que dão testemunho, em termos simples, as quadras populares que conservamos na lembrança e que fazem a alegria dos concursos de trovas, sempre reinventados (BONNICI org. & CORTEZ, 2005, p. 71).

Outra característica importante a ser destacada é a uniformidade rítmica da **Seção B**, em sua maior parte, com exceção no compasso 17 (em quiálteras de colcheias), do contorno melódico. Esta forma de escrita com repetição de semicolcheias na melodia confere uma grande plasticidade e elasticidade ao declamar, cantando o texto, realçando o sentido semântico com maior liberdade para acentuação prosódica à escolha do intérprete.

Ao contemplar este aspecto se faz necessário construir, somando música e poema, as sugestões a partir do conteúdo das estrofes presentes à canção. Um dos exemplos na canção é o que podemos construir ao final da mesma. No primeiro final é sugerido manter o andamento sem interrupções e, no segundo final a indicação é de um *ritenuto* sobre a sílaba “bra” da palavra sombra no c. 21 e em seguida destacar com paradas consecutivas sobre as sílabas “se a-ca-bar”, dando ênfase conclusiva e de elevado valor à árvore o *Juazeiro*, símbolo da existência e resistência deste elemento humano e figura típica do geofísico nordestino: o sertanejo.

Há uma constante rítmica presente no acompanhamento da melodia, predominante na execução da mesma. Encontramos esta representação na parte do baixo: colcheia pontuada + semicolcheia + colcheia + colcheia (ver figura 04). Essa

²³ Diálogo cantado popular.

constante nos reporta ao ritmo típico da toada do nordeste brasileiro. Segundo o Dicionário Musical Brasileiro, temos a seguinte definição para a Toada: “Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado” (ANDRADE, 1989, p. 518).

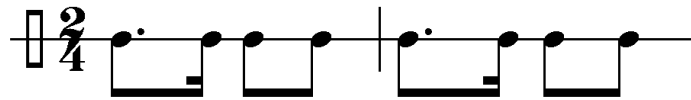


Figura 04– Motivo rítmico predominante no acompanhamento (baixo) da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Em dois momentos nota-se uma pequena variação rítmica (ver figura 05). Esta variação encontra-se no c. 12 (na parte do acompanhamento do piano) onde na mão direita (no piano) há um apoio harmônico com acorde de V7 e indicação de *sust.* Mesmo tendo um baixo predominantemente *ostinato*, na parte do acompanhamento, há pequenas variações de caráter ornamental ocorridas no compasso 12.



Figura 05 - Variação rítmica no c. 12 da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Na linha do canto notamos uma variação rítmica na **Seção B** da canção, com apresentação de figuração predominantemente de semicolcheias, conferindo liberdade de inflexão ao texto (ver figura 06). Uma pequena variação acontece no compasso 16, onde o uso das quiálteras confere o um andamento “naturalmente” mais lento ao trecho.

13 *muito expressivo* *pouco rit.*

E tor-tu - rando, a se - ca pas - sa des - tru - in - do, só quem fi - ca re - sis - tin - do e tem som - bra pra dar.
Ao ju - a - ze - ro, tem a - mor é se - me - lhan - te, mas tem som - bra mais gi - gan - te pra me a - bri - gar!

Figura 06 - Variação rítmica no c. 16 da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Na condução da melodia nota-se um paralelismo com o acompanhamento através de uma pequena sugestão de elemento melódico cantado em simultaneidade com a melodia principal (ver figura 07). Há um plano rítmico-melódico acontecendo simultaneamente à melodia principal na anacruse do compasso 14 ao 17. Neste trecho o ouvinte pode perceber uma segunda e curta sugestão melódica.

14 *pouco rit.* *(apaixonado)*

rando, a se - ca pas - sa des - tru - in - do, só quem fi - ca re - sis - tin - do e tem som - bra pra dar. É o ju - a -
zei - ro, tem a - mor é se - me - lhan - te, mas tem som - bra mais gi - gan - te pra me a - bri - gar! Ô ju - a -

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III V/III III

Figura 07 - Sugestão melódica no acompanhamento da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

No compasso 16, entre a melodia e o acompanhamento, acontece o único momento de polirritmia de toda canção (ver figura 08). Esse acontecimento rítmico, em simultaneidade com o texto: *//(resis)tindo e sombra pra//* (segunda estrofe) e *//(gi)gante pr'a meabri(gar)//* (quarta estrofe), nos sugere a possibilidade de tempo mais alargado em sua configuração e, mais amplo que o movimento *ritardando*, aplicado aos significados de “sombra” e “abrigo”. Temos, então, um *rallentando* com sentido de alento, descanso, enfim, um tempo necessário à reposição das forças já exauridas do “Sujeito Lírico”.

16 *pouco rit.*

tin - do e tem som - bra pra
gan - te pra me a - bri -

iv V/III

Figura 08 - Polirritmia no c. 16 da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Considerando-se uma divisão formal da obra, a **Seção A** vai do c. 01 ao c. 12 com repetição (final no início do c. 13). A **Seção B** inicia na anacruse do c. 14 e conclui no c. 21 (primeiro texto), voltando à **Seção A** com o novo texto que obedecerá ao mesmo esquema anterior. A **Seção B** (segundo texto) termina desta vez no c. 22 (salta o c. 21).

Na **Seção B** há uma movimentação harmônica distinta nos c. 14 e 15 (IV – V/III – III), que estabelece pequeno distanciamento harmônico na relação de subdominante – dominante – tônica (ver figura 09). Esse distanciamento tanto pode ser sentido em função da peça, em seu conjunto, estar sempre dentro do mais trivial dos encadeamentos e assim, ao se afastar ainda que pouco, parece obedecer a uma alteração psicológica calcada no teor do texto, fazendo com que o trecho ganhe importância em relação ao todo. Isto confere certo brilho (pelo casamento da tonalidade maior a uma alteração da tessitura para o agudo) no trecho em que o texto descreve tanto o caos da seca (primeira letra) quanto (segunda letra) enaltece o *Juazeiro* por suas virtudes de ser ele refúgio e proteção em meio ao estado de sofrimento.

14

ran-do, a se - ca pas - sa des - tru - in - do, só quem fi - ca re - sis - zei - ro, tem a - mor é se - me - lhan - te, mas tem som - bra mais gi -

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III

Figura 09 - Distanciamento harmônico, c. 14 e 15, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Osvaldo de Souza.

Sua densidade é média e com predominância à horizontalidade, sendo constante até o fim da **Seção A**, apresentando um pequeno incremento na **Seção B** da música, pois há o emprego de maior número de semicolcheias em comparação com a **Seção A**. No caso da melodia a mesma se movimenta e se desenvolve muito em graus conjuntos, possibilitando a fluidez do texto e uma aproximação da fala. A melodia está construída de um grande número de intervalos de segundas, o que possibilita uma articulação próxima de uma dicção mais elucidativa sobre o vernáculo²⁴.

Creemos que podemos classificá-la como música de câmara brasileira dado à sua elaboração idealizada para a tradicional formação “canto e piano” ou “canção de concerto regionalista”, com estrutura poético-musical construída sob temas do popular e do folclore musical nordestino mas elaborada segundo critérios formais da escrita musical ocidental. O processo composicional de Osvaldo de Souza esteve afinado com o retratar nosso folclore musical em sua essência, aferindo às suas canções características próprias da cultura local. Esta afirmação está respaldada em declarações de crítica feita à sua obra entre as décadas de 40 a 70 quando, por inúmeras apresentações de suas canções com cantores da época e o próprio compositor ao piano, recebeu do público e crítica grande louvor e apreciação. Em uma declaração de Luís da Câmara Cascudo (Tribuna Popular, Rio de Janeiro, 05 de jan. 1967 – transcrição do Correio Brasiliense) podemos ratificar tais afirmações:

²⁴ 01. Próprio do país a que pertence; nacional. 02. Próprio da região em que está. 03 Sem mescla de estrangeirismos (falando da linguagem); genuíno, correto, puro. 04 Que, tanto no falar como no escrever, observa rigorosamente a pureza e correção da linguagem. Idioma próprio de um país. (DICMAXI Michaelis Português – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa).

Oswaldo de Souza aplica a técnica integradora do Real nas suas “caçadas” pela geografia musical do Passado. Esse critério de meticulosa exigência tem sido básico em sua mentalidade pesquisadora enamorada, numa fidelidade única ao Verídico (CASCUDO, 1967 *apud* GALVÃO 1988, p.92).

O poema da canção evoca o espaço geofísico do sertão nordestino como um todo, envolvendo vários estados da federação. Contudo, a grande influência sobre o compositor, quando criança, vem do interior (sertão) do Estado do Rio Grande do Norte em viagens de família.

O compositor busca retratar em suas canções a consciência musical, dentro de um estado psicológico de pertencimento, do habitante do sertão quando as emoções do sertanejo são suscitadas a partir da contemplação do cenário apresentado pela canção *Juazeiro*, configurando, assim, uma representação simbólica, conforme declaração de Brito (2009), quando narra o que lhe:

[...] contou Dona Lourdes²⁵, ao ouvir “Juazeiro”, Pascoal Carlos Magno, pessoa importante no meio cultural carioca daquele tempo, afirmou: “Meu amigo, com “Juazeiro” você não fez só uma peça, você construiu o hino do nordeste brasileiro”. Eis então o emblema (BRITO, 2009, p.04 *apud* CASTRO, 2010, p.141).

Há na linha melódica (c. 09; 13; 14; 15; 16; 17; 18 19; e 20) a presença de um fenômeno de sensibilização (sensível melódica) (ver figura 10). Em pontos da melodia e por toda a canção, em destaque para o trecho compreendido na anacruse do c. 14 ao c. 21 (segunda e quarta estrofes do poema – estribilho). Uma característica predominante na **Seção B** é o uso de sensível melódica em insistente aparição (Si natural – 4 vezes; Sol suspenso – 4 vezes e Ré suspenso – 1 vez).

²⁵ Esposa de Oswaldo de Souza.

14 *pouco rit.* *3* *(apaixonado)*

ran-do, a se-ca pas-sa des-tru - in-do, só quem fi-ca re - sis - tin-do e tem som-bra pra dar. É o ju-a-
zei-ro, tem a-mor é se-me-lhan-te, mas tem som-bra mais gi-gan-te pra me a - bri - gar! Ô ju-a-

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III iv V/III III

Figura 10 - Sensível melódica B, c.14 e 15, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Este tratamento melódico confere certa ambiência modal evidenciada pelo diatonismo do c. 19. Entre os c.14 e c.17, aparece como seqüência na anacruse do compasso 18 ao primeiro tempo do c.21 e com variação na parte final que (um compasso) se modifica rítmico melodicamente. O início do segundo trecho está uma terça abaixo do primeiro (ver figura 11).

14 *pouco rit.* *3* *(apaixonado)*

ran-do, a se-ca pas-sa des-tru - in-do, só quem fi-ca re - sis - tin-do e tem som-bra pra dar. É o ju-a-
zei-ro, tem a-mor é se-me-lhan-te, mas tem som-bra mais gi-gan-te pra me a - bri - gar! Ô ju-a-

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III iv V/III III

18 *zei-ro, ver-de-cor da es-pe-ran-ça! quando a gen-te ao sol se can-sa vai pra som-bra se a-bri - gar. Ju-a*
zei-ro, a tu - a som-bra me pro - te-ge, o que se - ra so ser-ta - ne-jo se es-ta som-bra se a-ca - - -

D.C.

Figura 11 - Trecho melódico (seqüência) uma terça abaixo do primeiro trecho, c.14 a 18 na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswaldo de Souza.

Encontramos um curto trecho, uma melodia em paralelo com a melodia da canção, presente no acompanhamento a partir da anacruse do c. 14 ao c. 17. Este pequeno trecho (ver figura 12) aparece no acompanhamento e se comporta como uma melodia de conteúdo expressivo do poema, conduzido pela linha melódica principal, talvez um comentário alusivo ao saudosismo e forte lirismo, quase melancólico, expresso provavelmente nas cordas de uma viola, o mais característico instrumento acompanhador no gênero.

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 14 to 18. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'a tempo cresc. pouco a pouco'. The harmonic structure is indicated by Roman numerals: iv, V/III, III, iv, V/III, III.

Figura 12 - Sugestão melódica no acompanhamento, c.14 a 18, na **Seção B** da canção *Juazeiro* de Oswald de Souza.

A canção *Juazeiro* se enquadra bem no perfil da canção regional em estudo que se estrutura, basicamente, nas relações de **I-IV-V-I** (como já vimos, com pequena variação nos c. 14 e 15). A obra está dividida em duas seções: **AAB - A'A'B'** (as diferenças se dão exclusivamente no texto empregado, musicalmente as repetições são literais). Os elementos harmônicos no conjunto da obra reforçam as intenções dramáticas do texto, das emoções subjetivadas pelo poema, sendo um condutor “afetivo”, contribuindo para um processo de interpretação musical. Por ser uma canção estrófica se percebem dentro desta estrutura as variações indicadas pela inflexão do significado do texto poético, embora sendo construído sobre a mesma estrutura harmônico-melódica. Cabe ao intérprete, por meio do conteúdo dramático do texto, explicitar estas variações de intensidades, como indicação performática, justificando, assim, uma dinâmica de intensidades para o canto.

As variações de intensidade estabelecem relações com as direções melódicas; quando a intensidade aumenta com o ascender da linha melódica, à medida que, no poema, o sujeito lírico destaca ou enfatiza a adversidade do geofísico em caos, devido ao movimento assolador da seca (c. 9 - 10 e c.12 - 17) descrito na

primeira estrofe do poema. A melodia, em intervalo de terça menor descendente (c.17-21), parece harmonizar essa situação de caos, quando o sujeito lírico apresenta o *Juazeiro* como a esperança, estabelecendo um estado psicológico provindo dessa relação da melodia com a semântica do texto. Vemos isto como um meio de abrandar, consolar, suavizar o grave estado de penúria deixado pela seca e suas consequências, quando o “Sujeito Lírico” busca em direção ao *Juazeiro* repouso ao cansaço desse valente homem da caatinga²⁶: o sertanejo.

Essas mesmas variações de intensidade são coerentes às relações com as sugestões de texto no terceiro e quarto versos do poema //A terra só tem poeira, são as cinzas da fogueira que o sol deixa pelo chão// e também no décimo primeiro e décimo segundo versos// a gente só tem guarida, nessa sombra tão querida das estradas do sertão//. Nesses dois primeiros trechos vemos claramente o direcionamento com que o “Sujeito Lírico”, quase em tom de clemência, carrega em crescente intensidade da semântica dessas palavras e *consonante* com o contorno melódico da linha que ascende nas sílabas *po-eira*, *cin-zas*, nas quais se estabelece a carga dramática que envolve esse cenário em suspensão no ar e que, ao mesmo tempo, aponta em direção à palavra *chão* no final do verso doze, no qual a linha melódica repousa em caráter preparatório para um novo impulso na repetição destas intensidades. Este esquema fica bem visível nos versos cinco e seis //E tortu-ran-do, a seca *passa destru-in-do*, só quem *fica resis-tin-do* e tem sombra pra dar, [...]// e também nos versos treze e quatorze: //Ao *jua-zei-ro* teu *amor* é *semelhante*, mas tem *sombra mais gigante pra me abrigar!*// Esta intensidade se faz novamente presente no percurso melódico com momentos de pico nas sílabas em destaque.

Percebe-se uma variação de intensidades discreta movendo-se do *P* ao *PP* e depois retornando ao *P* (*P* no c. 01; *PP* no c. 04; *PP* no c. 13). As variações se realizam a partir da simultaneidade com o caráter sugerido em cada trecho da obra pelo próprio Oswald de Souza quando, na própria partitura, deixa escrita suas indicações. Encontramos, na introdução, compassos 01 ao 04, a indicação de

²⁶O **bioma Caatinga** é o principal ecossistema existente na Região Nordeste, estendendo-se pelo domínio de climas semiáridos, numa área de 73.683.649 ha, 6,83% do território nacional; ocupa os estados da BA, CE, PI, PE, RN, PB, SE, AL, MA e MG. O termo Caatinga é originário do tupi-guarani e significa mata branca. É um bioma único, pois apesar de estar localizado em área de clima semiárido, apresenta grande variedade de paisagens, relativa riqueza biológica e endemismo. A ocorrência de secas estacionais e periódicas estabelece regimes intermitentes aos rios e deixa a vegetação sem folhas. A folhagem das plantas volta a brotar e fica verde nos curtos períodos de chuvas (CAATINGA..., 2009, Copyright Ache Tudo e Região). Informação conseguida a partir do site: <http://www.achetudoeregiao.com.br/ANIMAIS/caatinga.htm>

cantando e bem ligado e logo no c.05 a indicação de *muito expressivo e dolente*, seguindo até o fim da **Seção A** no c.12. Na **Seção B** o caráter *expressivo* é solicitado novamente pelo autor. Por último, temos a indicação, no compasso 18, de *apaixonado*. Todas estas indicações de caráter dão dramaticidade ao discurso do “Sujeito Lírico” que exalta o *Juazeiro* por ser ele, em seus méritos, abrigo protetor do sertanejo em meio à desolação da ostensiva seca.

Do c.05 ao c.12 sugerimos que o intérprete busque dar um caráter *muito expressivo e dolente*, uma vez que se trata da descrição da chegada da temida e famigerada seca (1ª estrofe). Na repetição do trecho musical sob outro texto poético deve-se manter o caráter *expressivo*, contudo pode-se deixar de lado o caráter *dolente*, já que a situação se configura de maneira distinta. Agora a atenção se volta ao *Juazeiro*, não como conteúdo de medo e horror, mas como quem vai ao santo pedir por milagre, cheio de esperança e garantia de ter neste abrigo o descanso para sua jornada, ainda por completar, na rota causticante das estradas do sertão.

As indicações são do autor e encontram respaldo na fala de Fátima de Brito (2009)²⁷, quando nos conta da prática, por parte de Oswaldo de Souza, de escrever de próprio punho as indicações de andamento e caráter em suas partituras já impressas. Isto fazia Oswaldo de Souza para retificar e/ou acrescentar suas próprias indicações de coerência para a sua música. Tais afirmações encontram respaldo no exame grafotécnico, presente em nossa pesquisa de mestrado, encomendado especialmente com o objetivo de comprovarmos a autenticidade da autoria das anotações por Oswaldo de Souza nas partituras (impressas e manuscritas) das canções *Juazeiro* e *Jangada*. Temos, portanto o seguinte parecer conclusivo:

Os manuscritos perqueridos, lançados na forma cursiva nas partituras musicais, procedem do punho da pessoa que lançou os manuscritos no cartão de visita, assumida em caráter “*juris tantum*”²⁸ como sendo o compositor OSWALDO DE SOUZA (FRANCO, 2010, p.07 *apud* CASTRO, 2010, p.150, grifos do autor)

Apresentamos a necessidade de algumas soluções diferentes no decorrer da interpretação que, por mais subjetivas que possam parecer, se fazem necessárias como maneira de ampliar as possibilidades, não engessadas, do processo interpretativo musical. São

²⁷ Consulta realizada em 23/09/2009 (informação verbal)

²⁸ “*Juris Tantum*”: trata-se de expressão em latim cujo significado literal é "apenas de direito". Normalmente a expressão em questão vem associada à palavra presunção, ou seja, presunção "juris tantum", que consiste na presunção relativa, válida até prova em contrário, encontrando-se ainda no estágio puramente conceitual.

indicações tênues, oriundas de vivências e olhares e também de elementos construtores dentro de uma fenomenologia do espaço, portanto uma proposição subjetiva necessária para ampliar o leque dessas possibilidades interpretativas, tomando-se como parâmetro de equilíbrio o uso dessa subjetividade. Vindo a contribuir e não alienar este processo criador da performance musical.

O compositor indicou, informalmente, muito do interpretar em aulas ministradas a sua aluna e amiga Fátima de Brito. São particularidades inerentes ao cantar brasileiro. Segundo Brito (2009), Oswaldo de Souza deixou algumas recomendações indispensáveis a aqueles que queiram interpretar sua obra e/ou o cantar brasileiro em geral. São as mesmas:

Aos seus intérpretes ele recomendava: para cantar em brasileiro, você tem que estar com o pé no povo, para poder fazer a coisa e o pé no erudito, para você saber fazer a coisa. Essas expressões **pé no povo** e **pé no erudito** pertencem a ele (BRITO, 2009, p.06 *apud* CASTRO, 2010, p. 143, grifo do autor).

O lirismo e a dramaticidade do poema são também recursos de grande indicação às diversas nuances de coloração timbrística a serem exploradas na execução musical do mesmo. A primeira indicação é a fermata presente no c.04. A mesma deixa, até certo ponto, o intérprete livre para o uso de uma inflexão característica de timbre a ser executada logo no início do canto. Lembramos que, nesse contexto de descrições específicas do geofísico do sertão nordestino, temos sempre a figura do cantador de aboios com seu cantar sempre ecoante pela vastidão dessas terras sertanejas.

Sugerimos, já na primeira sílaba da canção, que se imprima um tempo alargado introdutório à descrição que se seguirá. Ao descrever esse cenário de horrores, o “Sujeito Lírico” apela para um timbre denso, clemente, choroso como quem já se encontra a soluçar por ter já suas lágrimas e choro esvaídos frente à necessidade de resistir e sobreviver ao quadro desolador da seca. Quando o “Sujeito Lírico” se volta ao *Juazeiro*, é claramente audível e apaixonante, de apaziguamento interior, quando o mesmo incorpora, em contraste com o timbre desesperador anteriormente apresentado, essa esperança à sobrevivência. São dois quadros de contrastes nítidos em que o intérprete pode perfeitamente contrastar timbristicamente.

As consequências timbrísticas do tratamento melódico são em grande parte decorrentes do grande número de intervalos em grau conjunto. Nota-se de

imediatamente a significativa influência no canto recitado de média impedância. Isto se faz para manter a dicção do português brasileiro o mais inteligível possível. Segundo Martha Herr (2004),

As canções de Souza e Andrade foram escritas com alto grau de idiomatismo, tendo agradado às plateias mais variadas. A voz preferida pelos compositores em questão evitava “timbres europeus”, privilegiava um timbre natural (mais próximo da fala) e respeitava regionalismos. Isso não quer dizer que a voz não fosse projetada (ou impostada), mas que a superproteção exigida para a ópera foi considerada por eles excessiva por eliminar a intimidade procurada pelos intérpretes destas canções. Assim, pode-se finalmente afirmar que a forma mais apropriada de se cantar está entre o canto erudito projetado e o canto popular dominado pelo texto. Entretanto, cabe ao intérprete pesquisar e achar uma maneira mais apropriada para a interpretação de canções brasileiras respeitando as visões dos compositores. No caso das canções de Souza, é preciso que se as cante “brasileiramente” (HERR, 2004, p.35)

Por possuírem as melodias em Oswaldo de Souza tessitura média, não necessitam, assim, de grandes impositões²⁹ do *Bel Canto*, o que descaracterizaria por demais o timbre natural e, por consequência, teríamos uma caricatura ao invés de uma interpretação mais coerente com as indicações fonéticas próprias do nosso idioma. Temos nos apoiado em declarações de Fátima de Brito, quando diz que:

As escolas brasileiras de música ou do *bel* cantar, digamos assim, querem uma pronúncia padrão que resulta num absurdo, porque este “padrão” ou estes padrões sugeridos descaracterizariam nossa fonética. Ao dizer isto não estou me referindo a sotaques, pois, com a diversidade de sotaques que temos, acabaríamos caricaturando não só, no caso, o som nordestino mas todo e qualquer som regional criando uma falsa pronúncia brasileira para diferenciar estes sons regionais (BRITO, 2009, p.09 *apud* CASTRO, 2010, p.146).

Outra definição das características do canto brasileiro é a de Mário de Andrade, quando afirma que o canto nacional:

[...] deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E se usamos no canto brasileiro, o timbre, a dicção e as constâncias de entoação que nos fornece o

²⁹01. Ato ou efeito de impostar. 02. Correta emissão, colocação e projeção da voz, por atores, cantores etc. 03. Tom de voz com que se pronuncia determinada fala. 04. Estilo ou concepção imprimida a uma peça teatral pelo diretor. (DICMAXI Michaelis Português – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa).

bel canto europeu, o canto nacional se desnacionaliza [...] (ANDRADE, 1991, p. 97).

Considerando o exposto anteriormente, sugerimos aos intérpretes que a linha do canto da canção *Juazeiro* e também das demais canções *Retiradas*, *Sereia do Mar* e *Jangada* em análise imanente e estésica nesse trabalho mantenham um timbre de colocação próximo às características da língua portuguesa falada no nordeste brasileiro, principalmente por tratar-se de canção de câmara de cunho regionalista, onde o fonema /t/ tem como alofone, som real, o [t] não sonoro ou desvozeado e com articulação linguodental e oral, e não a pronúncia do [tʃ], não sonoro ou desvozeado e com articulação alvéolo-palatal, típica das demais regiões do Brasil.

O fonema /d/ corresponde ao alofone [d] apresenta articulação linguodental e oral, sendo o mesmo indicado aqui às pronúncias das canções em estudo e não o alofone [dʒ] com articulação alvéolo-palatal, típico das demais regiões brasileiras. Também indicamos o uso do fonema /r/ com seu alofone correspondente [x], consoante fricativa velar e desvozeada ou não sonora, também indicada por questões de coerência com a efetiva pronúncia falada no sertão e litoral de oito dos nove estados do nordeste, sendo o litoral e recôncavo baiano a exceção. O alofone [r] é sonoro, com vibrações simples, presente à fala natural das regiões do centro e sudeste brasileiro e com variante na região sul do país onde é emitida com múltiplas vibrações.

Estas particularidades fonéticas, próprias da fala do sertão e litoral nordestino, com exceção do litoral e recôncavo baiano, se caracterizam também por apresentarem um timbre mais claro e aberto com relação às vogais. Em muitos casos constatamos, presentes na mídia televisiva, o uso destes alofones acima descritos mais como caricaturas do que reais representantes de um amplo e variado sistema de sons a serem normatizados à fonética do português cantado, diga-se, à fonética do canto erudito do português falado no Brasil.

Em relação às pronúncias dos fonemas /t/ e /d/, constatamos, em transcrições fonéticas de livros³⁰ de dicção para o canto, serem os mesmos alofones correspondentes aos falados nas línguas italiana, espanhola e no português falado em Portugal. Sendo assim, em nossa opinião, é possível acompanharmos e nos atermos à dinâmica evolutiva do português brasileiro, respeitando e normatizando-a ao

³⁰Diction for Singers: A Concise Reference for English, Italian, Latin, German, French and Spanish (Paperback) Robert Caldwell, Tracy Gavilanes, Sheila Allen Joan Wall (Author). Pacific Isle Publishing (2005).

português cantado, mas também validando as diferenças fonéticas regionais, não mais como regionalismos ou “sotaques”, mas como o português falado no Nordeste, o português falado no Sul, o português falado no centro-oeste, o português falado no Norte e o português falado no sudeste do Brasil. Tal posicionamento encontra consonância com a afirmação emitida por Thaís Cristófaró Silva, quando expõe que

Na formulação de uma tabela normativa para o português cantado [...] Argumento que a formulação de um documento normativo deve expressar da maneira mais geral possível as grandes generalizações atestadas e indicar as particularidades potenciais sem privilegiar qualquer modalidade específica. [...] Portanto, ao se consolidar uma proposta de tabela normativa deve-se pensar o mais amplamente possível nos sistemas linguísticos envolvidos (CRISTÓFARO, 2007, p. 27).

Isto posto, as representações legítimas da língua à normatização do português cantado se efetivará.

3.2.2 - Análise da canção *Retiradas*

RETIRADAS

Oswaldo de Souza

Ó ——— ô ô dá Ê ——— mar-ru - á!

p triste

V⁷ i V⁷ i

5 não vai tram-be - can-do, meu boi! Ê ——— ô Boi - dá! va-queiro a-

p calmo (*pp longe*) *smorz* fine

V⁷ i V⁷ i = vi

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

p mais animado *pp*

V⁷ I⁶ vi^b I = III

Retiradas

2

13

tin - ta stá vo - an - do bem bai - xi - nho, vai fa - re - jan - do a rez que cai pe - lo ca -

p bem expressivo

alargando

V⁷ i iv^o III₄ = I I₄⁶

16

mi - nho ó ó ó

f

p triste

I = III V⁷

O sertão nordestino é uma região com características próprias e isolada do litoral, distinguindo-se pelo baixo índice pluviométrico. O sistema de sesmarias³¹, empregado no período da colonização do Brasil, possibilitou o desenvolvimento da cultura do pastoreio de gado exercido pela figura típica do vaqueiro, que contribuiu para a expansão do território sertanejo. A região litorânea se voltava ao cultivo dos canaviais durante o período colonial quando os primeiros lotes de gado foram trazidos pelos portugueses das ilhas de Cabo Verde e conduzidos às regiões do agreste pernambucano e recôncavo baiano, organizando-se em currais. Sobre o fato, Darcy Ribeiro (1995) nos relata que “Nos primeiros tempos, os próprios senhores de engenho da costa se faziam sesmeiros da orla do sertão, criando ali o gado que consumiam” (RIBEIRO, 1995, p.308). Este movimento ocorreu para que se evitasse estragos nos canaviais por parte do gado. O processo de “colonização” do sertão pelo movimento da criação extensiva de gado se intensificou a partir do século XVI, conquistando outros estados da região, como Piauí e Maranhão.

O poema da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza busca retratar o elemento humano configurado ao longo do período de desbravamento dos sertões, o homem em busca do alimento, das pastagens ainda que escassas, para o gado extensivo. Em torno desse aspecto social se entrelaçam características socioculturais e religiosas, curadas a partir das relações de senhorio e empregados profundamente hierarquizadas dentre seus habitantes. A figura do sertanejo, segundo Ribeiro (1995),

[...] caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto à honra pessoal, ao brio e à fidelidade às suas chefaturas (RIBEIRO, 1995, p.320).

O poema da canção se concentra, em sua narrativa, no momento de exílio sofrido pelo sertanejo que, aqui caracterizado pela figura do vaqueiro destemido e forte diante do sofrimento, em clamor plangente, expõe no entoar de um aboio, refrão da canção, sua tenacidade em enfrentar as adversidades impostas pelo clima, forçando-o em retirada de seu habitat. Este sertanejo, mesmo com todas as implicações negativas causadas pela retirada forçada pela seca, se mantém extremamente ligado à sua terra, manifestando seus sentimentos de tristeza e conformismo. Oswaldo de Souza elucida através do poema da canção *Retiradas*

³¹ Pedaco de terra devoluta ou cuja cultura fora abandonada, que os reis de Portugal entregavam a sesmeiros, para que o cultivassem.

uma visão da realidade como retrato do macrocosmo social. Tais características do geofísico e suas implicações decorrentes da seca são evocadas no poema desta canção que, segundo Nogueira (2004), fazem de Oswaldo de Souza um retratista dessa paisagem desoladora do sertão que aludem a aspectos da “Vida Severina”³².

O excesso de realismo, a tendência maior à reconstituição do que à criação, esmerando-se em adaptar exatamente suas canções às molduras que conheceu, à linguagem musical coloquial, são atitudes que fazem com que reconheçamos nele um verdadeiro paisagista musical do Nordeste brasileiro, empenhado na reconstituição de cenários, personagens e quadros de costumes, o que devemos também reconhecer como traços tardios do processo romântico (NOGUEIRA, 2004, p. 15)

Acercar-se e conhecer este contexto em que está inserida a problemática climática do semiárido nordestino e suas implicações sociais parece-nos importante para o ato declamatório do poema e performance da canção.

3.2.2.1 - Aspectos musicais e interpretativos

A música apresenta seções bem distintas a que chamaríamos refrão (**Seção A**) e estrofes (**Seção B**). O refrão tem como melodia um chamado melódico característico, entoado para atrair o gado – o aboio (ver figura 13). O mesmo vem construído em tonalidade menor, conferindo um tom melancólico ao canto. Os sons entoados pelos vaqueiros em seus aboios são afeitos à boiada e têm como finalidade encorajar a mesma, para que se facilite a marcha em retirada. A fim de que se entoe o refrão de forma plangente, o compositor se vale de algumas expressões de caráter com teor afetivo, tais como “Triste”, “Calmo”, “Pesante”. Optamos por uma emissão livre, sem precisão métrica, como brados lançados e ecoados na imensidão das terras sertanejas.

³² Alusão a obra de João Cabral, Morte e Vida Severina, em que se narra tão crua, dura e lindamente, um 'traço' da vida sofrida de uma família de nordestinos. João Cabral de Melo Neto, publicado em 1966.

Seção A

Lento

Figura 13 - Motivo melódico do Aboio, c. 01 a 08, na **Seção A** da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

Este gesto sonoro tradicional e característico do vaqueiro ou boiadeiro se define, segundo Nogueira (2004),

[...] por uma emissão vocal característica, imprecisa tanto na articulação rítmica quanto melódica e com nuances de expressividade típicas, o que não se traduz com eficiência por meio da notação musical. Somente um intérprete que conheça a tradição poderá tentar reproduzi-lo (NOGUEIRA, 2004, p. 14).

Nogueira aponta aqui para a importância de o intérprete conhecer as tradições descritas no texto da canção, as quais estão relacionadas à *poiésis* da obra, considerando-se ter o autor vivenciado tais tradições. Este conhecimento visaria a “reprodução” da emissão vocal do vaqueiro, a reconstrução de uma imagem a ser também percebida pelo ouvinte.

As estrofes são intercaladas pelo refrão, o aboio, que cumpre seu papel motivador na marcha da boiada à medida em que são descritas as fases do movimento da retirada. Isto também se evidencia na **Seção B** da canção (ver figura 14) com a utilização de figuração rítmica que, no acompanhamento, lembra o padrão hemíolico do xaxado³³ (3 + 3 + 2).

³³ Típica dança do sertão.

Seção B

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Retiradas'.
 - The first system (measures 9-12) features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The bass line is marked *p mais animado* and the treble line ends with *pp*.
 - The second system (measures 13-16) continues the piece, marked *p bem expressivo* and *alargando*.
 - The third system (measures 9-16) shows a rhythmic pattern of eighth notes on a single staff, illustrating the hemiolic pattern (3+3+2).

Figura 14 - Sugestão de padrão hemíolico do xaxado (3 + 3 + 2), c. 09 a 16, na **Seção B** da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

A primeira estrofe (texto) narra a presença do boiadeiro tocando o gado enfraquecido, cambaleando por falta de água, pelas estradas do sertão (ver figura 15). Uma vez constatado o esvaziamento das cacimbas,³⁴ segunda estrofe da canção, ele, o boiadeiro, busca motivar e manter a boiada em marcha até encontrar um lugar com fontes que supram a sede do rebanho.

³⁴ Cova feita no leito seco dos rios temporários ou na areia e terrenos úmidos a fim de recolher água para usos domésticos; poço.

8
va-quei-ro a - bo - ia vai to - can - do a re - ti - ra - da do ser - tão a - bô - io e - co - a

12
longe! U - ru - bu tin - ta stá vo - an - do hem bai - xi - nho, vai fá - re - jan - do a rez que cai pe - lo ca -

16
ni - nho

Figura 15 - Texto descritivo sob melodia em Lab M, c. 08 a 16, na **Seção B** da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

A jornada é penosa e conta com a presença do *Urubutinga*³⁵ ou urubu rei, circulando em voos rasos sobre o //gado triste com o olhar amortecido, [...]//, esperando que a morte os golpeie para que assim lhe sirva de alimento. Outra característica que notamos é o uso de exclamações, que evidenciam com força expressiva o caos descrito e sintetizado nas palavras “horror!” e “arrasar!”. Como intérpretes, nos mantivemos atentos a tais indicações de expressividade, pois as mesmas resumem, ao nosso ver, a percepção desoladora e o sentimento que o sertanejo enfrenta em face de tal situação.

A terceira estrofe revela a grande tenacidade e resignação adquirida por este cidadão dos sertões, que guarda sempre a esperança da chuva, elemento vital à vida, e quando na sua falta, resiste bravamente.

³⁵ Espécie de urubu de cabeça amarelo-a laranjada, do interior do Brasil.

3.2.3 - Análise da canção *Sereia do Mar*

A Antônio e Celso de Souza

SEREIA DO MAR

Oswaldo de Souza

Moderato

CANTO:
rubato O ri - o, des-

p bem cantado *dim. e rall.*

iv i₄—6 iv⁶ V⁷ i

5

cen - do, faz bar - ra no mar; No mar tem se - rei - a que vi - ve a can -
lei - ro não vai nau - fra - gar! No mar trai - ço - ei - ro não tem que fi -
pra - ia só vi - ve a fá - lar que a lu - a é se - rei - a que can - ta no
gan - do, sus - pen - sa no ar, de noi - te é se - re - ia boi - an - do no

p expressivo

V₄⁷ i i₆ iv⁶ V⁷

8

1. 2.

tar. Meu bar - co ve car! A lua, brin - can - do se es - con - de da
mar; De di - a va mar... Mo - rena, prai - ei - ra, ren - dei - ra, bo -

+ *andamento*

i i₄⁶ i V₄⁷ V⁷ i i₆

SEREIA DO MAR

2

12

gen - te, — nas nu-vens. Meu bar - co é ve - lei-ro, tem ru - mo cer - tei-ro não te - me a tor - ni - ta, — fá - cei-ra; vo - cê tem do - çu-ra de a-mor e ter - nu-ra! Pra mim a se -

f apaixonado *cedendo*

iv⁶ V⁷ i I iv iv⁶ i₄ VI₄

16

men - ta das on - das do mar. Ren-dei - ra da rei - a do mar é vo - - - - - cê.

dim. e rall. *pp* *Glissando* final

iv⁶ V⁷ i

Ao estudarmos o poema da canção *Sereia do Mar*, nos reportamos à cidade de Natal e sua natureza exuberante e atmosfera ensolarada.

SEREIA DO MAR
(Oswaldo de Souza)

*O rio descendo faz barra no mar.
No mar tem sereia que vive a cantar.
Meu barco veleiro, não vai naufragar!
No mar traiçoeiro não tem que fiar.*

*A lua, brincando se esconde da gente nas nuvens.
Meu barco é veleiro, tem rumo certo
Não teme a tormenta das ondas do mar.*

*Rendeira da praia só vive a falar
Que a lua é sereia que canta no mar;
De dia vagando, suspensa no ar
De noite é sereia boiando no mar.*

*Morena, praieira, rendeira, bonita, faceira;
Você tem doçura de amor e ternura!
Pra mim a sereia do mar é você*

A cidade de Natal é banhada pelo rio Potengi³⁶ que, com grande diâmetro e curso pouco sinuoso, possibilitou a navegação desde os tempos da colonização, durante o sistema das capitânicas hereditárias.

No cenário poético-literário da cidade de Natal foi que Oswaldo de Souza, seguramente, influenciado por uma tradição musical e literária mantida em certa camada social da cidade, desenvolveu seu talento ao escrever os textos de suas próprias melodias. O poema da canção praiana *Sereia da Praia* se ambienta coerentemente na vocação poética que Natal vem construindo com notória expressividade, através de seus artistas, desde o passado até a contemporaneidade. O compositor e também autor do poema mescla elementos do real e do imaginário popular, transpassando estes elementos entre si numa linguagem metafórica que faz uso das analogias, tais como: “lua” *versus* “brincando” (criança); “sereia” *versus* “lua”; “sereia” *versus* “morena da praia” e “sereia” *versus* “rendeira bonita e faceira”. O “Sujeito Lírico”, aqui representado pela figura do marinheiro frente ao revolto mar, se caracteriza como um ser ávido com valentia e força, qualidades que seduzem a mulher praiana.

³⁶ Foi a partir do **Rio Potengi** que a cidade de Natal teve início. Ele também é o principal rio do Rio Grande do Norte e desemboca em outras cidades de importância cultural e histórica. Com nome originário da língua Tupi e que significa “água de camarão”. (<http://www.praiasdenatal.com.br/rio-potengi/>).

O elemento que identificamos e que faz jus à imagem do grande rio é o primeiro verso do poema: //O rio descendo faz barra no mar//. Depois desta única citação em referência ao grande rio, o “Sujeito Lírico” fixa sua atenção no mar e seus desafios. O discurso de bravura é abrandado quando, já sob o encanto da morena, o “Sujeito Lírico”, personificado no marinheiro pescador, declama as qualidades da mulher desejada, comparando-a, figuras reais de comunidades praianas, com a rendeira³⁷ ou também, de forma imaginária, com a figura mitológica da sedutora sereia. Elementos de bravura e doçura se interpõem neste rito de conquista amorosa: marinheiro (pescador) *versus* mulher desejada (morena).

3.2.3.1 - Aspectos musicais e interpretativos

Com esquema formal: **Introdução** - ||: **A** :|| - | **B** | - ||: **A** :|| - | **B** | a introdução (ver figura 16) desta canção ocupa os 4 primeiros compassos que têm a seguinte estrutura rítmica:



Figura 16 – Esquema formal da canção *Sereia do Mar* de Oswald de Souza.

A estrutura rítmica da canção, no piano e na voz, vai perpassar por toda a peça assumindo o ritmo de toada, caracterizada como “Cantiga de melodia simples e monótona, geralmente curta, não romanceada, mas com estrofe e refrão”³⁸.

³⁷ Mulher que faz ou vende rendas feitas sobre almofada, na qual se prende o molde de papelão em que se trançam os fios por meio de bilros (Peçazinha de madeira com feitiço de fuso ou pera, e com a qual se fazem rendas).

³⁸ Dicionário Houaiss de língua portuguesa, RJ, objetiva 2001, página 272.

A **Seção A**, com repetição musical, é indicativa de uma textura (acompanhamento) da toada que explana, através de seu contorno melódico, as descrições do rio fazendo a barra e aí a afirmativa da existência da sereia (ver figura 17). O barco do “Sujeito Lírico” segue sereno, pois ele não se fia no mar traiçoeiro encontrado na barra.

Oswaldo de Souza resolve a toada através deste canto em andamento moderado.

O ri - o, des - cen - do, faz bar - ra no mar; No mar tem se - lei - ro não vai nau - fra - gar! No mar trai - ço - pra - ia só vi - ve a fa - lar que a lu - a é se - gan - do, sus - pen - sa no ar, de noi - te é se - rei - a que vi - ve a can - tar. Meu bar - co ve ei - ro não tem que fi - - - - - car! rei - a que can - ta no mar; De di - a va re - ia boi - an - do no _____ mar...

Figura 17 – Linha do canto na **Seção A**, c. 01 a 05, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Um aspecto interessante a salientar neste trecho é o uso simultâneo de figuras do folclore local em analogia com mitos e credences. O desenho melódico descendente é coerente com o sentido das palavras, como mostra a figura 18:

O ri - o, des - cen - do.

Figura 18 – Direção da linha melódica na **Seção A**, c. 04 e 05, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Na **Seção B** há um toque de suave melancolia evidenciada pelo modo menor, com o qual o autor constrói este trecho conforme se vê na figura 19:



Figura 19 – modo menor na **Seção B** da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Na interpretação deste trecho (ver figura 20), indicamos a divisão silábica da palavra *lua* da seguinte maneira:



Figura 20 – Indicação de desdobramento na **Seção B** da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Esta indicação não é gratuita (ver figura 21). Ela vem explicitada no c. 12, da seguinte forma:



Figura 21 – Divisão silábica (desdobramento) na **Seção B**, c.12, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

As síncopes apresentadas, ao final da **Seção B**, são quase dissolvidas no andamento moderado com que são entoadas na melodia.

No retorno à **Seção A**, a linha melódica permanece a mesma, mas o “Sujeito Lírico” invoca a figura da rendeira através da fermata conforme exposto na figura 22:



Figura 22 – Invocação no retorno à **Seção A**, c.17, da canção *Sereia do Mar* de Oswaldo de Souza.

Vale salientar que esse chamamento não estagna na palavra *rendeira*. Ele impulsiona o desenvolvimento do trecho, que nada mais é senão a exposição do pensamento

da rendeira narrado pelo “Sujeito Lírico”: //Rendeira da praia só vive a falar que a lua é sereia que boia no mar //. A voz procede com igual comportamento da **Seção A** inicial. A repetição da **Seção B** se dá sob verso de exaltação a figura análoga a da sereia do mar, agora pessoa real representada pela rendeira da praia que recebe os galanteios e elogios atribuídos pelo “Sujeito Lírico” (ver figura 23).



Figura 23 - Na repetição da **Seção B**, o “Sujeito Lírico” elogia a figura da rendeira, c. 11 e 12, na canção *Sereia do Mar* de Oswald de Souza.

Ressaltamos que a execução da palavra *morena* (c.12) tem igual indicação de divisão silábica (desdobramento), quando da primeira execução deste trecho (c.12), da palavra *lua*.

Ao final da melodia o “Sujeito Lírico” conclui afirmando que, envolvido numa atmosfera de sedução exercida pela figura mitológica da *Sereia*, seu amor à figura da *Rendeira* é análogo ao mito da *Sereia do Mar* (ver figura 24).

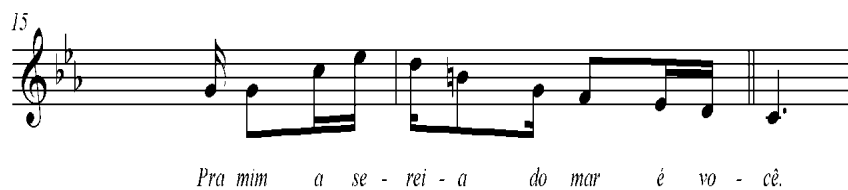


Figura 24 – Conclusão da canção *Sereia do Mar*, c. 15 a 17, de Oswald de Souza.

Parece-nos importante que o cantor enfatize esta analogia das entidades “Sereia” versus “Morena”, terminando a canção e realçando a afirmativa final: //Pra mim a sereia do mar é você//.

3.2.4 - Análise da canção *Jangada*

JANGADA
CANÇÃO PRAIANA

Esta canção é inspirada num canto de marinhagem do tradicional romance da "NAU CATARINETA"

Adap. Oswaldo de Souza
Versos de Edyla Mangabeira

%

mf canto bem saliente e expressivo

dolce e cantabile

poco mais vivo

cresc.

iv i₆₄ iv V

i i i ii₆₄ i₆ i

vii₄₃ vii^o i i vii₂^o vii^o i i₆

Jan - ga - da li - gei-ra que le - ve des - li - za na cris-ta al - ta -
A mim não me es - pan-ta que tens a le - ve - za de um cor - po de
nei-ra dos ma-res sem fim, ao so-pro da bri-sa quem de - ra que eu fos-se tão le - ve, tão
san-ta jan - ga-da a vo - gar, não cau-sas sur - pre-sa que as-sim sem re - cei-o Je - sus tam-bém

JANGADA

2

12 **TEMPO I (com doçura)**

do - ce tão sim - ples as - sim, dez pal - mos, de ve - la seis to - cos de
 vei - o pi - san - do no mar! Jan - ga - da can - sa - da que dor - me na a -

V₆/_V V₆/_V V₆/₅ V₂ ii^o₆ V₆/₄

15

pau e a fron - ta a - pro - ce - la! não fo - ge, se a - pru - ma da pro - a ao gi - rau — e ven - cer flu -
 reia mi - nha! - ma e - ra a - la - da já fo - mos i - guais. — A - go - ra tão chei - a, tão chei - a de

ii^o₆ i vii^o₆/₅ V₆/₅ i i iv

19 **Do** $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

tu - a tão frá - gil, tão nu - a tão bran - ca de es - pu - ma. á - guas, pe - sa - da de mais!

má - goas não bo - ia nas

dim. e rall.

ii^o₆/₄ i ii^o₆ V₇ i i ii^o₆ V₆/₅ i i^o₆/₄

O poema da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza pertence a Edyla Mangabeira Unger. O mesmo poema foi também musicado por Helza Camêu em 1943³⁹.

JANGADA
(Edyla Mangabeira)

*Jangada ligeira que leve desliza
Na crista altaneira dos mares sem fim.
Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse
Tão leve, tão doce tão simples assim.*

*Dez palmos de vela, seis tocos de pau.
E afronta a procela! Não fuge se apruma
Da proa ao girau, e vence e flutua,
Tão frágil, tão nua, tão branca de espuma.*

*A mim não me espanta que tens a leveza
De um corpo de santa jangada a vogar,
Não causas surpresa que assim sem receio
Jesus também veio pisando no mar!*

*Jangada cansada que dorme na areia
Minh'alma era alada, já fomos iguais
Agora tão cheia, tão cheia de mágoas,
Não boia nas águas, pesada demais!*

Encontramos algumas informações biográficas sobre Edyla Mangabeira Unger no site “AllAboutArts”⁴⁰:

O poema da canção *Jangada* é de autoria de Edyla Mangabeira Unger nascida na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, em 1920. Edyla é filha do renomado político Otávio Mangabeira e trabalhou como jornalista, crítica de arte e fez poesia. Sempre acompanhou seu pai ao exterior quando esse era Ministro das Relações Exteriores e como exilado por se opor ao governo de Getúlio Vargas. À sua formação e curiosidade intelectual foi acrescida a paixão pela arte que juntou nas viagens pela Europa e Estados Unidos. Edyla mais quatro amigas fundaram o jornal feminino *Tânagra*, 1937. O título era simbólico e ligava-se às frágeis estatuetas de terracota encontradas na Ilha de Creta, representando figuras femininas e que foram enterradas durante séculos e ficaram incólumes, como nós mulheres, dizia Edyla. Fazer *Tânagra* foi um gesto de coragem e cheio de ideologia em defesa da libertação da mulher, mas ficou nos limites da sociedade que na

³⁹ A compositora, pianista, professora e musicóloga Helza Cameu de Cordoville nasceu no Rio de Janeiro em 28 de março de 1903 e faleceu na mesma cidade em 1995.

⁴⁰ O website **AllAboutArts** foi idealizado por Eunice Borges (Pós-graduada em Gestão de Recursos Humanos *Corso di Storia dell'Arte alla Scuola Leonardo da Vinci* - 2005 - Roma - Itália) e Maria da Penha Borges (Pesquisadora e Web - Writer Formada em Relações Públicas Membro da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) Radio Netherland (Holanda) – Programas culturais *The Developing Countries Farm Radio Network* (Canadá) – Programas culturais Curso de História da Arte - *Scuola Leonardo Da Vinci* - Roma – Itália Curso de História da Arte Renascentista - *Scuola Michelangelo* - Florença - Itália)

época frequentava a Confeitaria Colombo, o bar do Palace Hotel, as corridas do Jockey Club, o footing na Avenida Atlântica, a Sorveteria Americana na Cinelândia e o Cassino da Urca. O jornal *Tânagra* durou somente um ano. Mesmo assim ficou na memória da cultura brasileira como um dos marcos da luta da mulher em defesa dos seus direitos. Em 1938, Edyla segue novamente o pai exilado para uma Europa em guerra e estavam na França quando os Nazistas a tomaram. Como era filha de exilado político, Edyla conseguiu se tornar entrevistadora de personalidades famosas e, convidada por Orlando Dantas, tornou-se correspondente, em Paris, do *Diário de Notícias*. Casou-se e mudou-se para Nova York onde continuou como correspondente do jornal carioca e passou a trabalhar no *British Information Service*, como tradutora para o português das notícias do front de guerra. No livro *Três exílios e uma guerra*, Edyla dá seu depoimento da guerra que foi muito elogiado por Jorge Amado que disse: "... a autora não dramatiza... a guerra que tem sido a sua vida marcou cada uma dessas páginas, elas foram escritas com sangue e dor, medo e lágrimas, com coragem, solidariedade e determinação. Também e, sobretudo com amor".

A composição da canção *Jangada*, canção praiana (regionalista) de Oswaldo de Souza, conforme informação descrita na partitura da canção, foi inspirada em um dos mais célebres e mais míticos romances marítimos que é o canto de marinhagem do tradicional romance da "Nau Catarineta" que está presente na tradição oral do folclore local e muito contribuiu às feições expressivas e sentimentais do nosso povo em seu intenso e contínuo processo de miscigenação. Partindo do pressuposto de que a presença do romanceiro popular do Brasil se mantém na tradição oral do nosso povo, Câmara Cascudo (1959) em *O Estado de São Paulo* afirma:

O Romance português no Brasil é um elemento sugestivo como processo de conservação e de pureza, apesar de séculos de permanência no atrito desgastador da prosódia nacional. Mas sendo, em sua quase totalidade, documentos confiados à memória feminina, os romances não se desfiguraram e nem possuem as versões mutiladoras que deparamos nos contos populares, acomodados à feição psicológica e vocabular do ambiente. Não apenas no sentido da sintaxe, mas do próprio vocabulário a fidelidade é relativamente em boa porcentagem. Mas o impressionante é a feição sentimental inalterável, transmitindo seu contágio romântico aos romances que foram elaborados no Brasil, fins do século XVIII e alguns ao correr do século XIX (CASCUDO, 1959).

A Nau Catarineta é um episódio épico⁴¹ que lembra a Odisséia⁴². É uma ode⁴³ romanceada que pelo fascínio do seu enredo dramático e pelos mirabolantes efeitos pictóricos da coreografia, se transforma em um bailado⁴⁴.

⁴¹ 01 Que se refere à epopéia. 02. Qualificativo das grandes composições em que o poeta canta uma ação heroica.

⁴² 01 - Viagem cheia de aventuras extraordinárias, em geral dramáticas. 02 - Série de acontecimentos anormais e variados. 03 - Qualquer narração de aventuras extraordinárias. 04 - Nome de um poema de Homero que narra as aventuras de Ulisses (Odiseu, no grego).

O "Romance da Nau Catarineta" é uma canção de 19 estrofes que narra as peripécias de uma longa travessia marítima de Brasil para Portugal, as calmarias que esgotaram os mantimentos, a sorte para sacrificar um dos tripulantes, a presença de tentação diabólica e a intervenção divina, levando a nau a um bom porto. "O comandante dessa viagem verídica foi o navegador Jorge de Albuquerque Coelho, filho de Duarte Coelho, fundador de Olinda e donatário da capitania hereditária de Pernambuco de 1534 a 1554; a Nau Catarineta, inclusive, partiu do porto de Olinda para Portugal", segundo narra Ariano Suassuna. Segundo também minhas pesquisas, 'Nau Catarineta' é o mais célebre e o mais mítico dos romances marítimos do cancioneiro lusitano. Xácara⁴⁵ anônima, oriunda da segunda metade do século XVI, é a prova do nível estético, da síntese lírica, da sabedoria e economia dramáticas a que pode chegar a poesia anônima do povo em seus maiores momentos (LEONEL, 2007, p.01).

A história desenvolve-se a bordo de um navio que parte do Recife para Lisboa, na época das conquistas marítimas (1565), e que depois de cruentos combates e lutas dolorosas, chega, afinal, a um porto seguro. A melodia é inspirada nas solfas⁴⁶ populares dos cantos de marinhagem do tradicional romance da Nau Catarineta

3.2.4.1 - Aspectos musicais e interpretativos

O compositor usa, como *leitmotiv*⁴⁷, de forma recorrente, fragmentos do material melódico presente nos quatro compassos introdutórios da canção *Jangada* (ver figura 25).



Figura 25 – Material melódico da canção *Jangada* de Oswald de Souza.

O acompanhamento introdutório da canção é construído em movimento de textura levemente contrapontística entre as vozes do piano, conforme se vê na figura 26.

⁴³ 01 - Composição poética do gênero lírico em que se exaltam atributos de homens ilustres, o amor e outros sentimentos. 02 - Primitivamente, composição poética para ser cantada.

⁴⁴ Dança artística acompanhada de mímica, executada por um dançarino ou por grupos, de ambos os sexos.

⁴⁵ Narrativa popular, em verso.

⁴⁶ Linha melódica principal (cantada). Arte de solfejar. Música escrita.

⁴⁷ Motivo musical condutor ou característico, tema repetido frequentemente numa partitura, associado a uma ideia, a uma personagem. (www.priberam.pt/dlpo/leitmotiv)

Figura 26 – Textura contrapontística da canção *Jangada*, c. 01 a 04, de Oswald de Souza.

Tal procedimento confere um caráter expressivo e canto bem saliente na linha melódica (voz) do baixo que, pelo contorno assumido, pode ser aludido, contraponto seresteiro, ao contorno delineado de toque de flauta, instrumento usado, juntamente com o violão, nas serestas (ver figura 27).

Figura 27 – Contorno melódico na linha do acompanhamento, c. 01 a 04, da canção *Jangada* de Oswald de Souza.

É perceptível o movimento contrário das linhas (vozes) e execução de caráter ligado e cantado. Ao final do compasso 4 notamos decrescer esta intensidade, uma vez que o “Sujeito Lírico” já se encontra envolvido pelas intenções de dinâmicas estilísticas do gênero seresteiro, descrito por Machado (2004):

[...] também conhecida como *serenata* ou *sereno*, é mais uma das heranças culturais de Portugal. Trata-se da música, voz acompanhada por instrumentos, executada ao ar livre, diante da casa do homenageado, que tanto pode ser a namorada, no caso das serenatas amorosas, como um amigo ou pessoa a quem se quer prestar uma homenagem (MACHADO 2004, p.53).

Já na segunda parte, quando da repetição quase que total do trecho musical, com exceção do trecho final nos c. 23 e 24, temos uma pequena *coda* musical. Outra característica do poema da canção é o uso de metáforas como figuras de linguagem. Estas funcionam como elemento artístico e literário da linguagem em auxílio à performance da canção *Jangada* e são utilizadas principalmente na busca por representar uma realidade na tentativa de recriar o real num plano imaginário.

Estrofe I

*Jangada ligeira que leve desliza
Na crista altaneira dos mares sem fim.
Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse
Tão leve, tão doce tão simples assim.*

Nos primeiros dois versos o “Sujeito Lírico”, numa ação contemplativa, descreve sucessivamente os movimentos da jangada que desliza sobre as cristas das ondas, na imensidão do mar. Este trecho é representado musicalmente, tanto na melodia como acompanhamento, de forma calma e *cantabile*, quando a melodia vocal, sem grandes saltos e com predominância de notas repetidas, se desenvolve numa tessitura confortável, adequada a uma elucidação de uma dicção clara do texto poético. A característica, tanto do ritmo repetido em colcheias como das notas em grande parte da canção, possibilita maior proximidade com o significado do texto, que terá mais liberdade e fluência expressiva graças à tessitura apresentada pela melodia (ver figura 28 a seguir).

♩ 4 *dolce e cantabile*
 Jan - ga - da li - gei - ra que le - ve des -
 A mim não me es - pan - ta que tens a le -

7 *poco mais vivo*
 li - za na cris - ta al - ta - nei - ra dos ma - res sem fim, ao so - pro da bri - sa quem de - ra que eu
 ve - za de um cor - po de san - ta jan - gu - da a vo - gar, não cau - sas sur - pre - sa que as - sim sem re -

11 **TEMPO I (com doçura)**
 fôs - se tão le - ve, tão do - ce tão sim - ples as - sim, dez pal - mos, de ve - la seis to - cos de
 cei - o Je - sus tam - bém vei - o pi - san - do no mar! Jan - ga - da can - sa - da que dor - me na a -

15
 pau e a fron - ta a - pro - ce - la' não fo - ge, se a - pru - ma da pro - a ao gi - rai — e ven - cer flu -
 reiu mi - nha' l - ma e - ra a - la - da já fo - mos i - guais. — A - go - ra tão chei - a, tão chei - o de

19 *Da* ♩
 lu - a tão frá - gil, tão nu - a tão bran - ca de es - pu - ma.
 má - goas não bo - ia nas á - guas, pe - sa - da de mais!

Figura 28 – Contorno da melodia, c. 07 a 23, da canção *Jangada* de Oswald de Souza.

Associado a este movimento melódico e ao texto poético se encontra o acompanhamento, num contorno rítmico-harmônico ondulado, fazendo alusão ao movimento ondular da *Jangada* sobre as ondas do mar. Ao mesmo tempo em que o texto descreve a cena, por meio da solfa, o acompanhamento contribui quando, delineando, faz alusão a estes movimentos sucessivos de imagens da *Jangada* ao mar. É apresentada, a partir do motivo rítmico-harmônico da canção, em sua configuração, uma nítida alusão ao movimento de subida e, sob pequena turbulência representada pelo grupo de três semicolcheias e seguida de salto, o de descida que também é representado pelo elemento musical das notas cromáticas. Esta configuração rítmico-harmônica será um ostinato presente em toda a peça conforme demonstrado na figura 29.

7

li - za na cris - ta al - ta - nei - ra
ve - za de um cor - po de san - ta

Figura 29 – Configuração rítmico-harmônica, c. 07 e 08, da canção *Jangada* de Oswald de Souza.

Outra característica que aproxima e, ao mesmo tempo, aponta para a influência do cancionário regional é a ocorrência de notas repetidas e saltos curtos numa tessitura central do registro vocal. Contudo, uma vez que parte do teor melódico já foi exposto, o intérprete criará, de forma coerente com os elementos musicais e textuais, o imaginário da canção, como explica Kimball (2006):

The broad parameters of style are melody, harmony, rhythm, accompaniment, and poets/texts. These broad components can be broken into smaller subsections to help define the way a composer creates the song's imagery in each component. [...] As you analyze each component and its subsections separately, a pattern will ultimately emerge, helping to define and characterize the song style of that composer (KIMBALL, 2006, p.3).

De forma abrangente, os parâmetros do estilo são melodia, harmonia, ritmo, acompanhamento e poetas/textos. Estes componentes mais amplos podem ser subdivididos em partes menores para ajudar a definir o modo como o compositor cria o imaginário da canção em cada componente. [...] À medida que se analisa cada componente e suas subdivisões separadamente, um padrão ao final surgirá, auxiliando na definição e caracterização do estilo da canção deste compositor (KIMBALL, 2006, p.3).

Depois de criada a atmosfera, tem-se, dentro de um desenho melódico e rítmico-harmônico próprios do estilo seresteiro, parâmetros gerais e integrantes do estilo do compositor, uma indicação de intenção antecipada.

A primeira entrada do canto se dá com uma pausa total de piano durante o c. 05. Tal entrada, solitária, ressalta esta forma melódica de ataque e, característico

das serenatas⁴⁸, coerente com a textura poético-musical da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza. A intensidade de enunciação de afetos se distribui, de forma diluída, nas notas repetidas da canção, imprimindo movimento e amalgamando as palavras à acentuação tônica das frases no texto poético: //*Jangada ligeira que leve desliza [...]*//. Tal procedimento interpretativo também encontra fundamentação quando se percebe que o canto se inicia solitário e, com maior liberdade, trazendo para si a atenção do expectador. Neste repertório, o intérprete precisa estar concentrado no fluxo contínuo da linha do canto desde a primeira nota, exposta com material melódico da canção, a fim de dar continuidade ao sentido delineado pelo contorno melódico como característica do estilo composicional apresentado na parte introdutória da canção.

O “Sujeito Lírico” se apresenta numa relação de identidade com o objeto de sua devoção, quando expressa, suspirando, //*[...] quem dera que eu fosse [...]*//, o desejo de ser como a *Jangada* em seu habitat, a qual simboliza, ao mesmo tempo, braveza e resistência frente aos desafios da solidão no mar. Também traz consigo a inspiração com presença de sentimento emotivo: //*Tão leve, tão doce tão simples assim*//. O autor, por meio do caráter *poco mais vivo* e de uma dinâmica em *cresc.*, na segunda estrofe, nos sugere este envolvimento emocional.

Estrofe II

*Dez palmos de vela, seis tocos de pau.
E afronta a procela! Não foge se apruma
Da proa ao girau e vencer flutua,
Tão frágil, tão nua, tão branca de espuma.*

Ainda na **Seção A** da canção temos a segunda estrofe que, seguindo com a descrição física, inicia evocando os atributos de bravura e coragem da *Jangada* em meio ao revolto mar... //*E afronta a procela! Não foge se apruma*//.

O andamento retorna ao tempo *primo* logo no início desta estrofe, voltando a expressar um caráter de calma e doçura, enquanto o “Sujeito Lírico” volta sua atenção à *Jangada* em um discurso de intimidade ao apontar as características de resistência, mesmo sendo a *Jangada* aparentemente um ser frágil... //*Tão frágil, tão nua, tão branca de espuma*//. Toda a estrofe se desenvolve sobre o acompanhamento, que mantém constante seu desenho rítmico-harmônico de perfil contínuo.

⁴⁸ Concerto de vozes ou de instrumentos que se dá de noite em passeio noturno ou debaixo das janelas de alguém; ária amorosa, que se canta debaixo das janelas de uma dama; composição musical, simples e melodiosa; composição poética, própria para o canto noturno.

Estrofe III

*A mim não me espanta que tens a leveza
De um corpo de santa jangada a vogar⁴⁹,
Não causas surpresa que assim sem receio
Jesus também veio pisando no mar!*

A terceira estrofe se inicia apresentando os dons que a *Jangada* possui. Neste momento o caráter grandioso se intensifica quando o “Sujeito Lírico” compara essa mesma *Jangada* flutuando sobre as águas a um ser espiritual, quando expressa: //A mim não me espanta que tens a leveza de um corpo de santa jangada a vogar, [...]//. A *Jangada* recebe este atributo divino no momento em que encontra nos passos de Cristo, sobre as águas, a plenitude de suas virtudes... //Não causa surpresa que assim sem receio Jesus também veio pisando no mar!//.

Estrofe IV

*Jangada cansada que dorme na areia
Minh'alma era alada, já fomos iguais
Agora tão cheia, tão cheia de mágoas,
Não boia nas águas, pesada demais!*

A quarta e última estrofe traz uma total desfiguração de todas as qualidades positivas elencadas nas estrofes anteriores. Agora a *Jangada* é objeto sobre o qual recai a tristeza, desilusão, melancolia, forças exauridas, alma ferida e toda sorte de desafetos, personificando em si a crise existencial de um ser solitário e impotente em sua angústia existencial. O trágico sobrepõe à tentativa de erguer-se, //Minh'alma era alada, já fomos iguais [...]//, da *Jangada*, agora um ser em profunda desilusão, quando sobre si instaura uma carga de pessimismo, resultante dos conflitos vivenciados e expostos em uma fala dramática. Esta ênfase se faz sentida quando o “Sujeito Lírico” se expressa com veemência, exclamando: // Agora tão cheia, tão cheia de mágoas, Não boia nas águas, pesada demais! // A expressão *pesada demais!* encerra o poema caracterizando⁵⁰ o drama metaforizado na *Jangada*: a fragilidade humana.

As figurações rítmicas, com grande ênfase, são mais marcantes nos procedimentos harmônicos, nos quais se apresentam três planos rítmicos na construção do acompanhamento. A canção está construída sobre uma base de harmonia tradicional, porque se enquadra bem no perfil da canção regional em

⁴⁹ Navegar a remos; ser impelido sobre a água por meio de remos ou de velas. Derivar, deslizar, escorregar suavemente: Voga a jangada nas plácidas águas.

⁵⁰Essa característica de uma visão de mundo centrada no indivíduo é marcada pela subjetividade, pelo lirismo, pela emoção, pelos sentimentos, pela imaginação e pelo eu.

estudo, estruturando-se, basicamente, nas relações de **I-IV-V-I** e estando configurada em uma única seção, onde em toda variação acontece de forma contínua. No c. 10 a indicação é *pouco mais vivo* retornando ao **Tempo I**, desta vez com *doçura*, a partir do segundo tempo do compasso.

Nota-se a presença de vários trechos da parte do acompanhamento, nos quais se delineia um contorno que remete à escrita violonística, quase um ponteio⁵¹ (ver figura 30), típico das nostálgicas serestas⁵². Sobre o contorno do baixo se cria toda a base harmônica e rítmica necessária, aludindo à rítmica e ao timbre do violão seresteiro.

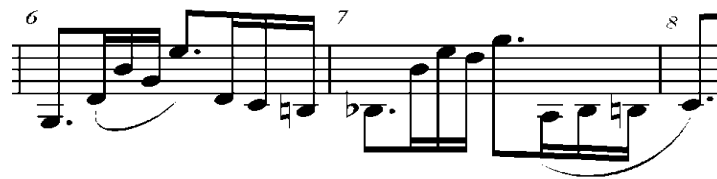


Figura 30 – Alusão ao ponteio violonístico, c. 06 e 07, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.

Eles são em sua maioria ornamentação cromática com objetivo de expressão dramática, construídos sobre a estrutura harmônica da canção. Esta característica cromática perdurará durante toda a canção sob um motivo rítmico (ver figura 31).

⁵¹ Toque de viola de quem está a pontear (ANDRADE, 1989, p.407).

⁵² A seresta não caracteriza, na verdade, como um gênero de composição musical específico, mas sim como uma atividade musical ambientada nas ruas, nas noites de luar. Assim, o estilo das músicas escolhidas era definido de acordo com o critério e o gosto dos músicos e ouvintes predominando linhas melódicas românticas, suaves, lentas e nostálgicas, utilizando os mais diversos ritmos com arranjos apropriados. Dessa forma, as estruturas rítmicas utilizadas iam desde a modinha tradicional e a canção romântica até o lundu, o samba-canção, o choro, o bolero, a valsa, a guarânia 32, o fox, o fado, o tango e muitos outros tipos de composições musicais populares (MACHADO 2004, p.55).

The musical score consists of six staves of music in bass clef, 6/8 time, and B-flat major. The measures are numbered 1 through 23. The score includes several musical markings and annotations:

- Measures 1-3: First staff, featuring a chromatic line with a circled triplet of eighth notes in measure 3.
- Measures 4-8: Second staff, continuing the chromatic line with a circled triplet of eighth notes in measure 7.
- Measures 9-12: Third staff, marked *cresc.* (crescendo), with a circled triplet of eighth notes in measure 10.
- Measures 13-16: Fourth staff, with circled triplets of eighth notes in measures 14 and 15.
- Measures 17-19: Fifth staff, marked *allarg.* (allargando), with a circled triplet of eighth notes in measure 19.
- Measures 20-23: Sixth staff, marked *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando), with a circled triplet of eighth notes in measure 20. Measure 21 begins with a *Do* (C) note and a ♩ (quarter note) symbol.

Figura 31 - Elemento cromático de caráter ornamental e dramático, c. 01 a 23, da canção *Jangada* de Oswald de Souza.

A canção se mantém numa constante rítmica com pequena variação no c. 18, quando o compositor insere recorte de material melódico da linha do acompanhamento do baixo entre c. 01 - 04 da introdução da canção (ver figura 32).



Figura 32 – Pequena variação, c. 18, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.

Na harmonia há a presença de dominante secundária no c.12 (V6/V - V6/V) conforme se vê na figura 33.

Figura 33 - Dominante secundária, c.12, da canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.

A textura rítmica predominante durante toda a canção se apresenta configurada no seguinte esquema (ver figura 34):

Figura 34 – Ritmo predominante na canção *Jangada* de Oswaldo de Souza.

Destacamos que a preferência pelo tom menor, o lirismo marcante, o cromatismo como elemento de ornamentação e de caráter dramático, o sentido do gesto - *grave versus agudo* - oscilante da linha do baixo no acompanhamento configurando expressividade ornamental, a presença de contracanto melódico nas semínimas pontuadas em grande parte da canção, e a evocação de outros instrumentos musicais na escrita do piano, principalmente o violão e instrumentos melódicos de sopro, característicos de grupos de seresta ou choro, delineiam um estado de nostalgia típico ao gênero.

A oscilação no direcionamento da linha do baixo no acompanhamento é um forte indicador do modo como a jangada se movimenta nas águas: ora ascende, ora descende em contínuo movimento sobre as ondas do mar. O contorno delineado pela linha do baixo no acompanhamento é muito visível, valendo-se dos elementos rítmicos e melódicos, alturas – *grave versus agudo* - na composição. Kimball (2006) afirma que “*Melody and rhythm are closely linked in creating imagery*” (KIMBALL, 2006, p.03)⁵³. Isto reforça, semanticamente, toda a adjetivação das características da *Jangada*, quando é descrito o modo como a mesma se comporta sobre as águas. A presença das semicolcheias, grupos de três, ponteando em movimento cromático após a colcheia pontuada, confere um caráter dramático e alusivo às serenatas, quando acompanhadas ao violão o seresteiro derrama sua alma amorosa e saudosa nas cordas do seu instrumento.

Todos estes elementos, rítmicos, harmônicos, melódicos e poéticos, constroem o cenário de imagens à mente do intérprete, que prontamente buscará, nas nuances musicais proporcionadas, expor com verdade e originalidade sua interpretação.

Temos em mãos uma fotocópia de manuscrito a nós doada pela professora Maria de Fátima de Brito da Universidade Federal de Alagoas. Também consta no livro “Oswaldo de Souza: o canto do nordeste” de Claudio Augusto Pinto Galvão, página 108, a informação de que a canção *Jangada* não tem versão impressa, só manuscrito.

Sobre a legitimidade das inscrições a punho feitas no manuscrito, encontramos um único termo presente no laudo pericial que é atribuído ao autor, que é a inscrição do termo *cres*, encontrado no compasso 10. As demais anotações encontradas estão em letra de forma, inviabilizando autenticá-las em uma fotocópia

⁵³ Melodia e ritmo estão estreitamente ligados à criação do imaginário (KIMBALL, 2006, p.03, tradução livre).

do manuscrito. Atestamos tal afirmação por meio do exame grafotécnico emitido por Franco (2010), quando expõe que:

Há que referir-se ao estilo caligráfico empregado nos manuscritos lançados na obra “JANGADA”, do qual não se dispõe de padrões gráficos adequados para o cotejo, já que estes se acham na forma cursiva e aqueles em caracteres imitativos da letra de imprensa. Na mencionada partitura encontrou-se tão somente um vocábulo lançado em cursivo, que restou identificado com os manuscritos encontrados na obra “JOASEIRO” e no cartão de visita (FRANCO, 2010, p.07 *apud* CASTRO, 2010, p. 157).

As alterações de densidade ocorrem por transição, interrupção da textura anterior do acompanhamento, a partir do c. 05. Há uma única indicação de intensidade *MF* no c. 01 no manuscrito que temos. Não demonstra ser o principal interesse do compositor, pois este direcionamento não é sistematizado e sim esporádico. A intensidade não é algo que a caracterize fortemente. A dinâmica está em nível subjetivo, quando o intérprete direciona a intensidade a partir do direcionamento harmônico. Na canção temos uma única seção com duas estrofes e uma pequena variação ao final da segunda estrofe. O que há de mais relevante a ser explorado pelo intérprete é o contraste do conteúdo semântico do texto entre as estrofes.

CAPÍTULO IV

DIMENSÃO ESTÉTICA DA SEMIOLOGIA MUSICAL E AS CONTRIBUIÇÕES DA ESCUTA AO ESTUDO DA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

Considerações a partir da pesquisa de campo por meio de entrevista estruturada

4.1 - Considerações iniciais

A análise semiológica tripartite, realizada segundo a observação dos níveis imanente, poiético e estético de uma obra musical, torna possível ao intérprete uma visão ampla e aprofundada da obra e auxilia na realização de uma performance fundamentada, consciente e, conseqüentemente, mais orgânica. Este modelo analítico considera o processo criativo do compositor, a leitura da obra em si e a observação de seus efeitos no ouvinte.

Já tendo nos dedicado nos capítulos anteriores à apresentação analítica de aspectos poiéticos, imanentes e estéticos às canções de Oswaldo de Souza, constitui-se este quarto capítulo da análise de entrevista estruturada, realizada como instrumento investigativo e interpretativo voltado à compreensão da dimensão estética, em específico, a partir da escuta musical de grupos de cantores (solistas e coralistas) vinculados a cursos oficiais públicos de graduação (licenciatura e bacharelados) e extensão em música e também com um grupo da comunidade em geral, na qual todos deixaram registrado o conjunto de suas impressões. Todos participaram de forma voluntária, perfazendo um total de 110 participantes. O campo de abrangência dos grupos entrevistados correspondeu a um total de seis estados da federação brasileira, sendo que em alguns deles tivemos a participação de mais de um grupo ou instituição. Para o objeto de escuta trabalhado e analisado nessa fase da pesquisa foi selecionado um conjunto de cinco canções brasileiras executadas pelas seguintes formações: **canto e piano** (maioria das canções escolhidas) e **canto e violão**.

Nesta etapa do trabalho, apresentamos à escuta dos entrevistados duas canções de Oswaldo de Souza, uma delas em duas versões interpretativas. Optamos por apresentar também três canções de outros compositores, duas de Waldemar Henrique e uma de Edmundo Villani-Côrtez. Esta escolha foi feita por julgarmos que a música de Oswaldo de Souza, assim como as obras escolhidas de Waldemar Henrique e Edmundo Villani-Côrtez se encontram em um âmbito semelhante no amplo panorama da canção de câmara brasileira, ou seja, compõem um conjunto de obras.

4.2 - Abrangência da aplicação da pesquisa estruturada

À aplicação da pesquisa de campo tivemos a colaboração de oito grupos, dos quais sete eram pertencentes a seis instituições públicas brasileiras de ensino musical de nível técnico, extensão e graduação. Tivemos também a participação, nas entrevistas, de um grupo de coralistas da comunidade em geral. Descrevemos abaixo, por ordem de data de realização, as entrevistas e o número de entrevistados relativos a cada grupo respectivamente:

I – Curso de Graduação em Música (Licenciatura em Música)

Acadêmicos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Campus São Cristóvão

Local: Aracaju – SE

Total de entrevistados: 15

Realização da entrevista: dias 25 e 26 de abril de 2016, das 17h às 19h

II – Coro em Canto (Coro Universitário do Departamento de Música/Extensão)

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Total de entrevistados: 29

Realização da entrevista: dia 05 de maio de 2016, das 18h30min às 20h30min

III - Curso de Graduação em Música (Licenciatura e Bacharelado)

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Total de entrevistados: 08

Realização da entrevista: dia 06 de maio de 2016, das 14h às 16h

IV – Centro de Educação Musical de Olinda - CEMO

Total de Entrevistados: 15

Realização da entrevista: dia 10 de maio de 2016, das 13h30min às 15h

V – Escola Técnica de Artes da UFAL

Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Total de entrevistados: 08

Realização da entrevista: dia 12 de maio de 2016, das 9h30min às 11h

VI – Curso de Graduação em Música (Licenciatura)

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Total de entrevistados: 09

Realização da entrevista: dia 17 de maio de 2016, das 10h às 11h30min

VII – Coro da Igreja Batista Central de Feira de Santana – BA

Total de entrevistados: 16

Realização da entrevista: dia 18 de maio de 2016, das 19h às 20h30min

VIII – Músicos Cantores (servidores) da Casa da Cultura da Universidade Estadual de Londrina - UEL e Músicos Cantores de Londrina/Paraná

Total de entrevistados: 10

Realização da entrevista: dia 18 de julho de 2016, das 15h30min às 16h

4.3 - Análises das Entrevistas

Reiteramos que o campo a ser analisado nessa fase da investigação é exclusivamente voltado para a dimensão estética da semiologia musical proposta por Nattiez (1990). A análise estética investiga processos perceptivos e suas impressões, consistindo em uma análise descritiva. Pretende-se observar como, se e por que determinados sujeitos ligados a um tipo de cultura reagem à escuta de determinada música.

A partir dos pressupostos teóricos abordados no **Capítulo I** e das considerações elencadas acima, partimos para uma nova fase da pesquisa, que foi a elaboração de um roteiro de entrevista que nos auxiliasse na investigação da escuta (dimensão estética) da canção brasileira de câmara apontando-nos, a partir de tais pressupostos, informações musicais e extramusicais ao entendimento mais amplo do processo de recepção da obra escutada e nos auxiliando na avaliação dos resultados (dados coletados), presentes no **Apêndice II** desse trabalho, das entrevistas realizadas, que tiveram como foco a participação do ouvinte em reconhecimento aos parâmetros musicais sugeridos para cada questão da entrevista. No “Campo Estético” investigamos o quanto é possível uma audiência, comumente chamada de passiva, aferir, a partir de uma ação participativa de escuta (recepção), elementos que configurem orientações sistematizadas à construção de uma performance exitosa da canção de câmara brasileira e, neste caso especial, de cunho

regionalista. Nossa tese consiste em provar que, ou pelo menos aferir, o campo estésico da semiologia musical proposta por Nattiez (1990) pode substanciar um percurso de estudo e execução para o músico cantor/intérprete da canção brasileira, em especial da canção brasileira de câmara regionalista.

O modelo de “Entrevista Estruturada” que elaboramos é exclusivo, ou seja, foi elaborado especialmente com as finalidades apontadas neste capítulo, e norteou os pontos que julgamos essenciais ao êxito interpretativo e performático de um repertório selecionado da canção de câmara brasileira: sua compreensão, valorização e difusão. Entendemos que o primeiro passo para o êxito desejado à interpretação e performance seja a compreensão o que, indubitavelmente, nos leva a interagir, a responder, a perguntar e a dialogar com a obra. É deste ato de compreender que partem as demais ações a valorização, a difusão e a fixação da obra. Considerando essa proposição, recorreremos ao conceito de “Compreensão” proposto por Bakhtin (1992) quando diz que:

Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser ativo e deve conter já o germe de uma resposta. Somente a compreensão ativa nos permite apreender o tema, pois a evolução não pode ser apreendida senão com a ajuda de um outro processo evolutivo. Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. [...] A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma “contrapalavra” (BAKHTIN, 1992, p.131 *apud* DUTRA, 2009, p. 221)

Salientamos que os títulos das obras escutadas e seus intérpretes foram omitidos na versão impressa dos entrevistados. O roteiro impresso foi entregue a cada entrevistado no momento da entrevista. Tendo posto isso, passamos a explanar nossas considerações e entendimentos sobre cada parâmetro estabelecido na entrevista, a partir das informações totais dos oito grupos, para cada uma das questões respondidas. O primeiro parâmetro explorado foi o tempo de moradia de cada entrevistado, num total de 110, em relação ao local da entrevista conforme dados contidos na Tabela 01 na página seguinte.

Tabela 01**1ª Questão - Tempo de Moradia (110 Entrevistados)**

| Tempo de Moradia | Respostas | Porcentagem |
|------------------|----------------|-------------|
| 01 a 05 anos | 16/110 | 14,5% |
| 06 a 10 anos | 04/110 | 3,6% |
| 11 a 15 anos | 07/110 | 6,3% |
| 16 a 20 anos | 15/110 | 13,6% |
| 21 a 25 anos | 09/110 | 8,2% |
| 26 a 30 anos | 10/110 | 9,1% |
| 31 a 35 anos | 09/110 | 8,2% |
| 36 a 40 anos | 09/110 | 8,2% |
| 41 a 45 anos | 07/110 | 6,3% |
| 46 a 50 anos | 04/110 | 3,6% |
| 51 a 55 anos | 03/110 | 2,7% |
| 56 a 60 anos | 03/110 | 2,7% |
| 61 a 65 anos | 01/110 | 0,9% |
| 66 a 70 anos | 01/110 | 0,9% |
| Sem Resposta | 12/110 | 11% |
| TOTAL | 110/110 | 100% |

Tabela 01 - Tempo de Moradia

Temos as seguintes porcentagens: 38% dos entrevistados apresentava um vínculo médio de tempo de 01 a 20 anos; 33,7% de 21 a 40 anos; 15% de 41 a 60 anos e 1,8% de 61 a 70 anos de moradia. Os entrevistados, em sua grande maioria, são vinculados a um curso de formação musical, em nível de graduação ou extensão, oferecido por instituição pública presente em suas cidades. Tanto o tempo de moradia quanto o vínculo com o estudo formal, ou prática musical dos entrevistados, nos leva a constatar uma relação de influência e interação destes com seu meio, pois já apresentam uma constância de permanência considerável para com o local em que vivem e, possivelmente, dele sendo e absorvendo características de pertencimento e identidade cultural. Afirmamos isso por contemplar em muitas das respostas às questões abordadas a manifestação de uma consciência dos elementos culturais presentes ao seu entorno geográfico e deles se valendo como meio de pertencimento. Outra faceta que percebemos e destacamos como relevante é que o tempo de permanência converte seus vinculados em representantes de suas culturas uma vez que, na dinâmica do tempo e vivências, os mesmos vão construindo suas próprias identidades a partir dos elementos já presentes da cultura local de cada grupo, passando a ser, eles próprios, os agentes dessa cultura que ora se preserva e ora se transforma.

Tomamos esse parâmetro como relevante ao processo de escuta da canção brasileira, aqui sob a orientação da dimensão estética da semiologia musical, a partir do momento que entendemos a relação e importância do tempo ao desenvolvimento e consolidação de aspectos e constantes musicais, sejam estes rítmicos, ou melódicos entre outros, já construídos e conscientizados na escuta dos entrevistados por meio de suas experiências de vida. Sendo nosso propósito e foco nessa investigação a escuta de um gênero específico de canção, que é a canção de câmara brasileira de cunho ou influência regionalista, elegemos esse parâmetro como ponto de partida à verificação e entendimento do quanto os indivíduos contribuem quando, após escutarem as canções, nos apresentam, em suas respostas, suas impressões a partir dessas interações de vivência com o meio e a cultura local e também de como reagem e a transformam, mantendo-a viva, já que são eles próprios os elementos vivos e agentes desse processo de manter ou reinterpretar sua identidade cultural. Percebemos isso ao ver o quanto, pelo menos nos grupos entrevistados, todos estavam imersos em atividades de prática musical vocal, seja ela com enfoque coletivo ou solo, e em sua maioria com a música brasileira.

O segundo parâmetro que abordamos na entrevista e que, nessa mesma linha de raciocínio, contribuiu ao entendimento e sistematização do estudo da canção brasileira à performance foi a constatação, considerando o processo estético (escuta), do grau de envolvimento de cada entrevistado com a música. Tivemos o seguinte resultado:

Tabela 02

2ª Questão - Qual seu grau de envolvimento com a música? (110 Entrevistados)

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Porcentagem |
|-----------------------------------|----------------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 11/110 | 10% |
| Médio (de três a seis anos) | 27/110 | 24,5% |
| Alto (mais de seis anos) | 72/110 | 65,4% |
| TOTAL | 110/110 | 100% |

Tabela 02 - Grau de Envolvimento com a Música

Salientamos que nessa questão tivemos perfis e graus distintos de envolvimento com a música. Aqui nos interessou, independentemente do tipo e/ou forma, o envolvimento simples e geral com a música e para nossa surpresa tivemos confirmado um envolvimento médio e alto dos entrevistados com a música (ver tabela 02). Essa constatação nos é, de

antemão, reforçada pelo campo de ação escolhido que foi em sua maioria, os cursos de graduação, extensão e técnico em música de instituições públicas do país. Este envolvimento dos entrevistados com a música nos mostrou que boa parte dele antecede o vínculo com os cursos formais aos quais ora se encontram ligados. Tal vínculo se dá primeiramente por meio de experiências musicais dentro e fora dos cursos formais. Isto nos leva a constatar que houve uma demanda latente por vivências e aprendizado musical muito antes do arrolamento nos cursos formais de música. A percepção desse envolvimento com a música, ou parte dele, já se deu nesses ambientes de ensino musical, uma vez que as entrevistas foram realizadas com estudantes e profissionais músicos de uma das instituições públicas de ensino musical, com exceção de um grupo dentre os oito entrevistados.

Com uma significativa percentagem de 24,5% (três a seis anos) de envolvimento com a música e ainda com a relevante marca de 65,4% para os mais de seis anos de envolvimento, percebemos o quanto isso contribui ao desenvolvimento, estudantes de música, uma vez que os mesmos se valem de conhecimentos conquistados em espaços informais de vivências musicais. Isso dito, fica evidente o quanto tal fato será um fator otimizador nas questões de aprendizado musical. A partir dessa informação de tempo de envolvimento já podemos partir para questões de como, onde e de que forma se deu tal envolvimento, oportunizando agora uma categorização e perfilamento de cada grupo individualmente.

Tabela 03

3ª Questão - Você tem algum estudo formal em música? (110 Entrevistados)

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Percentagem |
|---|-------------------------|--|-------------|
| 74/110 *Somente 56/74 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | Média Total de Tempo de Estudo *(56/74) | 67,3% |
| 36/110 | NÃO | 00 | 32,7% |
| TOTAL | 110/110 | 8,98 anos | 100% |

Tabela 03 – Estudo Formal em Música

Nesta terceira questão fica, conforme dados descritos na Tabela 03, notório a importância dada ao estudo musical por parte dos envolvidos na pesquisa. Mesmo sem a informação precisa do tempo de estudo por parte dos entrevistados, percebemos que a média de estudo formal se manteve significativa. O perfil de envolvimento dos entrevistados com

algum estudo formal em música se identificou, em sua massiva maioria, com os cursos de graduação em música (bacharelados e licenciatura) e extensão universitária. Na sequência, verificamos também como se deram estes vínculos, tais como: cursos médios e técnicos em música oferecidos por conservatórios e centro de educação musical, atividades de canto coral aberta à comunidade, coro de instituição religiosa, filarmônica⁵⁴ e oficinas de música em festivais de música pelo país, etc. Ainda que em quantidade menor, atestamos que um número de entrevistados apresentou um perfil de formação com cursos de especialização, mestrado e doutorado em música.

Optamos por antecipar esse aspecto do estudo formal em música pelo fato do mesmo, nas informações coletadas, redundar em resultados, sejam totais ou parciais, de vivências e formação musical por parte dos entrevistados. Outra explicação plausível dessa nossa constatação se dá no próprio fato desta entrevista ser direcionada especificamente, em sua grande maioria, a estudantes de música com vínculos com algum tipo de atividade músico vocal desenvolvida no âmbito de suas formações. Como exemplo mais evidente dessa atividade constamos a presença de prática do canto coral e, tanto em nível de graduação quanto extensão, instrumental.

Para nós fica evidente o quanto a formação musical, em grau inicial, médio ou superior, contribuiu e, até certo ponto, orientou as opções de respostas contidas na entrevista estruturada, assim como também as respostas escritas da questão aberta da entrevista. Afirmamos isso por verificar na expressão escrita dos entrevistados tanto o entendimento quanto o uso de terminologia técnica musical, uma nítida vinculação com o objeto investigado, aqui representado por um conjunto de canções brasileiras de câmara com enfoque no regionalismo brasileiro. As respostas relacionadas às questões de cada canção revelaram o quanto as mesmas soavam de forma familiar e pessoal aos entrevistados. O estudo formal em música, em nossa pesquisa, se apresentou como fator importante ao conhecimento e entendimento de nossa canção brasileira de câmara e do quanto a mesma pode ser aprendida e difundida, principalmente, a partir dos centros e instituições públicas de ensino musical no país.

⁵⁴ Inspiradas nos ideais liberais e da fraternidade, as Filarmônicas nasceram para democratizar a instrução e elevar o nível cultural das pessoas, contribuindo, assim, para concretizar algumas das concepções de João Amos Comênio, o patrono da UNESCO. Em bom rigor, em muitos países, elas são as Escolas de Música, locais e regionais. As Filarmônicas são Sociedades Musicais com carácter mais civil; enquanto as Bandas, com expressão militar (<https://www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-a-historia-das-bandas.pdf>)

Tabela 04

4ª Questão - Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta? (110 entrevistados)

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|---------------|--------------|
| SIM | 88/110 | 80% |
| NÃO | 19/110 | 17,3% |
| Sem Resposta | 03/110 | 2,7% |
| Total | 110/110 | 100% |
| Vivências e/ou Experiência com a Canção Brasileira (seleção de respostas) | | |
| <p><u>Através da composição e produção musical - Por meio de vários manifestos culturais e uma música folclórica bastante diferente de outras regiões - Tenho um interesse especial pela canção brasileira porque me identifico com ela - É a música de meu povo - Sim, pois dependendo da região do país tem manifestações diferentes, com coloridos diferentes - Pois me sinto confortável e atraído com esse tipo de música - Tocando em grupos que tocam essas canções e estudando a linguagem musical nordestina - Me identifico melhor com a música brasileira - Tenho interesse especial na área de canto e nas diferentes manifestações que temos no Brasil - Sim, me identifico principalmente com a música regional - Por toda a lembrança de um tempo no qual eu não vivi, acho magnifico - Canto música brasileira no coral - Gosto, me emociono - Com música popular brasileira e canções eruditas - Meu interesse com a música brasileira é grande pois é uma música a qual tenho uma clareza na língua, a qual eu entendo mais e me interessa - É uma grande maneira de expressão cultural e plural do Brasil - Canções brasileiras no repertório universitário, canto coral e um projeto popular com uma banda regionalista - A vivência se dá nas aulas de canto - Temos um programa de repertório no curso de licenciatura e bacharelado, em canto, onde estudamos um pouco de canção brasileira - A canção brasileira desperta um sentimento de identificação que não encontro em outros repertórios - Trabalho com crianças utilizando a música brasileira e a canção brasileira em sala de aula - Todo o repertório que utilizo tocando ou cantando é proveniente de canções brasileiras - É uma música que pela qual a mensagem traduz a nossa vida, nossa história, nossas memórias - É um aflorar da imaginação - Se manifesta de forma grandiosa pois mexe com todo o meu ser, corpo, alma e espírito - Por meio do meu trabalho como educador musical e dos recitais nos quais executo canções brasileiras - O resgate pela interpretação/aplicação da técnica vocal voltada para a canção brasileira: através do estudo e escuta das canções - Gosto de música brasileira e me interesse pelas mudanças nas interpretações e arranjos - Transmissão dos ritmos ao</u></p> | | |

longo do tempo entre gerações - A canção popular como o folclore - O ritmo e as letras nos remete às culturas do nosso país - Já cantei em grupos vocais, MPB, rep, arranjos e originais brasileiros e cantei como cantora lírica - Como regente coral tenho feito um repertório muito vasto de música brasileira - Gosto demais de canções brasileira - Canto repertório de Waldemar Henrique, Moacir Santos, Villa-Lobos, Oswald de Souza e outros.

Tabela 04 - Vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ela se manifesta

Seguindo uma sequência progressiva a cada questão, temos agora um novo parâmetro que aponta para uma aproximação mais direta com o nosso objeto de pesquisa que é a canção brasileira. De forma proposital, deixamos esta questão aberta às respostas descritas, o que permitiu dar enfoque nas experiências e/ou vivências dos entrevistados com a canção brasileira em seu espectro amplo de épocas e distintos estilos em que a mesma tem sido interpretada. A partir dessa questão objetivamos averiguar a existência de envolvimento, ou não, de cada entrevistado e de como se deu o percurso da canção brasileira em sua vida, estudo e atuação profissional segundo as descrições registradas na Tabela 04.

A abrangência das respostas, de forma significativa, apontou para vínculos e presença da canção brasileira, seu estudo, aplicação e performance, em diferentes ambientes e experiências individualizadas como também em variados ambientes de manifestação, tais como escolas, coros, grupos vocais livres, etc. Em muitas das respostas percebemos um testemunho de afinidade e vínculo de pertencimento por parte dos entrevistados, enaltecendo a canção brasileira como fator mentor de suas memórias, histórias de vida, identidade cultural e nacional. Vimos também que a canção brasileira evidencia as diferentes manifestações, linguagens e coloridos da nossa cultura regional, sendo em si um instrumento de difusão do nosso cancionário nacional e regional. No âmbito individual, a canção brasileira foi apresentada, por muitos dos entrevistados, como um meio expressivo de lembranças, memórias e até de experiências não vividas, reforçando ainda mais o sentimento de pertencimento que a mesma vincula aos que a experienciam. Ainda tratando da experiência individualizada com a canção brasileira, constatamos que a mesma, numa visão mais holística, apela à imaginação, envolvendo corpo, alma e espírito. A importância e clareza da língua nacional foi também outro fator preponderante de experiência intrínseca com a canção brasileira. Seria o gênero, em certa medida, um instrumento de remissão à casa, um provocador de imagens (ver Tabela 04).

Tabela 05**Questão 05** - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente. (110 entrevistados)

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| 1ª Lírica Erudita Nacional | 18/110 16,36% | 06/110 5,45% | 12/110 10,9% | 11/110 10% | 07/110 6,36% |
| 2ª Registro de Sentimentos por Meio de Palavras | 20/110 18,18% | 13/110 11,81% | 09/110 8,18% | 10/110 9,09% | 02/110 1,81% |
| 3ª Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | 01/110 0,90% | 05/110 4,54% | 05/110 4,54% | 08/110 7,27% | 02/110 1,81% |
| 4ª Temática Popular | 17/110 15,45% | 14/110 12,72% | 12/110 10,90% | 04/110 3,63% | 02/110 1,81% |
| 5ª Figuração Rítmica | 04/110 3,63% | 07/110 6,36% | 04/110 3,63% | 02/110 1,81% | — |
| 6ª Analogia às Danças Populares | 04/110 3,63% | 09/110 8,18% | 09/110 8,18% | 04/110 3,63% | 03/110 2,72% |
| 7ª Clareza na Pronúncia do Português | 09/110 8,18% | 12/110 10,90% | 09/110 8,18% | 04/110 3,63% | 05/110 4,54% |
| 8ª Sincopa | 05/110 4,54% | — | 02/110 1,81% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% |
| 9ª Emoção Lírica da Terra | 07/110 6,36% | 08/110 7,27% | 06/110 5,45% | 01/110 0,90% | 06/110 5,45% |
| 10ª Entoação | 02/110 1,81% | 07/110 6,36% | 02/110 1,81% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% |
| 11ª Prosódia | 02/110 1,81% | 03/110 2,72% | 03/110 2,72% | — | 01/110 0,90% |
| 12ª Ambiente da Mensagem Poética | 05/110 4,54% | 05/110 4,54% | 04/110 3,63% | 05/110 4,54% | 05/110 4,54% |
| 13ª Contextualização Regional | — | 03/110 2,72% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% |
| 14ª Imaginário | — | 02/110 1,81% | 06/110 5,45% | 02/110 1,81% | 01/110 0,90% |
| 15ª Fraseado | 01/110 0,90% | — | — | 06/110 5,45% | 04/110 3,63% |
| 16ª Modulação das Vogais | 02/110 1,81% | 02/110 1,81% | 05/110 4,54% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% |

| | | | | | |
|--|---------------------------|---------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 17ª Paisagem Ética e Sentimental | 02/110 1,81% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% | 02/110 1,81% | 03/110 2,72% |
| 18ª Entoação ou Constância de Entoação | 02/110 1,81% | 08/110 7,27% | 03/110 2,72% | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% |
| 19ª Gesto Musical Descritivo | — | 01/110 0,90% | 01/110 0,90% | — | 01/110 0,90% |
| 20ª Gesto Mimético | — | 01/110 0,90% | — | — | — |
| 21ª Expressão Psicológica | 01/110 0,90% | — | 01/110 0,90% | — | 01/110 0,90% |
| Total de Respostas versus Percentagem | 102/110 92,73% | 107/110 97,27% | 95/110 86,36% | 64/110 58,18% | 48/110 43,63% |
| Sem Resposta | 08/110 7,27% | 03/110 2,72% | 15/110 13,63% | 46/110 41,81% | 62/110 56,36% |
| Total de Entrevistados | 110/110 100% | 110/110 100% | 110/110 100% | 110/110 100% | 110/110 100% |

Tabela 05 - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: características que a identificam como canção brasileira

Nesta quinta questão passamos à aplicação direta de um conjunto de canções selecionadas à escuta dos entrevistados. Depois de apresentarmos os níveis de envolvimento com a música e canção brasileira nas questões anteriores, partimos para um novo parâmetro que se nos apresentou relevante ao entendimento do percurso e objetivo que pretende esse instrumento de investigação, que nas questões de 05 a 10 teve um caráter indutivo quando, sob a orientação da **análise estética indutiva**, considerando também a análise do nível neutro (partitura), elaboramos e apresentamos um conjunto de respostas para cada questão à escolha dos entrevistados, com o intuito de averiguar possíveis respostas (hipótese) a respeito das percepções das canções escutadas (ver Tabela 05). Afirmamos que tal postura por nós escolhida configura, enquanto investigador e entrevistador, uma espécie de consciência antecipada e coletiva dos entrevistados. Após essa fase passamos a focar nossa atenção para a próxima etapa, orientada pela **análise da estética externa**, de como cada questão (escuta das canções) foi percebida a partir das respostas escolhidas pelos entrevistados. Os indicadores, ou sugestões selecionadas, configuram características de cunho musical e extramusical ou de remissões extrínsecas⁵⁵. Certamente que esse leque de opções pode ser bem mais amplo, quando pensamos nas múltiplas manifestações que a canção brasileira tem apresentado ao

⁵⁵ Significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música. [...] o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo [...] (NATTIEZ, 2004, p.07).

longo do tempo. Consideramos nossa proposta de características sugeridas à canção brasileira, elencadas na “Questão 05”, como um ponto de partida que, sem sombra de dúvida, estará sempre em aberto às muitas outras características possíveis de identidade de nossa canção nacional. Nosso interesse se direciona para a verificação do quanto os entrevistados correlacionam essas características elencadas (induzidas) como possíveis características da canção brasileira. Nosso objeto de investigação se concretizou a partir da escuta de áudio à apreciação, como primeira instância, e depois à verificação e correlação com as características elencadas.

Na aplicação da entrevista, conforme dados presentes no **Apêndice II**, colhemos respostas até a quinta colocação, pois julgamos já serem suficientes para a composição de um quadro elucidativo sobre as escolhas e classificações das respostas por parte de cada entrevistado. Toda essa atividade se desenvolveu a partir de dois momentos de escuta do áudio da canção escolhida: no primeiro momento o entrevistado somente escutou sem ainda ter que responder, e na segunda escuta, repetição do áudio, o entrevistado já pôde começar a responder. Mesmo após o término do áudio, na segunda escuta, os entrevistados contaram com dois minutos para completar ou refazer suas opções de resposta. Tal procedimento foi aplicado nas questões de 05 a 10.

Para abordar a música através da semiologia, primeiro é preciso admitir que a música é um fenômeno simbólico, e que a obra musical constitui, portanto, uma forma simbólica. Uma partitura deixa de ser um mero desenho e passa a conter símbolos que serão interpretados pelos indivíduos que compartilham de um código (ou códigos) em comum. Da mesma forma, uma gravação também deixa de conter apenas ondas sonoras para representar o objeto sonoro correspondente a uma obra musical (SPOLADORE, 2008, p.02).

Apresentamos 21 opções de escolha (ver tabela 05b), sendo que o entrevistado podia optar por mais de uma opção, da mais importante a menos importante, chegando a apontar até a quinta colocação. Verificamos que, mesmo sugerindo um conjunto de respostas, os entrevistados correlacionaram, de forma cômoda, revelando ser este conjunto de respostas pertinente e coerente com a canção escutada. Outra hipótese que levantamos é a de que tais respostas já lhes eram, aos entrevistados, percepções conhecidas e presentes às suas experiências de vida com a canção brasileira, passando, assim, a configurar um certo grau de apropriação e pertencimento com o objeto escutado: a canção brasileira.

Tabela 05bCanção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

| Características Sugeridas à Canção Brasileira |
|--|
| 01ª Lírica Erudita Nacional |
| 02ª Registro de Sentimentos por Meio de Palavras |
| 03ª Texto Brasileiro em Fonética Brasileira |
| 04ª Temática Popular |
| 05ª Figuração Rítmica |
| 06ª Analogia às Danças Populares |
| 07ª Clareza na Pronúncia do Português |
| 08ª Síncopa |
| 09ª Emoção Lírica da Terra |
| 10ª Entoação |
| 11ª Prosódia |
| 12ª Ambiente da Mensagem Poética |
| 13ª Contextualização Regional |
| 14ª Imaginário |
| 15ª Fraseado |
| 16ª Modulação das Vogais |
| 17ª Paisagem Ética e Sentimental |
| 18ª Entoação ou Constância de Entoação |
| 19ª Gesto Musical Descritivo |
| 20ª Gesto Mimético |
| 21ª Expressão Psicológica |

Tabela 05b - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: características que a identificam como canção brasileira

Das 21 características sugeridas, 17 foram indicadas como primeira característica, 18 como segunda característica, 19 como terceira característica, 17 como quarta característica e 19 como quinta característica de identidade à canção brasileira. Entendemos que as múltiplas características atribuídas à canção escutada ratificam o quanto a canção brasileira é uma manifestação de identidade cultural, quando nos remete à nossa própria imagem ou de um outro bem próximo, a elementos da nossa própria constituição como indivíduos vinculados e imersos em um contexto específico de vivências e interações, em contribuições multilaterais, com a rica e dinâmica cultura musical nacional no decorrer do tempo. Na canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique é notória a presença de cenas ou momentos, distintos entre si, em uma configuração harmoniosa e coerente da narrativa textual da canção e sua correspondente configuração melódica e rítmico-harmônica. Podemos dizer que cada um dos entrevistados tomou para si, como ato de apreensão, momentos específicos

da canção que, tanto no texto quanto na música, se vinculassem com mais intensidade às suas próprias experiências e emoções de vida, todas dentro de uma dinâmica do que antes abordamos como remissões extrínsecas.

Tabela 06

Questão 06 - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|----------------|-------------|
| Nostálgico | 51/110 | 46,36% |
| Ternura | 08/110 | 7,27% |
| Brincando | 04/110 | 3,63% |
| Gracioso | 10/110 | 9,09% |
| Tristonho | 08/110 | 7,27% |
| Lânguido | 01/110 | 0,90% |
| Melancólico | 17/110 | 15,45% |
| Tranquilo | 01/110 | 0,90% |
| Ciranda | 01/110 | 0,90% |
| Elegante | 01/110 | 0,90% |
| Apaixonado | 03/110 | 2,72% |
| Sem Resposta | 05/110 | 4,54% |
| Total | 110/110 | 100% |

Tabela 06 - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: caráter da canção escutada

Ficou constatado que a tarefa de atribuir caráter à canção escutada na “Questão 06” acima tornou-se uma escolha múltipla. Isso se dá pelo fato da canção “Senhora Dona Sancha” apresentar, em sua composição poético-musical, diferentes quadros de representação, o que, a nosso ver, contribui e enriquece sobremaneira a uma interpretação orgânica e rica em nuances. Com texto de Gastão Vieira (1932)⁵⁶ e música de Waldemar Henrique, o “Sujeito Lírico” dessa canção perpassa por situações que expõem, em narrativa ora descritiva, ora dramática, ora lírica, ora saudosa e ora melancólica, sentimentos e memórias de uma figura emblemática – a “Senhora Dona Sancha” – que marcou, por meio de experiências vividas pelo “Sujeito Lírico” quando, reportando-se à figura do seu encanto juvenil, guarda uma memória lírico-saudosa que vagorosamente se esvanece nas brumas do tempo, deixando

⁵⁶ Informação colhida a partir do endereço eletrônico acessado em 10 de setembro de 2017: <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwDocsAtivos/542809EC48A795CB83256E8800502AF2?OpenDocument>

simplesmente um suspiro solitário de quem guarda uma profunda melancolia de um amor platônico⁵⁷, conforme se verifica no poema da canção:

*Antigamente, quando eu ainda era criança
Cantava com os meninos da vizinhança
alegremente:*

*"Senhora Dona Sancha,
Coberta d'ouro e prata,
Descubra seu rosto,
Que nós queremos ver".
Depois, veio a mocidade.
Foi-se me toda a esperança
De achar a felicidade
Do meu tempo de criança.*

*Quando eu ouço,
Na minha rua
Os meninos a cantar,
Vou depressa, sem tardança,
E fico olhando, a escutar,*

*(Ah, se eu fosse ainda criança)
Sem poder acompanhar
Aqueles meninos todos
Satisfeitos a gritar:*

*"Senhora Dona Sancha,
Coberta d'ouro e prata,
Descubra seu rosto,
Que nós queremos ver..."*

*Felicidade,
Senhora Dona Sancha,
De rosto lindo, mas velado,
Busquei-te por toda parte,
Procurei ver o teu rosto,*

⁵⁷ O termo amor "*platonicus*" foi usado pela primeira vez pelo filósofo neoplatônico florentino Marsilio Ficino no século XV, como um sinônimo de amor socrático. As duas expressões dizem respeito a um amor focado na beleza do caráter e na inteligência de uma pessoa, e não no seu aspeto físico. A expressão viu o seu conceito mudar graças à obra de Sr. William Davenant, "*Platonic Lovers*" (Amantes Platônicos - 1636), onde o poeta inglês se refere ao amor como é retratado no Simpósio de Platão, que afirma que o amor é a raiz de todas as virtudes e da verdade. Para o filósofo grego Platão, o amor era algo essencialmente puro e desprovido de paixões, ao passo em que estas são essencialmente cegas, materiais, efêmeras e falsas. O amor platônico, não se fundamenta num interesse, e sim na virtude. Platão criou também a teoria do mundo das ideias, onde tudo era perfeito e que no mundo real tudo era uma cópia imperfeita desse mundo das ideias. Portanto amor platônico, ou qualquer coisa platônica, se refere a algo que seja perfeito, mas que não existe no mundo real, apenas no mundo das ideias. O amor platônico é entendido como um **amor à distância**, que não se aproxima, não toca, não envolve, é feito de fantasias e de idealização, onde o objeto do amor é o ser perfeito, detentor de todas as boas qualidades e sem defeitos. (<https://www.significados.com.br/amor-platonico/>). Acessado em 10 de setembro de 2017.

*Devagarinho, com cuidado,
Atrás daquela bonança
Do meu tempo encantado de criança.*

*Agora, nem mais um sonho.
Não é como antigamente
Canto à toa, canto a esmo
Baixinho, para mim mesmo,
Tristemente, para não esquecer.*

*"Senhora Dona Sancha,
Coberta d'ouro e prata,
Descubra o seu rosto,
Que eu tanto quero ver..."*

Ainda com relação à canção, constatamos que os entrevistados atribuíram diferentes caracteres que, na verdade, não se excluem, mas se complementam em uma leitura dramática do poema. Defendemos tal premissa por entender claramente a necessidade de imprimir-se à interpretação da canção diferentes nuances condizentes com os distintos quadros propostos dentro da narrativa do poema. Segundo os entrevistados, foi possível elencar um número bastante instigador de caracteres que podemos aportar ao referido poema em sua performance conjunta com a música conforme mostra a Tabela 06b:

Tabela 06b

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995) (110 Entrevistados)

| |
|--|
| <u>Nostálgico:</u> <i>Antigamente, quando eu ainda era criança Cantava com os meninos da vizinhança alegremente:</i> |
| <u>Ternura:</u> <i>Devagarinho, com cuidado, atrás daquela bonança Do meu tempo encantado de criança.</i> |
| <u>Brincando:</u> <i>Ah, se eu fosse ainda criança sem poder acompanhar Aqueles meninos todos satisfeitos a gritar:</i> |
| <u>Gracioso:</u> <i>Senhora Dona Sancha, coberta d'ouro e prata, Descubra seu rosto, que nós queremos ver..." (Parte inicial da canção)</i> |
| <u>Tristonho:</u> <i>Agora, nem mais um sonho. Não é como antigamente Canto à toa, canto a esmo baixinho, para mim mesmo, Tristemente, para não esquecer.</i> |

| |
|--|
| Lânguido ⁵⁸ : <i>Depois, veio a mocidade. Foi-se me toda a esperança De achar a felicidade do meu tempo de criança</i> |
| Melancólico : <i>Senhora Dona Sancha, coberta d'ouro e prata, Descubra seu rosto, que nós queremos ver... (Parte final)</i> |
| Tranquilo : <i>Antigamente, quando eu ainda era criança Cantava com os meninos da vizinhança alegremente:</i> |
| Ciranda : <i>Aqueles meninos todos satisfeitos a gritar:</i> |
| Elegante : <i>Devagarinho, com cuidado, atrás daquela bonança Do meu tempo encantado de criança</i> |
| Apassionado : <i>Felicidade, Senhora Dona Sancha, de rosto lindo, mas velado, Busquei-te por toda parte, procurei ver o teu rosto</i> |

Tabela 06b - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: caráter da canção escutada**Tabela 07****Questão 07** - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo: (110 Entrevistados)

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|----------------|-------------|
| Aveludado | 40/110 | 36,36% |
| Brilhante | 28/110 | 25,45% |
| Claro | 14/110 | 12,72% |
| Estridente | 10/110 | 9,09% |
| Denso | 05/110 | 4,54% |
| Anasalado | 04/110 | 3,63% |
| Arrastado | 02/110 | 1,81% |
| Opaco | 01/110 | 0,90% |
| Escuro | 01/110 | 0,90% |
| Sem Resposta | 05/110 | 4,54% |
| Total | 110/110 | 100% |

Tabela 07 – Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique: timbre da canção escutada

⁵⁸Que está abatido, sem forças: 1 abatido, fraco, enfraquecido, debilitado, débil, desfalecido, cansado, apático, inerte, desanimado, indolente, pusilânime, frouxo, mole, adoentado, anêmico, langue, languente. Acessado em 10/09/2017 a partir do site: (<https://www.sinonimos.com.br/languido/>)

Na questão 07 acima percebemos uma certa semelhança e, paradoxalmente, um pequeno contraste com as opções “Brilhante”, “Claro” e “Estridente” apontadas como aquelas que melhor definem o timbre vocal empregado na canção escutada (ver Tabela 07). Afirmamos isso pelo fato de no processo de escuta da canção em questão ter sido utilizado meio eletrônico de reprodução, que em dois momentos se apresentou não muito favorável a uma equalização mais eficiente do som reproduzido, se mostrando pouco apropriado à reprodução de frequências mais altas emitidas pela voz feminina de soprano que interpretou a canção escutada. Isto dito, concluímos que, de certa forma, a recepção dessa canção, relacionada ao timbre, foi influenciada pela qualidade do som reproduzido, dando uma sensação ao ouvinte, em alguns momentos, de estridência. Contudo podemos, apesar desse inconveniente pontual, verificar que a grande maioria dos entrevistados conseguiu abstrair-se do problema técnico, atribuindo timbre “Aveludado” ou “Brilhante” à canção escutada.

A recepção e avaliação dessa escuta procede, como dito antes, de perfis de entrevistados, em sua grande maioria composta por estudantes de música (extensão e graduação), de vivências, formação e locais distintos. O que nos faz refletir e aprimorar nosso processo de estudo à performance relacionada com a canção brasileira para uma atenção especial voltada ao campo estésico (recepção), quando nos são apresentadas respostas, fruto de uma ação ativa de participação por parte dos entrevistados, contribuindo com a constante evolução dos processos de compreensão e leitura da canção dentro da dinâmica, com suas possíveis variáveis, do e no tempo.

Tabela 08

Questão 08 - Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada: (110 Entrevistados)

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------|-------------|
| Música do Passado | 35/110 | 31,81% |
| Música de Antigamente | 34/110 | 30,90% |
| Música Contemporânea | 12/110 | 10,91% |
| Música Moderna | 08/110 | 7,27% |
| Música do Nosso Tempo | 06/110 | 5,45% |
| Música Velha | 03/110 | 2,72% |
| Música Atual | 03/110 | 2,72% |
| Música do Passado: contextualização | 01/110 | 0,91% |

| | | |
|--|----------------|-------------|
| popular com traços eruditos *resposta proposta por um dos entrevistados | | |
| Sem Resposta | 08/110 | 7,27% |
| Total | 110/110 | 100% |

Tabela 08 – Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique:
indicativo de tempo da canção escutada

A última questão se pauta, relacionada com elementos musicais à canção “Senhora dona Sancha”, nas escolhas de tempo a que pertença a mesma. Mais uma vez notamos divergências e convergências por parte dos entrevistados que, mesmo sendo grupos distintos em grau de estudo musical, participaram das entrevistas. Apesar de serem itens contrastantes entre si, as respostas “Música do Passado”, “Música de Antigamente”, “Música Velha” e “Música do Passado: contextualização popular com traços eruditos” *versus* “Música Contemporânea”, “Música Moderna”, “Música do Nosso Tempo” e “Música Atual” nos trazem várias reflexões sobre o quanto se conhece ou, até mesmo, se identifica a canção brasileira de câmara dentro do crivo do tempo. No primeiro grupo de respostas os entrevistados atribuem ser a canção escutada, mesmo com conotações distintas semanticamente falando, de outro tempo que não o presente e, proposta por um dos entrevistados na resposta “Música do Passado: contextualização popular com traços eruditos”, aproximando de forma lúcida e clara a uma resposta mais favorável e pertinente para a canção escutada. Estamos conscientes de que, por ser uma entrevista estruturada, a proposta de apresentar respostas preestabelecidas, sejam contrastantes ou não, já direcionam para um campo mais específico e pertinente ao objeto investigado, oportunizando aos entrevistados maior direção e foco ao que se espera como resposta.

Mesmo com esse direcionamento, se percebe ainda um certo grau de estranhamento e/ou desconhecimento dessa estética de canção e sua correlação no tempo e espaço. Falamos aqui de uma minoria de respostas que, no total de 26,35%, localizou a canção escutada dentro ou próxima ao tempo atual (contemporâneo). A maioria, total de 66,34%, optou por atribuir à canção escutada à dimensão de um tempo passado. Sendo toda ação de escuta uma proposta inserida no campo estésico da semiologia musical, torna-se inevitável aos entrevistados não escutarem e atribuírem uma resposta à questão a partir de suas percepções e experiências individuais de vida, consigo mesmos, e com o mundo. Daí a importância e atenção às remissões extrínsecas ou extras musicais que cada indivíduo traz em si e que, com estes valores, interage e contribui com os processos dinâmicos de percepção, aprendizagem e performance musical.

Questão 09 - Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

Tabela 09

Questão 09 - Canção I (110 entrevistados)

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|----------------|-------------|
| Música Regional | 59/110 | 53,63% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 12/110 | 10,91% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 11/110 | 10% |
| Modernismo Brasileiro | 10/110 | 9,1% |
| Tropicalismo | 06/110 | 5,45% |
| Música Viva | 04/110 | 3,63% |
| Canção Brasileira Erudita com Tema Regional (*resposta proposta pelo entrevistado) | 01/110 | 0,91% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 01/110 | 0,91% |
| Outro: Sertanejo Tradicional (*resposta proposta pelo entrevistado) | 01/110 | 0,91% |
| Bossa Nova | 01/110 | 0,91% |
| Sem Resposta | 04/110 | 3,63% |
| Total | 110/110 | 100% |

Tabela 09 – Canção I *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi: contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira

Na “Questão 09” da entrevista nos propusemos a verificar o quanto os entrevistados, por meio da escuta, localizariam o contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira a que pertencem as duas canções. As canções, propositalmente, são distintas em seus contextos temporal e/ou ideológico. Na primeira escuta verificamos que mais da metade dos entrevistados atribuíram ser a canção escutada uma “Música Regional”. Isso de fato ratifica a coerência da proposta de escolha dessa primeira canção, que traz em sua constituição elementos que, sejam rítmicos, harmônicos, textuais e imagéticos, etc., aludem às tradições musicais do nordeste. Uma observação interessante que fazemos é a atribuição de ser esta canção uma representante da MPB (segunda colocação), o que não é de estranhar-se, mesmo a mesma sendo interpretada sob uma colocação vocal nitidamente de técnica lírica, pois traz vários elementos da linguagem poético musical e artística da cultura popular

nordestina. A começar pelo próprio título “Sina de Cantador”, o mesmo alude e aponta para os desafios de cantadores do nordeste, também conhecidos como repentistas⁵⁹ do nordeste. O verso em rima é também uma marca do gênero cordelista desses cantadores do sertão. Por mais que conectemos e entendamos a MPB como sendo proveniente de nossas metrópoles brasileiras, aqui vê-se que os entrevistados corresponderam e atribuíram a canção escutada ao elemento popular compreendido por música popular brasileira, sendo esta manifestação um elemento intrínseco da cultura regional local. Muito próximo ao item anterior está a atribuição dessa canção ser vinculada aos contextos do “Período Nacionalista Brasileiro⁶⁰” e “Modernismo Brasileiro⁶¹”, mesmo que os dois guardem em si características histórico-ideológicas distintas em momentos de convergência temporal.

⁵⁹**Repente** (conhecido também como **Cantoria**) é uma arte brasileira baseada no improviso cantado, alternado por dois cantadores, daí o nome repente. O Repente na Cantoria de viola é desenvolvido por dois cantadores acompanhados por violas na afinação nordestina. Especialmente forte no nordeste brasileiro. É baseado no canto alternado que se dá em forma de improviso poético – a criação de versos "de repente". A origem do repentista brasileiro tem suas raízes na região de Teixeira, na Paraíba, século XIX. O repente possui diversos modelos de métrica, predominando os versos heptassílabos e decassílabos. A rima usada é a rima perfeita. Há dezenas de modalidades do repente, entre elas a sextilha, o martelo agalopado e o galope à beira-mar. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Repente>)

⁶⁰**O nacionalismo musical brasileiro** teve como precursores Carlos Gomes (1836-1896), Brasília Itiberê (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945) e Barroso Neto (1881-1941). O Movimento Modernista do início do século XX pregava a modernização das linguagens artísticas e defendia a liberdade de expressão: era contra o academismo e o tradicionalismo, e deu grande ênfase ao nacionalismo, tornando-se a grande base desta corrente estética. Esse movimento teve como auge a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, sendo que na música o destaque foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959). O mentor intelectual e teórico máximo do nacionalismo musical brasileiro foi Mário de Andrade, que influenciou diretamente três compositores que são considerados hoje, ao lado de Villa-Lobos, os grandes nacionalistas: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Este último foi responsável pela criação de uma escola de compositores que deu continuidade e progressão aos seus ideais. Dentre os seus mais consagrados alunos, está Osvaldo Lacerda (1927-2011), autor das doze *Brasilianas* para piano, tema escolhido para o desenvolvimento deste trabalho. (http://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_604_paginacor_12_web.pdf)

⁶¹**O modernismo brasileiro** foi um amplo movimento cultural que repercutiu fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas. O movimento no Brasil foi desencadeado a partir da assimilação de tendências culturais e artísticas lançadas pelas vanguardas europeias no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, como o Cubismo e o Futurismo. As novas linguagens modernas colocadas pelos movimentos artísticos e literários europeus foram aos poucos assimiladas pelo contexto artístico brasileiro, mas colocando como enfoque elementos da cultura brasileira. Considera-se a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, como ponto de partida do modernismo no Brasil. Porém, nem todos os participantes desse evento eram modernistas: Graça Aranha, um pré-modernista, por exemplo, foi um dos oradores. Não sendo dominante desde o início, o modernismo, com o tempo, suplantou os anteriores. Foi marcado, sobretudo, pela liberdade de estilo e aproximação com a linguagem falada, sendo os da primeira fase mais radicais em relação a esse marco. Didaticamente, divide-se o Modernismo em três fases: a primeira fase, mais radical e fortemente oposta a tudo que foi anterior, cheia de irreverência e escândalo; uma segunda mais amena, que formou grandes romancistas e poetisas; e uma terceira, também chamada Pós-Modernismo por vários autores, que se opunha de certo modo a primeira e era por isso ridicularizada com o apelido de Parnasianismo. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Modernismo_no_Brasil)

Tabela 10**Questão 09** - Canção II (110 entrevistados)Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|----------------|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 23/110 | 20,1% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 19/110 | 17,3% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 17/110 | 15,4% |
| Modernismo Brasileiro | 15/110 | 13,6% |
| Música Viva | 14/110 | 12,7% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 06/110 | 5,4% |
| Música Regional | 05/110 | 4,5% |
| Bossa Nova | 02/110 | 1,8% |
| Tropicalismo | 01/110 | 0,9% |
| Jovem Guarda | 01/110 | 0,9% |
| Música Velha e Triste (*resposta proposta pelo entrevistado) | 01/110 | 0,9% |
| Sem Resposta | 06/110 | 5,4% |
| Total | 110/110 | 100% |

Tabela 10 – Canção II *Prece* de Oswaldo de Souza:
contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira

Terminada a questão nove apresentamos a segunda canção, que mesmo sendo desconhecida da grande coletividade, ainda assim ficou atestado nas respostas dos entrevistados sua identificação com períodos históricos e estético ideológicos pertinentes à mesma. Mais uma vez podemos atestar o fenômeno de similitude de características nas respostas indicadas pelos entrevistados: “Período Nacionalista Brasileiro”, “Brasil Império (1808 a 1889)”, “Barroco Mineiro”, “Modernismo Brasileiro”, “MPB (Música Popular Brasileira)”, “Música Viva” e “Música Regional” pertinentes aos diferentes períodos em que se formou e desenvolveu a canção brasileira. Estes sete perfis de respostas perfizeram um total de 89% de 99/110 entrevistados.

Constatamos que as três primeiras respostas mais votadas estavam coerentes com o proposto para a questão, configurando, assim, a seguinte posição: Canção I *Sina de Cantador* com 53,6% de 59/110 de entrevistados, que a identificaram com “Música Regional e a Canção II *Prece* com 20,1% de 23/110, que a identificaram com “Período Nacionalista Brasileiro” e 13,6% de 15/110 com “Modernismo Brasileiro”.

Questão 10 - Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Tabela 11

Questão 10 - (110 entrevistados)

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 57/110 51,8% | 19/110 17,3% | 06/110 5,5% | 04/110 3,6% | — |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 27/110 24,5% | 13/110 11,8% | 19/110 17,3% | 04/110 3,6% | 01/110 0,9% |
| Literatura, Cordel, Cantadores | 05/110 4,5% | 11/110 10% | 10/110 9,1% | 03/110 2,7% | 02/110 1,8% |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | 04/110 3,6% | 26/110 23,6% | 07/110 6,4% | 09/110 8,2% | 03/110 2,7% |
| Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio | 05/110 4,5% | 01/110 0,9% | 01/110 0,9% | — | 01/110 0,9% |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | 03/110 2,7% | 05/110 4,5% | — | 03/110 2,7% | — |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | 03/110 2,7% | 07/110 6,4% | 04/110 3,6% | 02/110 1,8% | 03/110 2,7% |
| Águas, Mar, Ondas | — | 01/110 0,9% | 03/110 2,7% | 03/110 2,7% | — |
| Nuvens, Céu e Árvores | — | — | — | 01/110 0,9% | — |
| Amor, tristeza e Melancolia | 01/110 0,9% | 02/110 1,8% | 08/110 7,3% | 06/110 5,5% | 01/110 0,9% |
| Cena, Espetáculo e Palco | 02/110 | — | 01/110 0,9% | 01/110 0,9% | — |
| Cores, Texturas, Aromas | — | 03/110 2,7% | 02/110 1,8% | — | 01/110 0,9% |
| Cultura Negra da Escravidão | — | — | 01/110 0,9% | — | — |
| Campo, Interior e Fazendas | — | — | 01/110 0,9% | — | — |
| Libertação de Pássaro | — | 01/110 0,9% | — | — | — |

| | | | | | |
|---------------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Total de Respostas | 105/110 | 89/110 | 63/110 | 36/110 | 12/110 |
| Percentagem | 95,5% | 80,9% | 57,3% | 32,7% | 10,9% |
| Sem Resposta | 05/110 4,5% | 21/110 19,1% | 47/110 42,7% | 74/110 67,3% | 98/110 89,1% |
| Total de Entrevistados | 110/110 100% | 110/110 100% | 110/110 100% | 110/110 100% | 110/110 100% |

Tabela 11 – Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique: imagens relacionadas

Nas questões anteriores, abordamos distintas referências relacionadas a elementos musicais, históricos, ideológicos etc., que envolvem o estudo da canção brasileira. Nos voltamos agora, na questão 10, a um referencial de importância à construção de sentido. As imagens têm essa propriedade de abrir e elucidar um grande campo de interpretantes e auxiliar o intérprete no processo de estudo e performance da canção quando, em associação ao conteúdo textual das canções, favorecem e possibilitam decodificações de leituras subjetivas do texto em expressões e nuances gesto acústicas no momento performático da canção. A evidência desse rico e amplo processo do relacionamento às imagens se dá na recepção (dimensão estética) em uma ação de participação ativa por parte dos ouvintes que, representados aqui pelos nossos entrevistados, após escuta da canção passam, segundo a percepção de cada um, a relacionar e escolher um significativo número de imagens correlacionas. Estas imagens evidenciaram, a cada um dos entrevistados, um conjunto de elementos de vários campos do conhecimento humano, tais como: artes visuais, espaço geofísico, história, tradições populares, meio ambiente, arte espetáculos/performance, sentimentos, mídias, natureza, literatura, etc. Todo esse campo semântico se constrói a partir da atividade de escuta ativa dos entrevistados, quando a mesma nos oferece, não retendo para si (entrevistados) numa ação de escuta passiva dos indivíduos, a possibilidade de aprendermos e ampliarmos nossas perspectivas interpretativas a partir das correlações que as imagens suscitam a partir da canção: texto (poema) e música.

Questão 11 – (110 entrevistados)

A seguinte canção foi apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao

entrevistado tecer seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

Tabela 12

Questão 11 – Interpretação I e Interpretação II

Canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza (1904 – 1995)

| Interpretação I - Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza | Interpretação II - Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza |
|--|---|
| Seleção de Comentários | Seleção de Comentários |
| <i>Performance que nos apresenta a acidez do sertão, com vocalizes que nos remetem ao aboio do “sertão profundo” em que vive o “sertanêz”. Instrumentação simples, porém reflete a aridez das cordas de aço do violão. Harmonia livre de tensões que traz a simplicidade o homem do campo.</i> | <i>Nesta performance a aridez e acidez do sertão é apresentado por tensões harmônico-melódicas e reharmonizações, sobretudo pela constante presença da #4 e b9. O melisma que nos remete ao aboio do tropeiro é enriquecido por aproximações cromáticas, portanto, tudo é mareado pela mudança de novo e reharmonizações.</i> |
| <i>Canção de caráter regional, de melodia característica da toada.</i> | <i>Canção de característica regional em sua letra e melodia com característica de aboio.</i> |
| <i>Ritmo lento. Melodia triste bem melancólica. Tem um caráter de despedida. Tristeza. Quanto às paisagens, só me vem na mente a figura do sertão, da seca com alguns bois e pessoas humildes e simples.</i> | <i>Ritmo sem variação de andamentos. Passa um sentimento e paisagens da terra como bois e pessoas.</i> |
| <i>É perceptível o uso da voz e violão, onde a voz se resalta e o violão faz apenas um acompanhamento, existe em relação ao ritmo muito rubato. A canção nos dá a impressão que é cantada em pleno sertão com seus ecos. E nos lembra o aboio.</i> | <i>Parece ser interpretada dentro de uma sala, percebo na instrumentação o piano fazendo o acompanhamento e a voz fazendo a melodia em um ritmo mais quadrado que a interpretação anterior e lembra menos que a interpretação anterior o aboio.</i> |
| <i>Canção popular sertaneja que nos remete a vida no campo. Seca, sertão, caatinga, a falta d’água e o sofrimento, melancolia, esperança. A vida dá um sentido de moda popular.</i> | <i>A canção expressa tristeza, sofrimento. A vida interiorana, o acompanhamento do piano com a sua sonoridade e poema. Uma roupagem mais erudita.</i> |
| <i>Ritmo tranquilo, pausado e melodia simples. Uso apenas da voz e violão, lembrança do sertão por causa da citação e demonstração de sofrimento.</i> | <i>Ritmo tranquilo, pausado. Uso apenas da voz e piano. Lembra o sertão, porém com caráter mais erudito.</i> |
| <i>A interpretação é densa e bem característica do nordeste. Existe uma imagem do sofrimento da seca no sertão. Parece uma cantiga cantada por um nordestino sofredor. A tonalidade menor reforça a lamentação do músico. A interpretação sugere gritos de sofrimentos.</i> | <i>A interpretação “atenua” o sofrimento retratado na música. Parece uma versão “Europeia”, todavia, o “grito” traz uma forte sensação de lamentação.</i> |

| | |
|---|---|
| <i>Interpretação forte do cantor, harmonia simples, música nordestina, quanto ao ritmo livre, ou seja, é como se não obedecesse uma métrica definida.</i> | <i>Interpretação diferente da questão anterior. Música nordestina, harmonia simples, música triste, a música contando uma história.</i> |
| <i>Remete à tristeza. Caráter melancólico. Reflete o sentimento de quem sofre no sertão. Campo harmônico com muitos acordes menores e invertidos tornando a melodia mais triste, principalmente nos dedilhados com as notas mais graves. Cantor com a voz mais nasal dando um caráter mais popular e brasileiro. Paisagem mais sertaneja.</i> | <i>Caráter mais nostálgico, porém menos triste do que a interpretação anterior. Remete ao período onde os grandes cantores de rádio tiveram sucesso devido a imitação utilizada. Remete a uma apresentação em teatro ou concerto, algo mais erudito.</i> |
| <i>Cenário do sertão, lembra o período emigratório da região norte, nordeste para as regiões sul e centro oeste. Lembra também características da entoada, tradição do sertão, de melodias simples. Deixa claro o sofrimento da seca. Com uma viola dedilhada. Características do canto popular sertanejo. Vogais abertas.</i> | <i>Instrumentado por piano, deixa mais parecido com a canção, música moderna. Voz empostada, colocada, vogais fechadas, técnica lírica. O cenário lembra mais a teatralização, encenação, palcos de teatro. Harmonização mais complexa, perdeu as características do canto tradicional sertanejo.</i> |
| <i>Observo traços da cultura nordestina, caráter marcante da seca, sofrimento sertanejo. Melodia que dói a alma no pensar nessas observações acima. Ao mesmo tempo a música ouvida nos remete ao passado. Sertanejo.</i> | <i>Traços melódicos fortes de uma sonoridade que nos remete as salas de concertos nas épocas do império onde se tinha pianos nas salas e se faziam saraus com plateias privadas.</i> |
| <i>Ritmo: um pouco lento. Passagens: descreve acontecimentos regionais sobre aboiadas sertanejas. Instrumentação: o uso do violão. Características de Paisagens (remete ao mato, sertão).</i> | <i>Em relação ao ritmo, este outro se desenvolve num ritmo mais compassado onde a instrumentação usual se prende ao piano. Já deixa uma impressão mais lírica, ou seja acredito deixar uma impressão de uma música clássica. Em relação às passagens remete ao sertão também, aboiadas.</i> |
| <i>Uma música de contexto regional pelo fato de possuir elementos característicos de uma determinada região e também histórico cujo conta um acontecimento que aconteceu em um período histórico dessa região.</i> | <i>Contexto geofísico e de paisagens onde pode se intensificar características de um lugar em seu espaço físico.</i> |
| <i>Música popular brasileira. Fala do sertão de características de seca no sertão e sua tristeza com a falta de água.</i> | <i>Ele dá uma ênfase maior à seca no sertão, de uma harmonia ótima.</i> |
| <i>Dá uma ideia de sofrimento, com um ritmo lento e uma melodia melancólica. Parece seca dos anos 60 ou 70, com uma imagem que remete ao sertão seco, possivelmente no nordeste brasileiro.</i> | <i>A segunda interpretação passa uma ideia de ser mais antiga (talvez pela qualidade menor do som) e com uma carga de sofrimento e melancolia maior. O uso do piano não deixa uma imagem tão clara da paisagem.</i> |

| | |
|--|--|
| <i>Imprime nostalgia, melancolia e tristeza. O ritmo é mantido quase na música toda. A interpretação é bem tradicional e clássica.</i> | <i>Imprime melancolia, tristeza, saudosismo mais que a primeira interpretação. Mudanças no ritmo são comuns, remetendo ao aboio, provocando imagens como: gado, sertão, seca e pastagens. A interpretação é mais dramática, mais sentimental e mais livre.</i> |
| <i>Interpretação vocal dramática; enquadra-se à temática musical (seca, tristeza, mágoa), também entra esperança. O violão contribuiu com a excelente interpretação – nos remete à popularidade.</i> | <i>Voz mais grave, interpretada por um baixo; a primeira versão traduz melhor o contexto temático da música. A proposta já é mais erudita (utilização do piano).</i> |
| <i>Dicção da intérprete compromete a compreensão do texto regional (boi, sede, desidratação). Seca nordestina. Início do séc. XX.</i> | <i>Dicção mais clara do intérprete.</i> |
| <i>A música parece ter sido escrita no passado, em uma paisagem de sofrimento no sertão devido a melodia triste.</i> | <i>Algumas partes parecem menos melancólicas que a anterior devido o acompanhamento no piano que mostra um ritmo andado. A paisagem parece mais moderna e menos sertaneja.</i> |
| <i>Música sertaneja.</i> | <i>Ritmo e melodia dos anos 30; muita personalidade do intérprete presente.</i> |
| <i>Melodia refere ao campo, com vocal relacionado ao aboio sertanejo; toque do violão é como se contasse uma história (sequenciado). Som folk. Bonito.</i> | <i>Versão mais clássica – fala de situação sertaneja, parece uma bossa – não senti que os elementos se relacionavam tanto ao contexto sertanejo como a primeira.</i> |
| <i>Sertão, retirada dos animais e pessoas em busca de condições de vida. Mesmo na condição de retirante, ainda canta, acredita na vida. Cantar sofrido, melancólico dramático, mais sofrido.</i> | <i>Mesma situação, mas a forma de apresentar mais melodiosa, mais romântica e agradável.</i> |
| <i>Mostra um caráter duro, forte, com uma harmonia bonita, simples e inteira: trazendo um contexto geográfico e histórico de seca, uma imagem quente, triste, porém cheia de esperança na chuva.</i> | <i>Apresenta suposto momento da composição antigo, puxando para apresentação em rádio. Retrata a seca porém de forma mais flexível, suave. O contexto é de seca, sertão. Mais ritmada, esfriando o caráter duro. A música traz mais elementos instrumentais.</i> |
| <i>Lamento, Aboio, Nordeste, Chapa de Couro, Caatinga, Súplica, Oração, Perseverança, Singeleza, Originalidade, Voz Natural.</i> | <i>Aboio, Lamento, Apresentação, Voz Preparada, Música Lida, Interpretação, Piano, Cromatismo.</i> |
| <i>Tem característica da música do sertão.</i> | <i>De tradição oral relacionada com a realidade do sertão.</i> |
| <i>A canção demonstra traços de paisagem sertaneja e tradição oral relacionadas. É de fácil compreensão. A dicção do intérprete é entendida com facilidade. A canção tem o acompanhamento ao violão.</i> | <i>A canção é executada pelo intérprete acompanhada ao piano e mostra fortes traços regionais, demonstrando a paisagem do sertão.</i> |

| | |
|---|---|
| <i>Música de característica dramática, retrata manifestação musical de cultura regional. O ritmo lembra os cantadores de viola (seresteiros). Foi possível observar registro de sentimento através das palavras. A canção foi acompanhada por um violão.</i> | <i>Na interpretação 2, o intérprete mostra domínio da técnica vocal, a clareza da pronúncia das palavras foi bem observada. O fraseado das linhas melódicas foi bem executado, o gesto musical também foi percebido. A canção foi acompanhada por um piano. As imagens relacionadas: sertão, musical regional e cantadores.</i> |
| <i>Voz feminina, violão, sertão, dor, verdade, modal, modinha, ternura paixão. A cantora traz uma verdade na voz, uma paixão que faz você sentir o que se passa na canção, texto bastante inteligível com muita clareza de dicção. Soa ora como uma modinha ora nacionalista.</i> | <i>Piano, voz masculina, modinha, sofrimento, sertão, aboio, modal, vivacidade. Como uma gravação recente traz uma vivacidade na canção, uma voz clara com boa dicção, muita verdade no texto e paixão.</i> |
| <i>Interpretação como canção popular ou regional. A utilização da voz, juntamente com o acompanhamento de violão seguem esse contexto.</i> | <i>Interpretação como canção de câmara. Voz lírica, acompanhamento de piano e escolhas características do estilo.</i> |
| <i>É uma canção escrita para voz e violão. Com duas partes A e B. Acompanhamento de canção com dedilhado estilo um tempo tanto rubato. Parte A em tom menor e parte B no tom relativo. Caráter de aboio. Tristonho. Cena rural. Harmonia consonante com poucos acordes de preparação. Paisagem rural.</i> | <i>Para voz e piano. Um tanto rubato. Com duas partes: A e B. A parte “A” é mais rubato. A parte “B” é mais ritmada com o pulso mais nítido. Começa com algumas fermatas. Harmonia consonante. Paisagem rural.</i> |
| <i>A interpretação busca uma certa aproximação com a prática dos cantadores de aboio, expressividade bastante melancólica que tem o acompanhamento do violão que por sua vez explora fraseados graves compondo o contexto melancólico.</i> | <i>Interpretação que expressa uma preocupação técnica de entoação bem maior e pouca clareza na pronúncia, porém bastante sentimentalismo.</i> |
| <i>Paisagem árida em período de estiagem. Êxodo rural por conta da seca.</i> | <i>Nesta segunda interpretação fica claro, ou um pouco mais clara a referência do aboio.</i> |
| <i>Saudades do sertão, sofrimento do sertanejo, seca, se retirando do sertão. Ritmo melodia sofrido, eu prefiro o ritmo melódico pois fala do sentimento do sertanejo, fome, sede, etc. O gado morrendo de fome e sede, caindo.</i> | <i>A segunda é harmônica pois não tem um sentimento melódico, é seco mais fala do sertão em geral.</i> |
| <i>Melodia popular.</i> | <i>Canção que lembra as paisagens sertanejas, seca e destruição.</i> |
| <i>Uma canção de retirantes, canção triste de quem deixa sua terra e vai à procura de melhoras noutras regiões.</i> | <i>Canto triste, fala da situação do homem sertanejo em época difícil na vida do homem, especialmente na vida do homem nordestino.</i> |

| | |
|--|--|
| <i>Melodia triste, lembra a pobreza, sertão, seca e sofrimento. Violão tocado popularmente e aparentemente original. A letra encaixa na melodia, sendo ambas reflexivas. Ritmo e batidas compostas.</i> | <i>Ritmo compassado com acompanhamento do piano. Melodia corrida e suave. Faz menção cultural e social sertaneja.</i> |
| <i>Pôde interpretar um ritmo bem solto porém a música relata tristeza, fala da falta d'água, da seca, etc.</i> | <i>Já essa canção ela lembra boiada no sertão e em semelhança a outra canção canta a falta de água no sertão.</i> |
| <i>A voz demonstra um certo sofrimento, em um lírico que tenta levar, talvez ao céu, a dor de um uma paisagem. A canção me lembra um eu de trovador. Acho que é uma canção dos anos 40.</i> | <i>Nessa interpretação, o cantor coloca mais ênfase na voz. O tema parece menos denso. Parece dos anos 60.</i> |
| <i>Violão de 7 cordas – 2ª metade do século XX. Alusão ao aboio. Harmonia e melodia tonais. Região do sertão (alusão da letra). Utiliza liberdade poética na gramática. Voz feminina com interpretação forte, característica de festivais de 1965.</i> | <i>Piano – característica de interpretação erudita, embora a letra se reporte à um cenário popular. Voz masculina. Interpretação lembra a música do início do século, realizada em salões ou teatros com audiência específica e elitizada.</i> |
| <i>Possui linguagem característica do sertão, com palavras em desuso. Conta as idas e vindas do sertanejo em busca da sobrevivência. Melodia simples lembrando os berrantes e paisagens de bois e vaqueiros com um quê melancólico e de difícil compreensão quanto à articulação fonética lembrando canções muito antigas.</i> | <i>Apesar da linguagem e das palavras serem as mesmas, a interpretação é clara em sua pronúncia, o ritmo é mais marcado, chegando a diminuir o quê melancólico por uma saudosa lembrança. Traz um traço de modernidade.</i> |
| <i>Voz escura e forte cheia de sentimentalismo, uma interpretação mais popular com um caráter sertanejo acompanhada por um violão. Um verdadeiro lamento.</i> | <i>Nessa interpretação percebe-se um caráter lírico em forma de música de câmara. Acompanhada por um piano e sua gravação não parece ser tão antiga em relação a primeira.</i> |
| <i>A canção tem características regionalistas e a interpretação deixou com marcação popular intensificada. Tem uma forte característica dos contos de aboio e toada do sertão brasileiro. Lembra-me das longas viagens de vaqueiros levando o gado.</i> | <i>A interpretação musical deixa com a característica de lamento e acalanto do sertanejo de uma maneira mais leve, mas sem deixar de trazer a mensagem que está na peça. O formato mais camerístico soou diferente da proposta popular assim demonstrando uma “nova canção”.</i> |
| <i>Lembra as secas do nordeste e também a disposição do nordestino em enfrentar as dificuldades.</i> | <i>É uma melodia um ritmo e uma harmonia que mexe com todo o nosso sentimento.</i> |
| <i>Aboio/boi (ambiente de sertão: seca, cacimba, sertão, sertanejo, falta de chuva, mas esperança c/ possível volta da chuva). São bem destacados como traços característicos do povo do sertão. A instrumentação e a emissão vocal nos levam à tradição oral do aboio.</i> | <i>Exploração vocal e alongamentos nos transporta ao ambiente de seca, evidenciando fortemente o recurso do ABOIO para ajuntamento do gado. A lida do sertanejo no cotidiano de sua vida de sofrimento.</i> |

| | |
|---|--|
| <p><i>Num cenário de seca nas regiões nordestinas, o boiadeiro como num lamento ainda consegue conduzir seu gado para fugir deste cenário triste e melancólico. Ao som do ponteadado da viola recheado do contrapontos e cadências menores.</i></p> | <p><i>Nesta canção há uma clareza no português e o piano desta feita transmite o ponteiro da viola, refletindo a relação verso/melodia. O aboio em si reflete a comunicação do boiadeiro com o gado e nesta canção ela transmite a tristeza do boiadeiro com a situação ambiental do seu gado.</i></p> |
| <p><i>O canto do aboio; (leitmotiv); escala nordestina (modo grego); a figura do nordestino que sai do sertão para uma região mais fértil para sobreviver; a dramaticidade da interpretação com base total no texto (poema).</i></p> | <p><i>Clareza no texto; boas inflexões textuais auxiliando na interpretação; dramaticidade da interpretação com base total no texto (poema).</i></p> |
| <p><i>Ritmo e melodia andam juntos com características da paisagem nordestina/regional; imagens contextualizam o cenário sertanejo mareado pela vida valente e sofrida de um povo. Através do poema percebe-se a rotina, as necessidades de sobrevivência que são tão básicas para o homem. Instrumentação bem própria ao estilo da canção.</i></p> | <p><i>Com as mesmas características acima citadas acrescidas de: interpretação diferentemente da anterior, percebe-se que é uma voz expressiva e que descreve com propriedade o cenário imaginário do poema levando-nos diretamente ao espaço geográfico do sertão.</i></p> |
| <p><i>Retiradas consiste em uma música que conta da vida no sertão e a dor da seca no sertão, um lamento. Possui um caráter de tristeza, em acordes menores, instrumentado com violão, viola e voz. Música de período moderno, na região do nordeste, caatinga. Filme, palco, encenação.</i></p> | <p><i>Retiradas com o uso de piano tem um ritmo andante e pesado. Compreensão melhor da letra. Meio que um tango, música de suspense. Sala de casa, piano. Uma cantada no palco, teatro.</i></p> |
| <p><i>Elementos do canto da tradição oral: aboio. Caráter que evoca lamento do sertanejo. Canto quase falado/entonação das palavras. Elementos do modalismo presentes. Acompanhamento: violão. Variedade de intervalos presentes na linha melódica, voz mais estridente.</i></p> | <p><i>No canto há a presença de elementos presentes no aboio. Acompanhamento: piano. Presença de cromatismo no acompanhamento. Muitas nuances de dinâmica mais equilibradas. Voz aveludada.</i></p> |
| <p><i>Parece um aboio de vaqueiro. A melodia cantada. O acompanhamento ao violão tem elementos de música regional nordestina mas funde com harmonias tradicionais. Parece ter o tom de protesto típico dos anos 70. Mescla tema e letra regional com um canto que, apesar de ser rebuscado, tem características populares.</i></p> | <p><i>Interpretação “sombria” escura com o mesmo “floreio” rítmico da anterior mas sem o sabor sertanejo evidente por conta do acompanhamento ao piano. Canto lírico profissional.</i></p> |
| <p><i>A harmonia arpejada com um ritmo que lembram um caráter regional, onde há uma canção com caráter melancólico, e descreve o passado do sertanejo, onde o sertanejo descreve como superou as dificuldades de se viver no sertão improdutivo.</i></p> | <p><i>Nesta segunda interpretação, o que difere muito da primeira é o ritmo mais lento produzido pelo piano. A harmonia aparenta ser um pouco mais complexa que a do primeiro áudio. A interpretação desse Segundo áudio caracteriza a voz do</i></p> |

| | |
|---|--|
| | <i>vaqueiro que canta um aboio.</i> |
| <i>Cordas e canto (violão). Tema regional sertanejo, tema popular brasileiro. Caráter melancólico. Postura Vocal: canto claro, aberto, timbre com metal e clareza, usa voz de peito nos agudos – postura de canto popular brasileiro – imagem de canto cru.</i> | <i>Canto e piano. Separa mais as duas partes da canção – dá mais distinção e contraste. Utiliza mais os ornamentos na linha vocal. Postura vocal lírica, técnica de canto erudito, arredonda os agudos. Imagem de melancolia.</i> |
| <i>Voz e violão-dedilhado. Sertão-aboio. Harmonia simples. Vaqueiro. Contralto. Melodia marcante - notas longas simulando o aboio. Devido ao violão – sensação de proximidade à terra – regionalismo – ao vaqueiro.</i> | <i>Piano e voz – baixo barítono. Bela interpretação. Devido ao piano tem-se clara a cena de um recital, porém não menos alusiva ao sertanejo, ao vaqueiro que a primeira interpretação.</i> |
| <i>Canção com imagem rural acompanhada apenas pelo violão com traços sertanejos. (Aboio).</i> | <i>Interpretação mais densa que a primeira, sugerindo os mesmos parâmetros. Acompanhada ao piano.</i> |
| <i>Com a instrumentação é bem estilo da época da composição – violão e voz. Interpretação bem precária da época com sentimento do momento (sertão) – bem melancólico.</i> | <i>Estilo mais elaborado e mais da nossa época. Quanto a interpretação, mais musical com estilo sertanejo mais moderna. Foi menos melancólico.</i> |
| <i>Poética sertaneja; Canto de caráter sofrido; metálico; vinculado ao sertão brasileiro; drama da seca; as cordas remetem ao “boiadeiro” e seu sofrer.</i> | <i>Poética sertaneja; canto de caráter dramático, visceral; sofrimento do gado no sertão brasileiro castigado pela seca; piano segue “pesado” com o drama pelo boiadeiro.</i> |
| <i>Voz grave feminina que traz a imagem do sertão nordestino; acompanhamento do violão cria o clima exato para a canção. Traz tristeza, melancolia. Notas longas e fluentes. Vogais bem claras.</i> | <i>Voz masculina. Acompanhamento mais rítmico. Valorização das harmonias. Notas longas bem apoiadas.</i> |
| <i>Ritmo: ligeiramente à vontade, seguindo o sentido da frase musical. Melodia: notas longas e agudas x rítmica e mais graves. Harmonia: modal, na maior parte do tempo, seguindo progressão das notas longas da melodia. Caráter: sofrido. Passagens: alternância de 02 momentos. Época: 1ª metade do século vinte. Traços característicos. Contexto geofísico e histórico: sertanejo. Instrumento: violão dedilhado. Passa, o tempo todo, a sensação de seca, secura, sofrimento.</i> | <i>Ritmo: lento versus marcado e mais rápido. Harmonia: acordes que lembram um blues. Caráter: sofrido. Instrumento: piano. A mim a 2ª interpretação soa como uma leitura mais “sofisticada” da primeira. A nota longa inicial (“Oh”) e as demais notas longas lembram algo de flamenco.</i> |
| <i>Esta canção nos captura e transporta para a vida dura do sertanejo, do boiadeiro, o aboio, a dor explicitada como um aboio/choro sobre a simples condução harmônica e nos baixos do violão, como um seresteiro num ponteio com o cantor. Esse baixo, sempre igual, retrata o cotidiano e</i> | <i>O aboio retratando a dor, mas com esta instrumentação e com o ritmo mais fluente, dado pelo intérprete, nos conta sobre o sofrimento. Aqui o cantor está “pintando” a tela, usa as cores da dor, mas nos mostra o que acontece lá. Aqui, o cantor não é o vaqueiro mas alguém poeta cantando. A</i> |

| | |
|--|---|
| <i>dia a dia numa dor sem fim. O cantor aqui é o próprio vaqueiro sofredor. É de grande densidade emotiva.</i> | <i>harmonia nos conduz a sermos ouvintes e também nos transporta ao contexto, mas mais pelo canto. Linda a exploração do canto do aboio e em contraste a musicalidade e fraseado que se segue de forma poética.</i> |
|--|---|

Tabela 12 – Canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza: comentários das interpretações I e II

Salientamos que a entrevista, agora em sua “Questão 11” e última, culmina na participação direta dos entrevistados, quando os mesmos expõem sob a forma de comentários individualizados sobre a escuta de duas versões interpretativas de uma mesma canção (ver Tabela 12). Esse propósito se construiu no decorrer das questões anteriores, quando os entrevistados puderam optar, a partir das múltiplas escolhas de respostas a cada questão apresentada (estésica indutiva), por suas escolhas de forma deliberada e específica a cada parâmetro exposto no decorrer das questões. Nas dez questões anteriores foram aludidos, direta e indiretamente, elementos musicais, entre outros, sobre: ritmo; melodia; caráter; suposta época da composição; traços característicos; paisagens (imagens); contexto geofísico e histórico; manifestações musicais de tradição oral relacionadas e aspectos históricos sobre a canção brasileira. Esses mesmos elementos musicais já trabalhados separadamente foram, sob a escuta de diferentes canções nas questões anteriores, questionados, todos juntos, na Questão 11 à apreciação e comentários por cada entrevistado que teve a oportunidade de expressar-se e escrever sua opinião livremente sobre estes parâmetros musicais postos, aplicados e observados a partir de duas distintas interpretações da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza. Vale ressaltar que a distância temporal entre as duas interpretações é de 58 anos, o que nos leva a atentar para a questão já abordada e comentada no decorrer dos **Capítulos I e II**, que é a pervivência da obra, no percurso do tempo, por meio de sua performance.

Com o intuito de transcrever o máximo de impressões por meio dos comentários dos entrevistados, selecionamos, dentre as 110 entrevistas, àqueles menos próximos da redundância e os colocamos lado a lado com a finalidade de expor visivelmente as distintas observações e visões apreendidas das duas interpretações da canção *Retiradas*. Somando-se cada elemento observado pelos entrevistados, podemos constatar o grande celeiro de informações musicais e extramusicais que se nos apresentaram a partir dos comentários de ambas as interpretações. Isto feito, podemos agora constatar o quanto uma audiência participa no processo contínuo de construção da performance e contribui com um amplo campo

semântico representado pelo conjunto de elementos simbólicos, atribuídos individualmente, após a escuta das distintas versões interpretativas da canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza.

Esses elementos percebidos são em sua grande maioria elementos de associação quando, por meio do fenômeno do imaginário, demonstram e correlacionam uma intrínseca relação de elementos poético musicais, presentes na canção escutada, com elementos naturais, históricos, pictóricos, sociológicos, dramaturgicos, sensoriais, telúricos, pertencimento, protótipos e arquétipos humanos, etc. São verdadeiras e particulares cosmovisões de um contexto geofísico brasileiro conhecido como sertão nordestino, percebidas e elencadas no decorrer de cada comentário que, claramente, ratificou, por parte de cada entrevistado, uma fala de alguém com certo grau de vinculação com o conteúdo expresso, ainda que sob distintas interpretações, na estrutura poético musical da canção escutada. Isto dito, ressaltamos o quanto o processo estésico nos favoreceu e nos instigou a novas e amplas percepções que o estudo de uma canção pode aferir à performance da mesma quando atentamos, sob este novo paradigma da dimensão estésica, para o rico celeiro de informações e sentidos que uma audiência participante e ativa pode proporcionar, em interação com o intérprete, à performance e *pervivencia* da canção.

CONCLUSÃO

A Semiologia Musical criada por Jean Molino e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez e a fenomenologia de Bachelard, em auxílio ao estudo da *poiesis* e da *estesia* revelaram-se importantes referenciais teórico metodológicos ao estudo da obra de Oswaldo de Souza (1904-1995), compositor norte-rio-grandense e, a partir destes, instrumentos ao estudo e performance da canção de câmara brasileira na atualidade.

Dando sequência à nossa fundamentação e construção de nossa tese, buscamos entender e “reconstituir” o percurso e ambiente no processo criador de Oswaldo de Souza. Para tanto, colocamos nosso foco no espaço, tempo e fatos aos quais Oswaldo de Souza foi contemporâneo e com os quais interagiu, direto ou indiretamente, tais como *Semana de Arte Moderna de 1922*, *Manifesto Regionalista de 1926*, *Realismo Literário de 1930* e *Era do Rádio*. Também estabelecemos sobre as perspectivas desses importantes e transformadores fatos à cultura brasileira algumas reflexões em auxílio ao conhecimento do compositor Oswaldo de Souza, seu processo criativo sob influência da cultura urbana nas primeiras décadas do século XX que nos elucidaram entendimentos e nos trouxeram reflexões sobre a canção no contexto cultural brasileiro dos anos 20 a 40 do século XX, a transformação da performance da canção no percurso do tempo, criação e interpretação na era do rádio e a performance da canção de Oswaldo de Souza hoje. Todo esse percurso foi estabelecido e em diálogo com o trabalho biográfico, sob o título *Oswaldo de Souza: o canto do nordeste*, do Prof. Dr. Claudio Augusto Pinto Galvão e na entrevista sobre *Vida e Obra de Oswaldo de Souza* realizada com a Profa. Me. Maria Fátima de Brito. O conhecimento deste rico panorama vinculado à nossa canção brasileira revelaram um profícuo conjunto de fatos e situações que perfilaram o estilo do compositor Oswaldo de Souza e também o situaram, compositor e obra, dentro de uma dinâmica de tempo e espaço histórico cultural da nossa canção brasileira, principalmente àquela com enfoque à canção de câmara de cunho regionalista.

Em continuação ao nosso trabalho objetivamos demonstrar, a partir da análise de quatro canções de Oswaldo de Souza, elementos *poiéticos*, *imanentes* e *estésicos* da obra sob o olhar e análise da *concepção Tripartite da Semiologia Musical* e, em auxílio a uma interpretação do imaginário presente nos poemas das canções, sugerida na fenomenologia de Bachelard, por meio da sua obra *A Poética do Espaço*, compreender as relações estabelecidas

do homem com seu habitat, considerando no arquétipo da casa, em relação com o homem, uma *topofilia* do homem feliz habitando seu mundo e por ele sendo acolhido.

As análises das canções escolhidas revelaram faces distintas do nordeste brasileiro: o sertão e, com seus aboios e a vida sofrida, o litoral, com a presença da voz do mar e o mito das sereias. Para ilustrar a realidade do sertão, tomamos a canção *Retiradas* que retrata o sertanejo diante da seca e, em paralelo com esta primeira realidade, a canção *Juazeiro*, retratando a seca, a desolação e o alívio trazido pela sombra da árvore típica sertaneja - o juazeiro, apresentado com conteúdo dramático e lírico respectivamente. Para ilustrar o litoral, escolhemos as canções *Sereia do Mar* e *Jangada*. As mesmas evidenciam características do folclore local quando se apropriam do elemento imaginário sob a presença da voz do mar e o mito das sereias na canção *Sereia do Mar*. Na canção *Jangada* observamos a presença de um tom nostálgico quando a mesma evoca, tanto na estrutura rítmico-harmônica do acompanhamento quanto na linha melódica e lirismo do texto poético, as saudosas serestas. Assim, apontamos a ênfase que o compositor deu ao geofísico a que pertencia: o nordeste brasileiro. À realização interpretativa e performática das canções *Juazeiro*, *Retiradas*, *Sereia do Mar* e *Jangada* de Oswaldo de Souza não é necessário apenas o estudo da peça isolada. Faz-se necessário um conhecimento do autor (dados biográficos), do mundo que o rodeia, de uma leitura aprofundada do poema, que levem o intérprete a transmitir o universo da obra. Por estas razões, escolhemos Oswaldo de Souza com o intuito de divulgá-lo e fazer conhecido seu processo de criação musical, cuja fonte principal é o Nordeste em seus múltiplos aspectos.

Como parte final do nosso trabalho elaboramos, a partir dos pressupostos da semiologia musical, especificamente sob a orientação da dimensão estética, uma entrevista estruturada, como instrumento investigativo, abordando parâmetros musicais e extramusicais, à escuta da canção de câmara brasileira. A mesma foi aplicada a um contingente de 110 pessoas sendo, em sua maioria, estudantes de música vinculados a cursos de extensão, graduação e pós-graduação de instituições públicas de ensino musical. Uma percentagem de 18,2% das pessoas entrevistadas não estava vinculada formalmente ao ensino musical mas tinha experiências e estava vinculada a atividades musicais e, principalmente, com destaque à prática do canto coral em instituição religiosa.

A partir da coleta das informações contidas nas entrevistas e considerações por nós elaboradas concluímos que o processo de escuta, dimensão estética, configura um importante instrumento em auxílio ao estudo e performance da canção pois o mesmo nos oferece uma ponte de acesso ao rico e diversificado campo da recepção no qual, em processo

ativo e participativo de escuta, colabora com aportes significativos de elementos, tanto musicais quanto extramusicais ao estudo, interpretação e performance de nossa canção de câmara brasileira, possibilitando-nos uma reflexão do que é possível e se faz necessário adequar ou, pela interpretação e performance, aproximar a técnica vocal, aplicada a canção de câmara brasileira, de parâmetros musicais, linguísticos e culturais do nosso próprio povo. Quanto à nossa própria prática interpretativa vocal, mantivemos nossa atenção técnica durante o estudo e a performance à observação de padrões mais atuais de interpretação da canção de câmara brasileira, nos afastando dos excessos em gestos musicais como o *portamento*, a antecipação e a prolongação na articulação de consoantes, o rolar excessivo dos [r], os exageros no vibrato e, em ampliação belcantista, de sonoridades com busca de amplificação vocal (como no canto da ópera), de andamentos excessivamente lentos ou rápidos demais. Também procuramos nos aproximar de usos recomendados pela última tabela do português cantado (2009) em alguns de seus aspectos.

Ainda tratando sobre a performance da seleção de um conjunto de 16 canções de Oswaldo de Souza apresentadas em nosso ‘Recital Final de Doutorado’, podemos afirmar que as pesquisas nos conduziram a escolhas, até mesmo, relacionadas aos espaços de realização da performance. Trata-se de um recital de canções de câmara e não de uma recriação de performances do passado, a não ser com intuito ilustrativo. Procuramos por uma interpretação que conduzisse à rememoração de um tempo e um lugar, ainda que isso pudesse ocorrer com muitos espectadores, sobretudo de gerações anteriores. Parece-nos importante que se perceba a força artística desta música em sua escuta hoje, sobretudo para um diálogo com os espectadores mais jovens e distantes da problemática e contexto da criação destas canções, para que não estigmatizem a obra como uma música velha ou ultrapassada, como pode ocorrer frequentemente pela falta de conhecimento e por preconceitos. Julgamos possível e adequado a criação e inclusão, no momento da performance, de recursos extramusicais que auxiliassem na compreensão da obra musical pelo espectador, considerando ser a mesma uma forma simbólica, como a representação artística de uma cultura e de uma época, passível de ser fruída como objeto artístico na contemporaneidade, mas preservando e reforçando seu valor na tradição.

Propusemos, em nossa performance, uma aproximação da música ao contexto nordestino por meio da apresentação de imagens de xilogravuras, pinturas e cordéis dos reconhecidos artistas e cordelistas nordestinos contemporâneos José Francisco Borges, conhecido artisticamente como **J. Borges** (nascido em Bezerros, Pernambuco, em 20/12/1935, hoje com 81 anos), **Aldemir Martins** (08/11/1922 – 06/02/2006, nascido no

Vale do Cariri, Ceará) e a cordelista da Academia de Cordel do Crato – Ceará, **Nezite Alencar** (nascida na microrregião da Chapada do Araripe, precisamente no sítio Olho D'água dos Guálteres, distrito de Quixariú, Campos Sales – CE). Buscamos com estas temáticas próximas às das obras apresentadas, além de leituras de cordel com obras feitas na contemporaneidade, remeter a imagens do sertão ou do litoral nordestino elaboradas, como a música de Oswaldo de Souza, por artistas locais com ampla difusão no Brasil, e de referências sonoras distintas e próprias à era do Rádio, evidenciando, pelo contraste sonoro, as relações entre passado e presente. As obras de Oswaldo de Souza configuram um oportuno repertório com potencial didático, não apenas vocal e musical, mas histórico cultural, que nos ajudará à aproximação, conhecimento e performance do amplo espectro da nossa canção brasileira. Ressalte-se a importância de nos voltarmos ao estudo e performance de nossa canção de câmara brasileira, contribuindo à sua “transformação”, e de estarmos abertos ao constante diálogo com as demais linguagens artísticas e recursos midiáticos na realização de sua performance, auxiliando na fruição e coparticipação pela contemporaneidade.

A entusiástica missão de estudar e performar nossa canção de câmara brasileira não pára por aqui, mas se lança a pleitear novos e ousados projetos que já começam a despontar e, como objetivos de um futuro próximo, concretizar-se a partir de todo o rico estudo e aprendizado adquiridos.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. **Oswaldo de Souza: Uma análise poético-musical de suas canções para canto e piano**. Campinas -SP: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2005.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. 2ª edição. São Paulo -Livraria Martins Editora, 1975.

__ **Modinhas Imperiais**. São Paulo – SP: Martins Editora, 1964.

__ **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo – SP: Livraria Martins, 1972.

__ **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo - SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo - SP: Ricordi Brasileira, 1963.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. 2ª edição. São Paulo – SP: Martins Fontes (Tópicos), 2008.

BASTOS, Alcmeno. **Poesia brasileira e estilos de época**. Rio Janeiro – RJ:7Letras, 2004.

BÉHAGUE, Gerard. **Música “erudita”, “folclórica” e “popular do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas**. *Latin American Review*, Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006 by the University of Texas.

BREGATTO, Paulo Ricardo. **A Poética do Espaço**. Gaston Bachelard. <http://bregatto.blogspot.com.br/2015/01/a-poetica-do-espaco.html?m=1>

BRITO, Maria de Fátima. **Jorge Fernandes: um poeta modernista, uma possibilidade musical**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis - UFSC, 1983.

BRITO, Maria de Fátima. **Vida e obra do compositor Oswaldo de Souza**. Entrevista gravada em Maceió a 01 de junho de 2009 e transcrita em forma de apêndice, páginas 138 a 149, na dissertação de mestrado de John Kennedy Pereira de Castro, 2010.

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. Organizadores. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2ª edição revisada e ampliada. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 1989.

CABRAL, Sérgio. **A mpb na era do rádio**. 2ª ed. São Paulo – SP: Moderna, 1996.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Volume I. 2ª Edição. São Paulo – SP: Martins Fontes, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo – SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTRO, John Kennedy Pereira de. **Paisagismo musical do nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / USP. São Paulo: J. K. P. de Castro, 169 p + Anexo, 2010.

COOK, Nicholas. **Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance**. Revista PerMusi n° 14. BORÉM, F. (Trad.). p. 5-22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso em 20 jul. 2014.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. **Fundamentos da Semiótica Peircena**. I Colóquio de Semiótica - COLSEMI e IX Forum de Estudos Linguísticos. 2009.

COSTA, Marcio Miguel. **O processo de construção de uma performance baseado no modelo tripartite de semiologia musical de Nattiez**. 1º Simupe – Simpósio Música e Pesquisa – Orquestra Sinfônica Nacional da UFF. Niterói - RJ, de 13 a 17 de 2017.

CRISTÓFARO SILVA, T. **Algumas questões representacionais...** *PerMusí*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 26-34.

DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DOMENICI, Catarina Leite. **A voz do performer na música e na pesquisa**. Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasyl via Kroeff de Souza Porto Alegre – RS: Editora Globo, 1969. 2006. ISBN-13: 9781423412809.

DUNSBY, Jonathan. **Execução e Análise Musical**. MAGALDI, Cristina (Trad.). Revista OPUS, v. 1, p. 1-18, 1989. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/1/files/OPUS_1_Dunsby.pdf>. Acesso em 15 mai. 2014.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. 2009. **Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu**. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, xiii, 227f.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva; BORGHOFF, Margarida. **A canção de Alberto Nepomuceno: trajetórias poiéticas em busca de uma performance mais consciente, coerente e criativa**. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa – 2012, p. 31 a 38.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. XIII – 19, 2004.

BATISTA, Evenise Ferreira Magalhães. **Regionalismo em Vidas Secas**. Diário do Nordeste. Caderno 3, 2008. (<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/regionalismo-em-vidas-secas-1.707656>)

FIELDS, Victor Alexander. **Foundations of the singer's art**. The National Association of Teachers of Singing: New York, 1984.

FRANCO, Hélio Marineli. **Exame Grafotécnico de inscrições manuscritas nas partituras das canções Juazeiro e Jangada do compositor Oswaldo de Souza**. Maringá, em 11 de março de 2010. Dissertação de mestrado de John Kennedy Pereira de Castro. Páginas 151-158, 2010.

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. **Oswaldo de Souza: o canto do nordeste**. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. **A performance como objeto de investigação**. *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-115, 2000.

GLAWINSKI, Michael. **Reading, interpretation, reception**. *New Literary History*. Vo. XI, N.1. The University of Virginia, Charlottesville, Virginia, USA. Tradução: Vânia Corrêa dos Santos Clementino. UNESP: Bauru, 1995.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. Série Princípios, 14ª Edição. São Paulo – SP: Editora Ática, 2007.

__*Análise do Poema*. São Paulo – SP: Editora Ática, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Segunda Edição. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.

HERR, Martha. **Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza**. *Música Hodie*, vol. 4, nº 2, p. 27 - 38, 2004.

INÁCIO, Inês C. e LUCA, Tânia Regina de. **O pensamento medieval**. Série Princípios, 3ª Edição. São Paulo – SP: Editora Ática, 1994.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. 3ª edição. Porto Alegre – RS: Editora Movimento, 1977.

__ **Elementos da linguagem musical**. 5ª edição. Porto Alegre – RS: Editora Movimento, 1987.

KIMBALL, Carol. **Song: A guide to art song style and literature**. Hal Leonard Corporation: Milwaukee-USA, 2006.

KUEHN, Frank Michael Carlos. **Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)**. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música – n.26, 180 p., jul. - dez., 2012.

LEONEL, Teresa. **Romance da Nau Catarineta**.
<http://teresaleonel.blogspot.com.br/2007/11/romance-da-nau-catarineta.htm?m=o>

LIMA, Edilson. **As modinhas do brasil**. São Paulo – SP: EDUSP, 2001.

LIMA, Sonia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

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

LOUREIRO, Maurício Alves. **A pesquisa empírica em expressividade musical: Métodos e Modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressividade musical.** Revista Opus, v.12, p.1-26, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Loureiro.pdf>. Acesso em 21 mar. 2014.

MACHADO, Marcelo Novaes. **As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular.** Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFMG. UFMG, Belo Horizonte - MG, 2004.

MARIZ, Vasco. **História da música no brasil.** 5ª edição ampliada e revisada. Rio de Janeiro - RJ: Nova Fronteira, 2000.

MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 1996.

MELO, Priscila. **Literatura de cordel.** R7 Educação: 2014. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/literatura-de-cordel/>>. Acessado em 15 de mar. de 2016.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music.** The University of Chicago. Published 1956. Printed in the United States of America. ISBN: 0-226-52139-7.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and discourse: toward a semiology of music.** Carolyn Abbate (trad). New Jersey: Princeton, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 2002. **“O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédral e Engloutie de Debussy”.** Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: Debates, v.6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 2004. **“Etnomusicologia e Significações Musicais”.** *Per Musi*, n.10, p.5-30, Belo Horizonte.

NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. **Semiologia da Música**. Coleção Veja Universidade. Lisboa, 1985.

NOGUEIRA, Ilza. **A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música**. *Brasiliana*, Rio de Janeiro – RJ, v.18, p. 8-15, setembro de 2004.

NOGUEIRA, Ilza. **A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música**. Artigo apresentado no Simpósio da Sociedade Internacional de Musicologia em Melbourne – Austrália, 2004.

NOGUEIRA, Marcos. **O Ato da Escuta e as Metáforas de Evento Musical**. Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/18 a 22 de julho de 2005, Rio de Janeiro – RJ.

NUNES, Cassiano. **A descoberta do Brasil pelos modernistas**. Brasília – DF, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3ª edição. Editora Perspectiva S.A. 2003.

PERRONE, Maria Paula M. S. Bueno. **A imaginação criadora: Jung e Bachelard**. Associação Junguiana do Brasil – ABJ, Instituto de Psicologia da USP – IPUSP. São Paulo, 2007.

PESSANHA, José Américo Motta. **BACHELARD**. Os Pensadores. 2ª ed. Editor: Victor Civita, São Paulo. 1984.

PINTO, Maria Sílvia. **A Canção Brasileira: da modinha à canção de câmara**. Rio de Janeiro – RJ, 1985.

RAMOS, M. A. da Silva. **Canto Coral: do repertório temático à construção do programa**. 1988. 3 v., il. Dissertação (Mestrado). CMU CBD/ECA/USP. São Paulo.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **A linguagem oculta da arte impressionista: tradução Intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura**. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do brasil**. Companhia das Letras. São Paulo – SP: Editora Schwarcz Ltda, 2007.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura e Modernidade no Brasil**. São Paulo Perspec. Vol. 15 nº. 2, São Paulo Apr/June 2001. *Print Version* ISSN 0102-8839/*On-line version* ISSN 1806-9452.

SARAIVA, Gumerindo. **Antologia da canção brasileira**. São Paulo – SP: Editora Saraiva, 1963.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3ª edição. São Paulo – SP: EDUSP, 1991.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das Artes (elementos de estética comparada)**. Tradução M. Cecília Queiroz de Moraes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

SOUSA, J. Francisco Saraiva de. **Gaston Bachelard: Poética da Casa**. Publicado por Sousa, Sábado, 05 de Julho de 2008. Cyber Cultura e Democracia Online.
<http://cyberdemocracia.blogspot.com/2008/07/gaston-bachelard-potica-da-casa-3.html>

SOUZA, Oswaldo de. **Música folclórica do médio São Francisco**. Volumes I, II. Rio de Janeiro – RJ: Ministério da Educação e Cultura – Conselho Federal de Cultura, 1979.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1a. parte)**. Música em Perspectiva, v.3 n.1, p. 33-53, ISSN 1981-7126. Março 2010.

SPOLADORE, Marina Carvalho. **A Aplicação de um Modelo Semiológico de Análise em uma Análise de Savanas, de Almeida Prado**. Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. ISSN 1517-1760 (versão impressa) / ISSN 1808-8805 (versão online)v. 9, n. 1, 2008.

TUTTMANN, Ricardo; VETROMILLA, Clayton. **As Canções Trovadorescas de Frutuoso Vianna: A procura por uma sonoridade perdida.** Anais do I Simpósio em Práticas Interpretativas. Rio de Janeiro – RJ, de 06 a 08 de novembro de 2014.

ULHÔA, M. T. **Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular.**In: VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas – Havana, Cuba, Junho de 2006, *Actas...* Também disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf>.

VALENTE, Heloisa de A. D. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira.** Rio de Janeiro – RJ: Rio Fundo Editora, 1991.

VIEIRA, Josélia Ramalho. **José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite.** Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 110-128, dez. 2007.

ZALIPOUR, Arezou. **Phenomenological Studies of Imagination in Poetry: An Introduction.** 3L The Southeast Asian Journal of English Language Studies Vol 16 (1), 2010. National University of Malaysia (UKM).

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura.** Leitura. 1ª. ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE I
(Roteiro de Entrevista)

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Escola de Música da UFMG

Programa de Pós-Graduação em Música

Doutorado em Música/Linha de Pesquisa: Performance Musical

Grupo de Pesquisa: Resgate da Canção Brasileira (CNPq)

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Pesquisa: “OSWALDO DE SOUZA Uma Abordagem Semiológico Musical de suas Canções à Performance da Canção de Câmara Brasileira”

Pesquisador: John Kennedy Pereira de Castro

E-mail: johndecastro@hotmail.com

Endereço: Rua Pioneiro Richard Derner n.327 - Jardim Monte Rei

Maringá – Paraná

CEP 87.083-690

Celular: (44) 99776-3476

Caro colaborador,

Este questionário é um instrumento metodológico à realização da minha pesquisa de campo, sendo que as informações colhidas subsidiarão parte da minha tese de Doutorado em Música/Performance Musical. A aplicação do questionário não configura uma prova específica de conhecimentos musicais, mas de como cada um percebe as obras escutadas. Desde já, quero agradecer a sinceridade nas respostas, lembrando que às questões subjetivas não existem respostas consideradas certas ou erradas. Não é necessário assinar ou identificar-se de qualquer maneira. As informações são confidenciais. Os resultados desta pesquisa estarão disponíveis a partir do primeiro semestre de 2018. Consultar os contatos do responsável acima indicado.

ENTREVISTA

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

Data: _____

Tempo de Moradia nesta Cidade: _____

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

Pequeno (menos de três anos)

Médio (de três a seis anos)

Alto (mais de seis anos)

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

Sim. Qual e quanto tempo? _____

Não.

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

Sim. Explique. _____

Não.

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravado em 1995

- Sincopa
- Prosódia
- Figuração Rítmica
- Entoação
- Registro de Sentimentos por meio de Palavras
- Clareza na Pronúncia do Português
- Analogia às Danças Populares
- Modulação das Vogais
- Temática Popular
- Texto Brasileiro em Fonética Brasileira
- Constâncias de Entoação
- Ambiente da Mensagem Poética
- Característica Étnica
- Imaginário
- Paisagem Ética e Sentimental
- Gesto Musical Descritivo
- Emoção Lírica da Terra
- Fraseado
- Gesto Mimético
- Contextualização Regional
- Expressão Psicológica
- Lírica Erudita Nacional
- Outra. Cite-a: _____

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

- Molenga
- Tristonho
- Jocosos
- Gracioso
- Lânguido
- Melancólico
- Apaixonado
- Ternura

-] Dolente
-] Brincando
-] Tranquilo
-] Nostálgico
-] Elegante
-] Outro. Cite-o: _____

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

-] Aveludado
-] Denso
-] Anasalado
-] Estridente
-] Arrastado
-] Opaco
-] Brilhante
-] Escuro
-] Claro
-] outro. Cite-o: _____

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

-] Música de Antigamente
-] Música do Passado
-] Música Velha
-] Música Atual
-] Música do Nosso Tempo
-] Música Contemporânea
-] Música Futurista
-] Música Moderna
-] Outra. Cite-o: _____

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Cláudia Marques (piano) - gravado em 2014

- Barroco Mineiro (início do século XVIII e o final do século XIX)
- Música Regional
- Período Nacionalista Brasileiro
- Modernismo Brasileiro
- Jovem Guarda
- Tropicalismo
- Música Viva
- Bossa Nova
- Brasil Império (1808 a 1889)
- MPB (Música Popular Brasileira)
- Outro. Cite-o: _____

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravado em 2015

- Barroco Mineiro (início do século XVIII e o final do século XIX)
- Música Regional
- Período Nacionalista Brasileiro
- Modernismo Brasileiro
- Jovem Guarda
- Tropicalismo
- Música Viva
- Bossa Nova

- [] Brasil Império (1808 a 1889)
 [] MPB (Música Popular Brasileira)
 [] Outro. Cite-o: _____

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravado em 1983

- [] Cidade, Gente, Agitação, etc.
 [] Caatinga, Seca, Sertão, etc.
 [] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio, etc.
 [] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado, etc.
 [] Literatura, Cordel, Cantadores, etc.
 [] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas, etc.
 [] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos, etc.
 [] Amor, Tristeza, Melancolia, etc.
 [] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol, etc.
 [] Cores, Texturas, Aromas, etc.
 [] Cena, Espetáculo, Palco, etc.
 [] Águas, Mar, Ondas, etc.
 [] Outras Imagens. Descreva-as: _____

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao

entrevistado tecer, após escutar, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

Canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza (1904 - 1995)

Intérprete: Inezita Barroso (canto) - gravada em 1958

(Interpretação 01)

Canção *Retiradas* de Oswaldo de Souza (1904 - 1995)

Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) - gravada em 2016

(Interpretação 02)

APÊNDICE II

(Resultados das Entrevistas)

Resultados das Entrevistas

Resultado das Entrevistas: Grupo I

Acadêmicos do Curso de Licenciatura em Música

Universidade Federal de Sergipe (UFS) Campus São Cristóvão

Local: Aracaju – SE

Total de Entrevistados: 15

Realização da entrevista: dias 25 e 26 de abril de 2016, das 17h às 19h

TABELA 01 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Percentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | 01/15 | 6,66% |
| 06 a 10 anos | 00/15 | 0,00% |
| | | |
| 11 a 15 anos | 01/15 | 6,66% |
| 16 a 20 anos | 03/15 | 19,99% |
| 21 a 25 anos | 01/15 | 6,66% |
| 26 a 30 anos | 03/15 | 19,99% |
| 31 a 35 anos | 03/15 | 19% |
| 36 a 40 anos | 02/15 | 13,33% |
| Sem Resposta | 01/15 | 6,33% |

TABELA 02 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Percentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 00/15 | 0,00% |
| Médio (de três a seis anos) | 02/15 | 13,33% |
| Alto (mais de seis anos) | 13/15 | 86,66% |

TABELA 03 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Percentagem |
|-----------|-------------------------|-----------------|-------------|
|-----------|-------------------------|-----------------|-------------|

| | | | |
|-----------------|--|--|---------|
| 15/15 | SIM | 3,96 anos Média Total de Tempo de Estudo | 100,00% |
| 00/15 | NÃO | 00 | 00,00% |
| Entrevistado 01 | UFS – Graduação | 03 anos | |
| Entrevistado 02 | Licenciatura – UFS | 7º período | |
| Entrevistado 03 | UFS | 05 anos | |
| Entrevistado 04 | Graduada em Música Técnica em Viola | 04 anos 06 anos | |
| Entrevistado 05 | Universidade | 4º período | |
| Entrevistado 06 | UFS | 6º período | |
| Entrevistado 07 | Graduação | Quarto período | |
| Entrevistado 08 | Graduando em Música | 8º período | |
| Entrevistado 09 | Universidade (UFS) | 4º período | |
| Entrevistado 10 | Conservatório de Música Universidade Federal | Quatro anos Quatro Períodos | |
| Entrevistado 11 | Universidade (UFS) | 8ª período | |
| Entrevistado 12 | Graduando em Licenciatura em Música | 6º período | |
| Entrevistado 13 | Curso Superior em Música | 8º período | |
| Entrevistado 14 | Curso Superior de Música | 8º período | |
| Entrevistado 15 | UFS | 4º período | |

TABELA 04 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|--|-------------|
| SIM | 11/15 | 73,33% |
| NÃO | 04/15 | 26,66% |
| Entrevistado 01 | Sim. Através da composição e produção musical | |
| Entrevistado 02 | Não. | |
| Entrevistado 03 | Sim. Por morar em uma cidade que tem vários manifestos culturais e uma música folclórica bastante diferente de outras regiões. | |
| Entrevistado 04 | Sim. Tenho um interesse especial pela canção brasileira porque me identifico com ela. É a música de meu povo. | |
| Entrevistado 05 | Não. | |
| Entrevistado 06 | Não. | |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 07 | Sim. Sim, pois dependendo da região do país tem manifestações diferentes, com coloridos diferentes. |
| Entrevistado 08 | Não. |
| Entrevistado 09 | Sim. Pois me sinto confortável e atraído com esse tipo de música. |
| Entrevistado 10 | Sim. Tocando em grupos que tocam essas canções e estudando a linguagem musical nordestina. |
| Entrevistado 11 | Sim. Me identifico melhor com a música brasileira. |
| Entrevistado 12 | Sim. Tenho interesse especial na área de canto e nas diferentes manifestações que temos no Brasil. Tenho experiências através de apresentações, concertos e estudos. |
| Entrevistado 13 | Sim. Estudos e apresentações. |
| Entrevistado 14 | Sim. Sim, me identifico principalmente com a música regional. |
| Entrevistado 15 | Sim. Por toda a lembrança de um tempo no qual eu não vivi, acho magnífico. |

TABELA 05 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 05

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Lírica Erudita Nacional | 03/15 19,99% | — | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% | — |
| Registro de Sentimentos por Meio de Palavras | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | — | — |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | 02/15 19,33% | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% |
| Temática Popular | 02/15 13,33% | 04/15 26,66% | 02/15 13,33% | — | 01/15 6,66% |
| Figuração Rítmica | 03/15 19,33% | 01/15 6,66% | — | 01/15 6,66% | — |
| Analogia às Danças Populares | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 02/14 13,33% | — |
| Clareza na Pronúncia do Português | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% | — | — |
| Sincopa | 01/15 6,66% | — | — | — | 01/15 6,66% |
| Emoção Lírica da Terra | — | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% |

| | | | | | |
|-----------------------------------|--|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Entoação | — | 02/15 13,33% | — | — | — |
| Prosódia | — | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% | — | — |
| Ambiente da Mensagem Poética | — | — | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | — |
| Contextualização Regional | — | — | 01/15 6,66% | — | — |
| Imaginário | — | — | 01/15 6,66% | — | 01/15 6,66% |
| Fraseado | — | — | — | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% |
| Modulação das Vogais | — | — | — | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% |
| Paisagem Ética e Sentimental | — | — | — | — | 01/15 6,66% |
| Constâncias de Entoação | — | — | — | — | — |
| Gesto Musical Descritivo | — | — | — | — | — |
| Total de Respostas Porcentagem | 15/15 100% | 15/15 100% | 15/14 93,33% | 15/10 66,66% | 15/09 59,99% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Prosódia; [3ª] Temática Popular; [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5ª] Modulação das Vogais e [6ª] Analogia às Danças Populares. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Temática Popular e [3ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Temática Popular; [3ª] Ambiente da Mensagem Poética; [4ª] Emoção Lírica da Terra e [5ª] Paisagem Ética e Sentimental. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Temática Popular e [3ª] Analogia às Danças Populares. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Analogia às Danças Populares; [3ª] Contextualização Regional; [4ª] Emoção Lírica da Terra; [5ª] Imaginário; [6ª] Constâncias de Entoação e [7ª] Clareza na Pronúncia do Português. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Figuração Rítmica; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Emoção Lírica da Terra; [4ª] Fraseado e [5ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Analogia às Danças Populares; [2ª] Temática Popular; [3ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [4ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Emoção Lírica da Terra e [3ª] Imaginário. | | | | |
| Entrevistado 09 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Figuração Rítmica; [3ª] Prosódia; [4ª] Analogia às Danças Populares; [5ª] Temática Popular; [6ª] Emoção Lírica da Terra e [7ª] Gesto Musical Descritivo. | | | | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 10 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [2ª] Clareza na Pronúncia do Português. |
| Entrevistado 11 | [1ª] Figuração Rítmica; [2ª] Entoação; [3ª] Clareza na Pronúncia do Português; [4ª] Ambiente da Mensagem Poética; [5ª] Emoção Lírica da Terra; [6ª] Fraseado e [7ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 12 | [1ª] Sincopa; [2ª] Prosódia; [3ª] Clareza na Pronúncia do Português; [4ª] Figuração Rítmica e [5ª] Fraseado. |
| Entrevistado 13 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [3ª] Temática Popular; [4ª] Analogia às Danças Populares; [5ª] Sincopa e [6ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. |
| Entrevistado 14 | [1ª] Figuração Rítmica; [2ª] Entoação; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [4ª] Modulação das Vogais; [5ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [6ª] Fraseado. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [3ª] Lírica Erudita Nacional. |

TABELA 06 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 06

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|-------------|-------------|
| Nostálgico | 05/15 | 33,33% |
| Ternura | 04/15 | 26,66% |
| Brincando | 01/15 | 6,66% |
| Gracioso | 01/15 | 6,66% |
| Tristonho | 02/15 | 13,33% |
| Melancólico | 01/15 | 6,66% |
| Tranquilo | 01/15 | 6,66% |
| Entrevistado 01 | Nostálgico | |
| Entrevistado 02 | Nostálgico | |
| Entrevistado 03 | Ternura | |
| Entrevistado 04 | Brincando | |
| Entrevistado 05 | Gracioso | |
| Entrevistado 06 | Tristonho | |
| Entrevistado 07 | Nostálgico | |
| Entrevistado 08 | Ternura | |
| Entrevistado 09 | Ternura | |
| Entrevistado 10 | Nostálgico | |
| Entrevistado 11 | Tristonho | |
| Entrevistado 12 | Melancólico | |
| Entrevistado 13 | Nostálgico | |
| Entrevistado 14 | Tranquilo | |
| Entrevistado 15 | Ternura | |

TABELA 07 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 07

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|-----------|-------------|
| Anasalado | 01/15 | 6,66% |
| Claro | 04/15 | 26,66% |
| Denso | 02/15 | 13,33% |
| Aveludado | 06/15 | 39,99% |
| Brilhante | 02/15 | 13,33% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Anasalado | |
| Entrevistado 02 | Claro | |
| Entrevistado 03 | Denso | |
| Entrevistado 04 | Claro | |
| Entrevistado 05 | Aveludado | |
| Entrevistado 06 | Aveludado | |
| Entrevistado 07 | Claro | |
| Entrevistado 08 | Aveludado | |
| Entrevistado 09 | Denso | |
| Entrevistado 10 | Claro | |
| Entrevistado 11 | Brilhante | |
| Entrevistado 12 | Aveludado | |
| Entrevistado 13 | Aveludado | |
| Entrevistado 14 | Brilhante | |
| Entrevistado 15 | Aveludado | |

TABELA 08 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 08

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|----------------------|-------------|
| Música do Passado | 09/15 | 59,99% |
| Música Contemporânea | 01/15 | 6,66% |
| Música do Nosso Tempo | 01/15 | 6,66% |
| Música de Antigamente | 03/15 | 19,99% |
| Música Moderna | 01/15 | 6,66% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Música do Passado | |
| Entrevistado 02 | Música Contemporânea | |

| | |
|-----------------|-----------------------|
| Entrevistado 03 | Música do Passado |
| Entrevistado 04 | Música do Nosso Tempo |
| Entrevistado 05 | Música do Passado |
| Entrevistado 06 | Música do Passado |
| Entrevistado 07 | Música do Passado |
| Entrevistado 08 | Música do Passado |
| Entrevistado 09 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 10 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 11 | Música do Passado |
| Entrevistado 12 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 13 | Música de Moderna |
| Entrevistado 14 | Música do Passado |
| Entrevistado 15 | Música do Passado |

TABELA 09 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Claudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---------------------------------|-------------|
| Música Regional | 11/15 | 73,33 |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 02/15 | 13,33% |
| Outro: Sertanejo Tradicional | 01/15 | 6,66% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 01/15 | 6,66% |
| Entrevistado 01 | Música Regional | |
| Entrevistado 02 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 03 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 04 | Música Regional | |
| Entrevistado 05 | Música Regional | |
| Entrevistado 06 | Música Regional | |
| Entrevistado 07 | Música Regional | |
| Entrevistado 08 | Música Regional | |
| Entrevistado 09 | Música Regional | |
| Entrevistado 10 | Música Regional | |
| Entrevistado 11 | Música Regional | |
| Entrevistado 12 | Música Regional | |
| Entrevistado 13 | Outro: Sertanejo Tradicional | |
| Entrevistado 14 | Música Regional | |
| Entrevistado 15 | Barroco Mineiro | |

| |
|--|
| (Início do século XVIII e o final do século XIX) |
|--|

TABELA 10 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 09

CANÇÃO II

Canção ***Prece*** de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 03/15 | 19,99% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 02/15 | 13,33% |
| Música Regional | 02/15 | 13,33% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 03/15 | 19,99% |
| Modernismo Brasileiro | 04/15 | 26,66% |
| Música Viva | 01/15 | 6,66% |
| Entrevistado 01 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 02 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 03 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 04 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 05 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 06 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 07 | Música Regional | |
| Entrevistado 08 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 09 | Música Regional | |
| Entrevistado 10 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 11 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 12 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 13 | Música Viva | |
| Entrevistado 14 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 15 | Brasil Império (1808 a 1889) | |

QUESTÃO 10

TABELA 11 - Total de 15 Entrevistados

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção ***A Rolinha*** de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira | Segunda | Terceira | Quarta | Quinta |
|---------|----------|---------|----------|--------|--------|
| | | | | | |

| | Colocação | Colocação | Colocação | Colocação | Colocação |
|--|---|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 10/15 66,66% | 04/15 26,66% | 01/15 6,66% | — | — |
| Literatura, Cordel, Cantadores | — | 04/15 26,66% | 04/15 26,66% | 01/15 6,66% | — |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 04/15 26,66% | — | 06/15 39,99% | 01/15 6,66% | — |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | — | 04/15 26,66% | — | 03/15 19,99% | — |
| Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio | — | — | — | — | 01/15 6,66% |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | — | 01/15 6,66% | — | 01/15 6,66% | — |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | 01/15 6,66% | — | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% |
| Águas, Mar, Ondas | — | — | — | 01/15 6,66% | — |
| Cores, Texturas, Aromas | — | 01/15 6,66% | — | — | 01/15 6,66% |
| Cena, Espetáculo, Palco | — | — | — | — | — |
| Total de Respostas Porcentagem | 15/15 100% | 14/15 93,33% | 12/15 79,99% | 08/15 53,33% | 04/15 26,66% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [4ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [4ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [5ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol e [6ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [4ª] Águas, Mar, Ondas e [5ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 08 | [1ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol e [2ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 09 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Cores, Texturas, Aromas; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |
| Entrevistado 10 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 11 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 12 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |
| Entrevistado 13 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [3ª] Caatinga, Seca, Sertão; [4ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [5ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio. |
| Entrevistado 14 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [4ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol; [5ª] Cores, Texturas, Aromas e [6ª] Cena, Espetáculo, Palco. |

QUESTÃO 11

TABELA 12 - Total de 15 Entrevistados

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escutar, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| | | |
|---------------|--|---|
| Entrevistados | Interpretação 01 Canção Retiradas Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 | Interpretação 02 Canção Retiradas Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 |
| | Comentários | Comentários |

| | | |
|-----------------|---|--|
| Entrevistado 01 | Performance que nos apresenta a acidez do sertão, com vocalizes que nos remetem ao aboio do “sertão profundo” em que vive o “sertanêz”. Instrumentação simples, porém reflete a aridez das cordas de aço do violão. Harmonia livre de tensões que traz a simplicidade o homem do campo. | Nesta performance a aridez e acidez do sertão é apresentado por tensões harmônico-melódicas e reharmonizações, sobretudo pela constante presença da #4 e b9. O melisma que nos remete ao aboio do tropeiro é enriquecido por aproximações cromáticas, portanto, tudo é mareado pela mudança de novo e reharmonizações. |
| Entrevistado 02 | Canção de caráter regional, de melodia característica da toada. | Canção de característica regional em sua letra e melodia com característica de aboio. |
| Entrevistado 03 | Ritmo lento. Melodia triste bem melancólica. Tem um caráter de despedida. Tristeza. Quanto às paisagens, só me vem na mente a figura do sertão, da seca com alguns bois e pessoas humildes e simples. | Ritmo sem variação de andamentos. Passa um sentimento e paisagens da terra como bois e pessoas. |
| Entrevistado 04 | É perceptível o uso da voz e violão, onde a voz se ressalta e o violão faz apenas um acompanhamento, existe em relação ao ritmo muito rubato. A canção nos dá a impressão que é cantada em pleno sertão com seus ecos. E nos lembra o aboio. | Parece ser interpretada dentro de uma sala, percebo na instrumentação o piano fazendo o acompanhamento e a voz fazendo a melodia em um ritmo mais quadrado que a interpretação anterior e lembra menos que a interpretação anterior o aboio. |
| Entrevistado 05 | Canção popular sertaneja que nos remete a vida no campo. Seca, sertão, caatinga, a falta d’água e o sofrimento, melancolia, esperança. A vida dá um sentido de moda popular. | A canção expressa tristeza, sofrimento. A vida interiorana, o acompanhamento do piano com a sua sonoridade e poema de tocar do uma roupagem mais erudita. |
| Entrevistado 06 | Música com estrutura regional, rítmica, com registro de sentimentos por meio de palavras com clareza na pronuncia do português. | Música com caráter regional, com paisagem ética e sentimental. |
| Entrevistado 07 | Ritmo tranquilo, pausado e melodia simples. Uso apenas da voz e violão, lembrança do sertão por causa da citação e demonstração de sofrimento. | Ritmo tranquilo, pausado. Uso apenas da voz e piano. Lembra do sertão, porém com caráter mais erudito. |
| Entrevistado 08 | Voz e violão; aboio; 2/4; lento, saltos melódicos; escala cigana; sertão. | Piano e voz, aboio; 2/4 andante; saltos melódicos; alteração nas escalas (em relação ao original); mistura de sertão com erudito; acorde de empréstimo modal ou dominante secundária. |

| | | |
|-----------------|--|--|
| Entrevistado 09 | A interpretação é densa e bem característica do nordeste. Existe uma imagem do sofrimento da seca no sertão. Parece uma cantiga cantada por um nordestino sofredor. A tonalidade menor reforça a lamentação do músico. A interpretação sugere gritos de sofrimentos. | A interpretação “atenua” o sofrimento retratado na música. Parece uma versão “Europeia”, todavia, o “grito” traz uma forte sensação de lamentação. |
| Entrevistado 10 | A canção é executada com voz e violão, sua melodia tem um aspecto triste. Nos leva a uma paisagem musical no sertão em meio à seca. Seu ritmo é lento, sua harmonia é em tom menor. | A canção é executada com voz e piano, sua melodia tem um aspecto triste. Sua paisagem musical me leva a uma sala de aula de música. Seu ritmo é lento, sua harmonia é em tom. |
| Entrevistado 11 | Interpretação forte do cantor, harmonia simples, música nordestina, quanto ao ritmo livre, ou seja, é como se não obedecesse uma métrica definida. | Interpretação diferente da questão anterior. Música nordestina, harmonia simples, música triste, a música contando uma história. |
| Entrevistado 12 | Remete à tristeza. Caráter melancólico. Reflete o sentimento de quem sofre no sertão. Campo harmônico com muitos acordes menores e invertidos tornando a melodia mais triste, principalmente nos dedilhados com as notas mais graves. Cantor com a voz mais nasal dando um caráter mais popular e brasileiro. Paisagem mais sertaneja. | Caráter mais nostálgico, porém menos triste do que a interpretação anterior. Remete ao período onde os grandes cantores de rádio tiveram sucesso devido a impostação utilizada. Remete a uma apresentação em teatro ou concerto, algo mais erudito. |
| Entrevistado 13 | Cenário do sertão, lembra o período emigratório da região norte, nordeste para as regiões sul e centro oeste. Lembra também características da entoada, tradição do sertão, de melodias simples. Deixa claro o sofrimento da seca. Com uma viola dedilhada. Características do canto popular sertanejo. Vogais abertas. | Instrumentado por piano, deixa mais parecido com a canção, música moderna. Voz empostada, colocada, vogais fechadas, técnica lírica. O cenário lembra mais a teatralização, encenação, palcos de teatro. Harmonização mais complexa, perdeu as características do canto tradicional sertanejo. |
| Entrevistado 14 | Interpretação cantada, harmonia simples com acompanhamento de violão solo e ritmo livres. | Esta canção tem as mesmas características da outra diferenciando o instrumento como se fosse piano. |
| Entrevistado 15 | Observo traços da cultura nordestina, caráter marcante da seca, sofrimento sertanejo. Melodia que dói a alma no pensar | Traços melódicos fortes de uma sonoridade que nos remete as salas de concertos. Nas épocas do império onde se tinha pianos nas |

| | | |
|--|--|---|
| | nessas observações acima. Ao mesmo tempo a música ouvida nos remete ao passado. Sertanejo. | salas e se faziam saraus com plateias privadas. |
|--|--|---|

Resultado das Entrevistas: Grupo II

Coro em Canto (Coro Universitário do Departamento de Música/Extensão)

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Entrevistados: 29

Realização da entrevista: dia 05 de maio de 2016, das 18h30min às 20h30min

TABELA 01 – 29 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Percentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | 02/29 | 6,89% |
| 06 a 10 anos | 01/29 | 3,44% |
| 11 a 15 anos | 02/29 | 6,89% |
| 16 a 20 anos | 02/29 | 6,89% |
| 21 a 25 anos | 03/29 | 10,34% |
| 26 a 30 anos | 02/29 | 6,89% |
| 31 a 35 anos | 02/29 | 6,89% |
| 36 a 40 anos | 03/29 | 10,34% |
| 41 a 45 | 02/29 | 6,89% |
| 46 a 50 | 01/29 | 3,44% |
| 51 a 55 | 01/29 | 3,44% |
| 56 a 60 | 02/29 | 6,89% |
| 61 a 65 | 01/29 | 3,44% |
| Sem Resposta | 05/29 | 17,24% |

TABELA 02 – 29 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Percentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 02/29 | 6,89% |
| Médio (de três a seis anos) | 08/29 | 27,58% |
| Alto (mais de seis anos) | 19/29 | 65,51% |

TABELA 03 – 29 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Porcentagem |
|--|---|--|-------------|
| 10/29 *Somente 08/29 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | 10,75 anos *(08/29) Média Total de Tempo de Estudo | 34,48% |
| 19/29 | NÃO | | 65,51% |
| Entrevistado 01 | Não | | |
| Entrevistado 02 | Leio partitura, toco piano | 28 anos | |
| Entrevistado 03 | STBNB – Curso de Música Sacra | 04 anos | |
| Entrevistado 04 | Bacharelado em Música – Canto | 10 anos | |
| Entrevistado 05 | | 06 anos | |
| Entrevistado 06 | Não | | |
| Entrevistado 07 | Não | | |
| Entrevistado 08 | Não | | |
| Entrevistado 09 | Não | | |
| Entrevistado 10 | Não | | |
| Entrevistado 11 | Não | | |
| Entrevistado 12 | Não | | |
| Entrevistado 13 | Frequentei curso de Técnica Vocal | | |
| Entrevistado 14 | Não | | |
| Entrevistado 15 | Não | | |
| Entrevistado 16 | Não | | |
| Entrevistado 17 | Não. Apenas a Técnica Vocal/Solfejo | | |
| Entrevistado 18 | Violino | 03 anos | |
| Entrevistado 19 | Flauta | | |
| Entrevistado 20 | Não | | |
| Entrevistado 21 | Não | | |
| Entrevistado 22 | Teoria | 01 ano | |
| Entrevistado 23 | | 01 ano | |
| Entrevistado 24 | Não | | |
| Entrevistado 25 | Técnica | Mais de 30 anos | |
| Entrevistado 26 | Não | | |
| Entrevistado 27 | Não | | |
| Entrevistado 28 | Não. Técnica Vocal no Coral, Oficinas no Coral. | | |
| Entrevistado 29 | Não | | |

TABELA 04 – 29 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|--|-------------|
| SIM | 22/29 | 75,86% |
| NÃO | 07/29 | 24,13% |
| Entrevistado 01 | Sim. Tenho interesse pela canção manifesta-se na escuta, gosto de ouvir boa música popular M.P.B. | |
| Entrevistado 02 | Sim. Canto música brasileira no coral. Gosto, me emociono. | |
| Entrevistado 03 | Sim. Com música popular brasileira e canções eruditas. | |
| Entrevistado 04 | Sim. Já cantei e fiz recitais de música brasileira mas sempre senti a necessidade de um aprofundamento a respeito de pronúncia, sugestão de interpretação, dentre outras questões não muito claras na música brasileira. | |
| Entrevistado 05 | Sim. | |
| Entrevistado 06 | Sim. Meu interesse com a música brasileira é grande pois é uma música a qual tenho uma clareza na língua, a qual eu entendo mais e mim interessa. | |
| Entrevistado 07 | Não. | |
| Entrevistado 08 | Sim. Manifesta-se através da apreciação diária. Escuto músicas brasileiras todos os dias. | |
| Entrevistado 09 | Sim. É uma grande maneira de expressão cultural e plural do Brasil. | |
| Entrevistado 10 | Sim. Meu interesse se manifesta a partir da audição diária. | |
| Entrevistado 11 | Não. | |
| Entrevistado 12 | Sim. Vivência em canto coral com repertório de músicas brasileiras. | |
| Entrevistado 13 | Sim. As cantigas de roda, pois canto com a minha criança e, também as cantigas populares nos ensaios do Coro em Canto. | |
| Entrevistado 14 | Sim. | |
| Entrevistado 15 | Sim. Tenho interesse nas composições que refletem sobre o campo; letras com jogo de palavras as vezes inusitadas; canções com críticas indiretas, vocais que não sejam estridentes ou perfeito demais. | |
| Entrevistado 16 | Não. | |
| Entrevistado 17 | Não. | |
| Entrevistado 18 | Sim. Vivência não. Sempre me interessei. Hoje só canto coral. | |
| Entrevistado 19 | Sim. Através do canto. | |
| Entrevistado 20 | Sim. Vivência musical nenhuma, apenas interesse de aprender música. | |
| Entrevistado 21 | Não. | |
| Entrevistado 22 | Sim. Explique. Forró todos os tipos de músicas. | |
| Entrevistado 23 | Não. | |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 24 | Sim. A música brasileira relata os sentimentos por brasileiros/as transformados em música. |
| Entrevistado 25 | Sim. Por que a canção brasileira incorpora a cultura de um povo, independentemente de região na qual está inserida. |
| Entrevistado 26 | Não. |
| Entrevistado 27 | Sim. Pois a canção brasileira nos envolve, algumas declaram as nossas raízes e questões nacionais. |
| Entrevistado 28 | Sim. Pela preferência, apreciação e por gostar de cantar. |
| Entrevistado 29 | Sim. Cantando, como cantora, visitando locais (barzinhos, teatros, universidades e grupos) onde a música se faz presente e selecionando no celular músicas com essa performance. |

TABELA 05 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Lírica Erudita Nacional | 02/29 6,89% | _____ | 02/29 6,89% | 02/29 6,89% | 03/29 10,34% |
| Registro de Sentimentos por meio de Palavras | 09/29 | 03/29 10,34% | 02/29 6,89% | 01/29 3,44% | _____ |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | 06/29 20,68% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% |
| Temática Popular | 04/29 13,79% | 03/29 10,34% | 04/29 13,79% | 03/29 10,34% | _____ |
| Figuração Rítmica | _____ | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | _____ | _____ |
| Analogia às Danças Populares | 01/29 3,44% | 03/29 10,34% | 05/29 17,24% | _____ | 01/29 3,44% |
| Clareza na Pronúncia do Português | 05/29 17,24% | 06/29 20,68% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | _____ |
| Característica Étnica | _____ | _____ | _____ | 01/29 3,44% | _____ |
| Emoção Lírica da Terra | _____ | 03/29 10,34% | _____ | _____ | 02/29 6,89% |
| Entoação | _____ | 01/29 3,44% | _____ | _____ | _____ |

| | | | | | |
|-----------------------------------|---|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Prosódia | _____ | _____ | 01/29 3,44% | _____ | _____ |
| Ambiente da Mensagem Poética | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | _____ | 02/29 6,89% | 02/29 6,89% |
| Contextualização Regional | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Imaginário | _____ | 01/29 3,44% | 02/29 6,89% | 01/29 3,44% | _____ |
| Fraseado | _____ | _____ | _____ | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% |
| Modulação das Vogais | _____ | 01/29 3,44% | 02/29 6,89% | _____ | _____ |
| Paisagem Ética e Sentimental | _____ | _____ | _____ | 01/29 3,44% | _____ |
| Gesto Mimético | _____ | 01/29 3,44% | _____ | _____ | _____ |
| Total de Respostas Porcentagem | 28/29 96,55% | 25/29 86,20% | 21/29 72,41% | 14/29 48,27% | 10/29 34,48% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português e [3ª] Temática Popular. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Temática Popular e [2ª] Imaginário. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Emoção Lírica da Terra e [3ª] Clareza na Pronúncia do Português. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [3ª] Analogia às Danças Populares. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Analogia às Danças Populares; [3ª] Temática Popular; [4ª] Paisagem Ética e Sentimental; [5ª] Ambiente da Mensagem Poética; [6ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [7ª] Fraseado; [8ª] Contextualização Regional e [9ª] Gesto Musical Descritivo. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Modulação das Vogais; [4ª] Clareza na Pronúncia do Português; [5ª] Lírica Erudita Nacional e [6ª] Emoção Lírica da Terra. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Analogia às Danças Populares e [4ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Analogia às Danças Populares; [2ª] Temática Popular; [3ª] Prosódia; [4ª] Ambiente da Mensagem Poética; [5ª] Emoção Lírica da Terra; [6ª] Fraseado; [7ª] Contextualização Regional; [8ª] Lírica Erudita Nacional; [9ª] Entoação; [10ª] Figuração Rítmica; [11ª] Clareza na Pronúncia do Português e [12ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. | | | | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 09 | [1ª] Ambiente da Mensagem Poética. |
| Entrevistado 10 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Entoação; [3ª] Figuração Rítmica; [4ª] Temática Popular; [5ª] Fraseado e [6ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 11 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Temática Popular; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras [4ª] Imaginário. |
| Entrevistado 12 | Não consigo responder. |
| Entrevistado 13 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Analogia às Danças Populares e [3ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 14 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Figuração Rítmica; [3ª] Analogia às Danças Populares e [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. |
| Entrevistado 16 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [2ª] Emoção Lírica da Terra. |
| Entrevistado 17 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [2ª] Ambiente da Mensagem Poética. |
| Entrevistado 18 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Emoção Lírica da Terra e [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. |
| Entrevistado 19 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Temática Popular; [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5ª] Ambiente da Mensagem Poética; [6ª] Imaginário; [7ª] Paisagem Ética e Sentimental; [8ª] Emoção Lírica da Terra; [9ª] Contextualização Regional e [10ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 20 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Temática Popular; [3ª] Imaginário; [4ª] Característica Étnica; [5ª] Analogia às Danças Populares e [6ª] Modulação das Vogais. |
| Entrevistado 21 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Analogia às Danças Populares; [4ª] Temática Popular; [5ª] Lírica Erudita Nacional; [6ª] Contextualização Regional e [7ª] Emoção Lírica da Terra. |
| Entrevistado 22 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [2ª] Gesto Mimético. |
| Entrevistado 23 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. |
| Entrevistado 24 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [3ª] Modulação das Vogais. |
| Entrevistado 25 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Analogia às Danças Populares; [4ª] Temática Popular; [5ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [6ª] Paisagem Ética e Sentimental e [7ª] Contextualização Regional. |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 26 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [4ª] Fraseado e [5ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 27 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Modulação das Vogais e [3ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 28 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Imaginário e [4ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 29 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Analogia às Danças Populares; [3ª] Temática Popular; [4ª] Ambiente da Mensagem Poética e [5ª] Emoção Lírica da Terra. |

TABELA 06 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|-------------|-------------|
| Nostálgico | 11/29 | 37,93% |
| Ternura | 02/29 | 6,89% |
| Ciranda | 01/29 | 3,44% |
| Gracioso | 04/29 | 13,79% |
| Tristonho | 05/29 | 17,24% |
| Melancólico | 04/29 | 13,79% |
| Apixonado | 02/29 | 6,89% |
| Entrevistado 01 | Nostálgico | |
| Entrevistado 02 | Apixonado | |
| Entrevistado 03 | Nostálgico | |
| Entrevistado 04 | Nostálgico | |
| Entrevistado 05 | Melancólico | |
| Entrevistado 06 | Nostálgico | |
| Entrevistado 07 | Ternura | |
| Entrevistado 08 | Nostálgico | |
| Entrevistado 09 | Nostálgico | |
| Entrevistado 10 | Nostálgico | |
| Entrevistado 11 | Tristonho | |
| Entrevistado 12 | Ciranda | |
| Entrevistado 13 | Melancólico | |
| Entrevistado 14 | Melancólico | |
| Entrevistado 15 | Melancólico | |
| Entrevistado 16 | Gracioso | |
| Entrevistado 17 | Nostálgico | |
| Entrevistado 18 | Tristonho | |
| Entrevistado 19 | Tristonho | |

| | |
|-----------------|------------|
| Entrevistado 20 | Tristonho |
| Entrevistado 21 | Gracioso |
| Entrevistado 22 | Apaixonado |
| Entrevistado 23 | Ternura |
| Entrevistado 24 | Nostálgico |
| Entrevistado 25 | Tristonho |
| Entrevistado 26 | Gracioso |
| Entrevistado 27 | Nostálgico |
| Entrevistado 28 | Gracioso |
| Entrevistado 29 | Nostálgico |

TABELA 07 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|------------|-------------|
| Estridente | 02/29 | 6,89% |
| Claro | 03/29 | 10,34% |
| Denso | 01/29 | 3,44% |
| Aveludado | 10/29 | 34,48% |
| Opaco | 01/29 | 3,44% |
| Brilhante | 12/29 | 41,37% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Claro | |
| Entrevistado 02 | Brilhante | |
| Entrevistado 03 | Brilhante | |
| Entrevistado 04 | Aveludado | |
| Entrevistado 05 | Estridente | |
| Entrevistado 06 | Aveludado | |
| Entrevistado 07 | Brilhante | |
| Entrevistado 08 | Aveludado | |
| Entrevistado 09 | Aveludado | |
| Entrevistado 10 | Brilhante | |
| Entrevistado 11 | Brilhante | |
| Entrevistado 12 | Opaco | |
| Entrevistado 13 | Aveludado | |
| Entrevistado 14 | Brilhante | |
| Entrevistado 15 | Claro | |
| Entrevistado 16 | Brilhante | |
| Entrevistado 17 | Estridente | |
| Entrevistado 18 | Aveludado | |
| Entrevistado 19 | Denso | |
| Entrevistado 20 | Claro | |
| Entrevistado 21 | Brilhante | |

| | |
|-----------------|-----------|
| Entrevistado 22 | Brilhante |
| Entrevistado 23 | Brilhante |
| Entrevistado 24 | Aveludado |
| Entrevistado 25 | Aveludado |
| Entrevistado 26 | Brilhante |
| Entrevistado 27 | Brilhante |
| Entrevistado 28 | Aveludado |
| Entrevistado 29 | Aveludado |

TABELA 08 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---|-----------------------|-------------|
| Música do Passado | 05/29 | 17,24% |
| Música Contemporânea | 05/29 | 17,24% |
| Música do Nosso Tempo | 01/29 | 3,44% |
| Música de Antigamente | 14/29 | 48,27% |
| Música do Passado Contextualização popular com traços eruditos | 01/29 | 3,44% |
| Música Velha | 02/29 | 6,89% |
| Sem Resposta | 01/29 | 3,44% |
| Entrevistado 01 | Música do Passado | |
| Entrevistado 02 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 03 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 04 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 05 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 06 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 07 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 08 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 09 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 10 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 11 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 12 | Música do Passado | |
| Entrevistado 13 | Música do Nosso Tempo | |
| Entrevistado 14 | Música Velha | |
| Entrevistado 15 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 16 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 17 | Música Passado | |
| Entrevistado 18 | Música Velha | |
| Entrevistado 19 | Música de Antigamente | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 20 | Música Passado |
| Entrevistado 21 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 22 | Música Passado |
| Entrevistado 23 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 24 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 25 | Música do Passado (Contextualização popular com traços eruditos) |
| Entrevistado 26 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 27 | Música de Antigamente |
| Entrevistado 28 | |
| Entrevistado 29 | Música Contemporânea |

TABELA 09 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Claudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|---------------------------------|-------------|
| Música Regional | 21/29 | 72,41% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 02/29 | 6,89% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 05/29 | 17,24% |
| Modernismo Brasileiro | 01/29 | 3,44% |
| Entrevistado 01 | Música Regional | |
| Entrevistado 02 | Música Regional | |
| Entrevistado 03 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 04 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 05 | Música Regional | |
| Entrevistado 06 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 07 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 08 | Música Regional | |
| Entrevistado 09 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 10 | Música Regional | |
| Entrevistado 11 | Música Regional | |
| Entrevistado 12 | Música Regional | |
| Entrevistado 13 | Música Regional | |
| Entrevistado 14 | Música Regional | |
| Entrevistado 15 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 16 | Música Regional | |
| Entrevistado 17 | Música Regional | |
| Entrevistado 18 | Música Regional | |

| | |
|-----------------|---------------------------------|
| Entrevistado 19 | Período Nacionalista Brasileiro |
| Entrevistado 20 | Música Regional |
| Entrevistado 21 | Música Regional |
| Entrevistado 22 | MPB (Música Popular Brasileira) |
| Entrevistado 23 | Música Regional |
| Entrevistado 24 | Música Regional |
| Entrevistado 25 | Música Regional |
| Entrevistado 26 | Música Regional |
| Entrevistado 27 | Música Regional |
| Entrevistado 28 | Música Regional |
| Entrevistado 29 | Música Regional |

TABELA 10 - Total de 29 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 05/29 | 17,24% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 02/29 | 6,89% |
| Música Regional | 01/29 | 3,44% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 04/29 | 13,79% |
| Modernismo Brasileiro | 07/29 | 24,13% |
| Bossa Nova | 01/29 | 3,44% |
| Música Viva | 02/29 | 6,89% |
| Tropicalismo | 01/29 | 3,44% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 02/29 | 6,89% |
| Outro: Música velha e triste | 01/29 | 3,44% |
| Sem Resposta | 03/29 | 10,34% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 02 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 03 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 04 | Música Viva | |
| Entrevistado 05 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 06 | Tropicalismo | |
| Entrevistado 07 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 08 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 09 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 10 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 11 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 12 | | |
| Entrevistado 13 | Bossa Nova | |
| Entrevistado 14 | | |
| Entrevistado 15 | Barroco Mineiro | |

| | |
|-----------------|---|
| | (Início do século XVIII e o final do século XIX) |
| Entrevistado 16 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) |
| Entrevistado 17 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 18 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 19 | Música Regional |
| Entrevistado 20 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 21 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 22 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 23 | Outro: Música velha e triste |
| Entrevistado 24 | MPB (Música Popular Brasileira) |
| Entrevistado 25 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) |
| Entrevistado 26 | Período Nacionalista Brasileiro |
| Entrevistado 27 | Música Viva |
| Entrevistado 28 | |
| Entrevistado 29 | Período Nacionalista Brasileiro |

TABELA 11 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 17/29 58,62% | 04/29 13,79% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | — |
| Literatura, Cordel, Cantadores | 02/29 6,89% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 05/29 17,24% | 02/29 6,89% | 09/29 31,03% | — | — |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | 01/29 3,44% | 12/29 41,37% | — | 01/29 3,44% | 02/29 6,89% |
| Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio | 02/29 6,89% | — | — | — | — |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | — | 01/29 3,44% | — | 01/29 3,44% | — |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | — | 01/29 3,44% | 02/29 6,89% | — | 01/29 3,44% |

| | | | | | |
|-----------------------------------|--|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Águas, Mar, Ondas | _____ | _____ | _____ | 01/29 3,44% | _____ |
| Nuvens, Céu e Árvores. | _____ | _____ | _____ | 01/29 3,44% | _____ |
| Amor, Tristeza, Melancolia | _____ | 02/29 6,89% | 03/29 10,34% | 04/29 | 01/29 3,44% |
| Cena, Espetáculo, Palco | _____ | _____ | 01/29 3,44% | 01/29 3,44% | _____ |
| Cores, Texturas, Aromas | _____ | _____ | 01/29 3,44% | _____ | _____ |
| Fogueira e Roda de Dança | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Total de Respostas Percentagem | 28/29 96,55% | 23/29 79,31% | 18/29 62,06% | 11/29 37,93% | 05/29 17,24% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [4ª] Amor, Tristeza, Melancolia e [5ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia. | | | | |
| Entrevistado 04 | Sem Resposta | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Amor, Tristeza, Melancolia; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [5ª] Literatura, Cordel, Cantadores. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão e [3ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [2ª] Amor, Tristeza, Melancolia; [3ª] Cena, Espetáculo, Palco; [4ª] Caatinga, Seca, Sertão e [5ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 09 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 10 | [1ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 11 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4ª] Amor, Tristeza, Melancolia. | | | | |
| Entrevistado 12 | [1ª] Outras Imagens: Rolinha; Ninho e Sertão. | | | | |
| Entrevistado 13 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 14 | [1ª] Literatura, Cordel, Cantadores. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio e [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 16 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 17 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 18 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [3ª] Cores, Texturas, Aromas; [4ª] Cena, Espetáculo, Palco e [5ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |
| Entrevistado 19 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4ª] Amor, Tristeza, Melancolia. |
| Entrevistado 20 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [4ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [5ª] Amor, Tristeza, Melancolia; [6ª] Programa de Radio, Cantores, Instrumentos, Estúdio e [7ª] Outras Imagens. Descreva-as: Fogueira e Roda de Dança. |
| Entrevistado 21 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 22 | [1ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio. |
| Entrevistado 23 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol e [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores. |
| Entrevistado 24 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4ª] Outras Imagens. Descreva-as: Nuvens, Céu e Árvores. |
| Entrevistado 25 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [4ª] Amor, Tristeza, Melancolia. |
| Entrevistado 26 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia e [4ª] Águas, Mar, Ondas. |
| Entrevistado 27 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 28 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 29 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol e [4ª] Literatura, Cordel, Cantadores. |

TABELA 12 - Total de 29 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| Entrevistados | Interpretação 01 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 | Interpretação 02 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 |
|-----------------|---|--|
| | COMENTÁRIOS | COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | Ritmo: um pouco lento. Passagens: descreve acontecimentos regionais sobre aboiadas sertanejas. Instrumentação: o uso do violão. Características de Paisagens (remete ao mato, sertão). | Em relação ao ritmo, este outro se desenvolve num ritmo mais compassado onde a instrumentação usual se prende ao piano. Já deixa uma impressão mais lírica, ou seja acredito deixar uma impressão de uma música clássica. Em relação às passagens remete ao sertão também, aboiadas. |
| Entrevistado 02 | Linda. Suponho que foi composta na década de 50. A paisagem que nos leva é o interior, zona rural. Melhor interpretação, mais audível. | Melhor a primeira interpretação. |
| Entrevistado 03 | O texto é sobre uma região seca que poderia ser o sertão; a instrumentação é simples, para um violão; é uma canção talvez da segunda metade do século XX; é uma canção triste; a dicção da cantora não é clara. | O acompanhamento agora é de piano; idem o que escrevi acima; a dicção do cantor dificulta a compreensão do texto. Os problemas de compreensão do texto podem ser devidos a distorções no registro (equipamentos, técnica). |
| Entrevistado 04 | Não comentou. | Não comentou. |
| Entrevistado 05 | Uma música de contexto regional pelo fato de possuir elementos característicos de uma determinada região e também histórico cujo conta um acontecimento que aconteceu em um período histórico dessa região. | Contexto geofísico e de paisagens onde pode se intensificar características de um lugar em seu espaço físico. |
| Entrevistado 06 | Música popular brasileira. Fala | Ele dá uma ênfase maior à seca no |

| | | |
|-----------------|---|---|
| | do sertão de características de seca no sertão e sua tristeza com a falta de água. | sertão, de uma harmonia ótima. |
| Entrevistado 07 | Dá uma ideia de sofrimento, com um ritmo lento e uma melodia melancólica. Parece seca dos anos 60 ou 70, com uma imagem que remete ao sertão seco, possivelmente no nordeste brasileiro. | A segunda interpretação passa uma ideia de ser mais antiga (talvez pela qualidade menor do som) e com uma carga de sofrimento e melancolia maior. O uso do piano não deixa uma imagem tão clara da paisagem. |
| Entrevistado 08 | Imprime nostalgia, melancolia e tristeza. O ritmo é mantido quase na música toda. A interpretação é bem tradicional e clássica. | Imprime melancolia, tristeza, saudosismo mais que a primeira interpretação. Mudanças no ritmo são comuns, remetendo ao aboio, provocando imagens como: gado, sertão, seca e pastagens. A interpretação é mais dramática, mais sentimental e mais livre. |
| Entrevistado 09 | Interpretação vocal dramática; enquadra-se à temática musical (seca, tristeza, mágoa), também entra esperança. O violão contribuiu com a excelente interpretação – nos remete à popularidade. | Voz mais grave, interpretada por um baixo; a primeira versão traduz melhor o contexto temático da música. A proposta já é mais erudita (utilização do piano). |
| Entrevistado 10 | Dicção da intérprete compromete a compreensão do texto regional (boi, sede, desidratação). Seca nordestina. Início do séc. XX. | Dicção mais clara do intérprete. |
| Entrevistado 11 | A música parece ter sido escrita no passado, em uma paisagem de sofrimento no sertão devido a melodia triste. | Algumas partes parecem menos melancólicas que a anterior devido o acompanhamento no piano que mostra um ritmo andado. A paisagem parece mais moderna e menos sertaneja. |
| Entrevistado 12 | Música sertaneja. | Ritmo e melodia dos anos 30; muita personalidade do intérprete presente. |
| Entrevistado 13 | Não comentou. | Não comentou. |
| Entrevistado 14 | Não comentou. | Não comentou. |
| Entrevistado 15 | Melodia refere ao campo, com vocal relacionado ao aboio sertanejo; toque do violão é como se contasse uma história (sequenciado). Som folk. Bonito. | Versão mais clássica – fala de situação sertaneja, parece uma bossa – não senti que os elementos se relacionavam tanto ao contexto sertanejo como a primeira. |
| Entrevistado 16 | Não comentou. | Não comentou. |
| Entrevistado 17 | Canção melancólica e nostálgica. | Canção melancólica, dolente. |

| | | |
|-----------------|---|--|
| Entrevistado 18 | Imagens. | Imagens. |
| Entrevistado 19 | Não comentou. | Não comentou. |
| Entrevistado 20 | Um canto triste com muita lamentação onde predomina o sofrimento de um povo. Sertão. Seca. Dor. Saudade. | Não comentou. |
| Entrevistado 21 | Contexto de seca, de esperança do sertanejo apesar das desgraças. Violão. Melodia mais arrastada. | Piano. Melodia mais andada. |
| Entrevistado 22 | Músicas bem lindas que não voltas músicas triste do sertão como era sofrimento. | Não comentou. |
| Entrevistado 23 | Traço característico – sertanejo. Lamento e melancolia na instrumentação. Saudades. | Instrumentação fúnebre e triste. |
| Entrevistado 24 | A música possui uma característica regional e uma carga emotiva forte. Seu ritmo lento mostra com clareza a voz da cantora que mostra um sentimento elevado nas notas. | Apesar da característica regional, fica difícil compreender do que se trata a música em razão da dicção do cantor. O ritmo aparenta ser um pouco mais rápido e o sentimento expresso pela música não chega à tona com facilidade. |
| Entrevistado 25 | A canção ouvida apresenta características atribuídas aos retirantes que partiam para fugir da seca que assola o sertão. A canção teve o acompanhamento de um sonoro violão. A canção traz à tona as imagens do sofrimento do sertanejo. | Não comentou. |
| Entrevistado 26 | Melancólico, tristonho, sertão, boi, terra seca, fome. | Não comentou. |
| Entrevistado 27 | Violão (instrumentação). Traços = boiadeiros. Paisagens = lugar seco/sertão. | Piano (instrumentação). Paisagens = sertão, lugar seco, bois. |
| Entrevistado 28 | Sertão, retirada dos animais e pessoas em busca de condições de vida. Mesmo na condição de retirante, ainda canta, acredita na vida. Cantar sofrido, melancólico dramático, mais sofrido. | Mesma situação, mas a forma de apresentar mais melodiosa, mais romântica e agradável. |
| Entrevistado 29 | Mostra um caráter duro, forte, com uma harmonia bonita, simples e inteira: trazendo um contexto geográfico e histórico de seca, uma imagem quente, triste, porém cheia de esperança na chuva. | Apresenta suposto momento da composição antigo, puxando para apresentação em rádio. Retrata a seca porém de forma mais flexível, suave. O contexto é de seca, sertão. Mais ritmada, esfriando o caráter duro. A música traz mais elementos |

| | | |
|--|--|----------------|
| | | instrumentais. |
|--|--|----------------|

Resultado das Entrevistas: Grupo III

Curso de Graduação em Música (Licenciatura e Bacharelado)

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

Entrevistados: 08

Realização da entrevista: dia 06 de maio de 2016, das 14h às 16h

TABELA 01 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Percentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | 03/08 | 37,5% |
| 06 a 10 anos | | |
| 11 a 15 anos | | |
| 16 a 20 anos | 02/08 | 25% |
| 21 a 25 anos | 01/08 | 12,5% |
| 26 a 30 anos | 01/08 | 12,5% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |

TABELA 02 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Percentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 01/08 | 12,5% |
| Médio (de três a seis anos) | 03/08 | 37,5% |
| Alto (mais de seis anos) | 04/08 | 50% |

TABELA 03 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Percentagem |
|--|-------------------------|--|-------------|
| 08/08 *Somente 07/08 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | 2,57 anos *(07/08) Média Total de Tempo de Estudo | 100% |
| 00/08 | NÃO | | 0,0% |
| Entrevistado 01 | | | |
| | | 03 anos | |

| | | | |
|-----------------|---|---------------------------------|--|
| Entrevistado 02 | | Quase 02 anos | |
| Entrevistado 03 | Licenciatura/Canto e Extensão | 02 anos | |
| Entrevistado 04 | Bacharelado em Composição | 04 anos | |
| Entrevistado 05 | Licenciatura/Canto | 01 ano | |
| Entrevistado 06 | Canto | 02 anos e 06 meses | |
| Entrevistado 07 | Licenciatura/Canto | | |
| Entrevistado 08 | Graduação em Música (Licenciatura) Graduação em Música (Bacharelado) | 02 anos e meio 01 ano e meio | |

TABELA 04 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| SIM | 07/08 | 87,5% |
| NÃO | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Sim. Gostaria de poder compor canções para igreja. | |
| Entrevistado 02 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 03 | Sim. Canções brasileiras no repertório universitário, canto coral e um projeto popular com uma banda regionalista. | |
| Entrevistado 04 | Sim. Como expressão do seu povo e do seu som, toco e canto na igreja vez por outra. Colocamos ritmos entre nossas canções sacras, bom fazer a nossa música. | |
| Entrevistado 05 | Sim. Canto em coro de câmara, em um madrigal e na igreja. | |
| Entrevistado 06 | Sim. A vivência se dá nas aulas de canto. Temos um programa de repertório no curso de licenciatura e bacharelado, em canto, onde estudamos um pouco de canção brasileira. | |
| Entrevistado 07 | Sim. Licenciatura/Canto. | |
| Entrevistado 08 | Sim. A canção brasileira desperta um sentimento de identificação que não encontro em outros repertórios. | |

TABELA 05 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Registro de Sentimentos por meio de Palavras | 02/08 25% | _____ | 02/08 25% | 01/08 12,5% | _____ |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | 01/08 12,5 | 01/08 12,5% | 01/08 12,5% | 01/08 12,5% | _____ |
| Temática Popular | 01/08 12,5% | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ |
| Figuração Rítmica | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ |
| Analogia às Danças Populares | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Clareza na Pronúncia do Português | _____ | 03/08 37,5% | _____ | 01/08 12,5% | _____ |
| Emoção Lírica da Terra | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ |
| Entoação | _____ | 01/08 12,5% | 01/08 12,5% | _____ | _____ |
| Gesto Musical Descritivo | _____ | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Ambiente da Mensagem Poética | _____ | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Imaginário | _____ | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ |
| Fraseado | _____ | _____ | _____ | 02/08 25% | 01/08 12,5% |
| Paisagem Ética e Sentimental | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Sincopa | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Total de Respostas Porcentagem | 07/08 87,5% | 07/08 87,5% | 06/08 75% | 05/08 62,5% | 05/08 62,5% |
| Entrevistado 01 | Sem Resposta | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Paisagem Ética e Sentimental; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Entoação; [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [5ª] Analogia às Danças Populares; [6ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [7ª] Fraseado; [8ª] Emoção Lírica da Terra e [9ª] Contextualização Regional. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Emoção Lírica da Terra; [3ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [4ª] Fraseado; [5ª] Paisagem Ética e Sentimental e [6ª] Imaginário. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Sincopa; [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [1ª] | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| | Outra. Cite-a: harmonia/acordes complexos compassos 07 e 10; [2ª] Figuração Rítmica (baixo do piano às vezes sugere o movimento do baixo do violão); [2ª] Temática Popular e [2ª] Gesto Musical Descritivo. |
| Entrevistado 05 | [2ª] Entoação; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [4ª] Clareza na Pronúncia do Português; [5ª] Ambiente da Mensagem Poética; [6ª] Imaginário; [7ª] Temática Popular; [8ª] Emoção Lírica da Terra e [9ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 06 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [4ª] Fraseado; [5ª] Gesto Musical Descritivo e [6ª] Entoação. |
| Entrevistado 07 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Temática Popular; [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5ª] Fraseado; [6ª] Síncopa e [7ª] Imaginário. |
| Entrevistado 08 | [1ª] Analogia às Danças Populares; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [3ª] Imaginário. |

TABELA 06 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|--------------|-------------|
| Nostálgico | 04/08 | 50% |
| Ternura | 01/08 | 12,5% |
| Brincando | 01/08 | 12,5% |
| Melancólico | 01/08 | 12,5% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 02 | Brincando | |
| Entrevistado 03 | Ternura | |
| Entrevistado 04 | Nostálgico | |
| Entrevistado 05 | Nostálgico | |
| Entrevistado 06 | Melancólico | |
| Entrevistado 07 | Nostálgico | |
| Entrevistado 08 | Nostálgico | |

TABELA 07 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|--------------|-------------|
| Aveludado | 04/08 | 50% |
| Brilhante | 03/08 | 37,5% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 02 | Aveludado | |
| Entrevistado 03 | Brilhante | |
| Entrevistado 04 | Aveludado | |
| Entrevistado 05 | Brilhante | |
| Entrevistado 06 | Brilhante | |
| Entrevistado 07 | Aveludado | |
| Entrevistado 08 | Aveludado | |

TABELA 08 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------------------|-------------|
| Música Moderna | 02/08 | 25% |
| Música do Passado | 01/08 | 12,5% |
| Música de Antigamente | 04/08 | 50% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5 |
| | | |
| Entrevistado 01 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 02 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 03 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 04 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 05 | Música Moderna | |
| Entrevistado 06 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 07 | Música do Passado | |
| Entrevistado 08 | Música Moderna | |

TABELA 09- Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Claudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|---------------------------------|-------------|
| Música Regional | 03/08 | 37,5% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 02/08 | 25% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 01/08 | 12,5% |
| Modernismo Brasileiro | 01/08 | 12,5% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 02 | Música Regional | |
| Entrevistado 03 | Música Regional | |
| Entrevistado 04 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 05 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 06 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 07 | Música Regional | |
| Entrevistado 08 | Modernismo Brasileiro | |

TABELA 10 - Total de 08 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 01/08 | 12,5% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 04/08 | 50% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 01/08 | 12,5% |
| Modernismo Brasileiro | 01/08 | 12,5% |
| Música Viva | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 02 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 03 | Música Viva | |
| Entrevistado 04 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 05 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 06 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 07 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 08 | Modernismo Brasileiro | |

TABELA 11 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|---|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 05/08 62,5% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Literatura, Cordel, Cantadores | 01/08 12,5% | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 02/08 25% | 02/08 25% | _____ | 01/08 12,5% | _____ |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | _____ | 02/08 25% | _____ | _____ | _____ |
| Cultura Negra da Escravidão | _____ | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | _____ | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ |
| Total de Respostas Porcentagem | 08/08 100% | 05/08 62,5% | 02/08 25% | 01/08 12,5% | _____ |
| Entrevistado 01 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Outras Imagens. Descreva-as: cultura negra da escravidão. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [4ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |

TABELA 12 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| Entrevistados | Interpretação 01 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 | Interpretação 02 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 |
|-----------------|--|--|
| | COMENTÁRIOS | COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | Lamento, Aboio, Nordeste, Chapa de Couro, Caatinga, Súplica, Oração, Perseverança, Singeleza, Originalidade, Voz Natural. | Aboio, Lamento, Apresentação, Voz Preparada, Música Lida, Interpretação, Piano, Cromatismo. |
| Entrevistado 02 | Tem característica da música do sertão. | De tradição oral relacionada com a realidade do sertão. |
| Entrevistado 03 | Uma melodia característica da região, lembrando os aboiadores. Na voz dramática de um tenor, sua harmonia feita por um vibrato traz um caráter não só regionalista mas bem nacionalista. | Instrumentação diferente da primeira interpretação. Dessa vez a harmonia feita pelo piano e sua melodia na voz de um baixo deu uma característica bem mais elegante. Até mesmo em aspecto de impostação de voz, não tão dramático quanto a voz de um tenor. Referente as características da música em si, são as mesmas, mesmo mudando o timbre de voz e a instrumentação, ela se manteve com seu caráter canto, rítmico, melódico e harmonicamente. |
| Entrevistado 04 | Existe uma progressão do baixo do violão que se repete, como o lamento daquele eu lírico canta. Semelhante aos cantadores se utilizando da viola para narrar suas dores e lutas. A impressão é que a cantora é parte da história, parte do tema e tem si parte da dor. O ambiente sugere vivencia de escassez, soa como se fosse canção afro, com gestos que | O fato da presença do piano “erudito”, elitiza a canção. De fato é a mesma canção, porém parece que ela está sendo apenas cantada, por alguém que ouviu, mas não se envolveu com a realidade cantada ali e que dessa forma não sentiu o lamento de quem ouviu. O piano muda a escuta, como se ouve, a ponderação é sobretudo sobre a instrumentação e não sobre o cantor |

| | | |
|-----------------|--|--|
| | lembram o aboio, ideia fortalecida pela harmonia menor, com os movimentos descendentes do baixo. Talvez tenha sido composta em (1930-40) época de seca no nordeste brasileiro e o homem lamenta por perder sua criação. | ou a voz que apresenta a canção. |
| Entrevistado 05 | A canção demonstra traços de paisagem sertaneja e tradição oral relacionadas. É de fácil compreensão. A dicção do intérprete é entendida com facilidade. A canção tem o acompanhamento ao violão. | A canção é executada pelo intérprete acompanhada ao piano e mostra fortes traços regionais, demonstrando a paisagem do sertão. |
| Entrevistado 06 | Música de característica dramática, retrata manifestação musical de cultura regional. O ritmo lembra os cantadores de viola (seresteiros). Foi possível observar registro de sentimento através das palavras. A canção foi acompanhada por um violão. | Na interpretação 2, o intérprete mostra domínio da técnica vocal, a clareza da pronúncia das palavras foi bem observada. O fraseado das linhas melódicas foi bem executado, o gesto musical também foi percebido. A canção foi acompanhada por um piano. As imagens relacionadas: sertão, musical regional e cantadores. |
| Entrevistado 07 | Voz feminina, violão, sertão, dor, verdade, modal, modinha, ternura paixão. A cantora traz uma verdade na voz, uma paixão que faz você sentir o que se passa na canção, texto bastante inteligível com muita clareza de dicção. Soa ora como uma modinha ora nacionalista. | Piano, voz masculina, modinha, sofrimento, sertão, aboio, modal, vivacidade. Como uma gravação recente traz uma vivacidade na canção, uma voz clara com boa dicção, muita verdade no texto e paixão. |
| Entrevistado 08 | Interpretação como canção popular ou regional. A utilização da voz, juntamente com o acompanhamento de violão seguem esse contexto. | Interpretação como canção de câmara. Voz lírica, acompanhamento de piano e escolhas características do estilo. |

Resultado das Entrevistas: Grupo IV

Centro de Educação Musical de Olinda – PE

Cidade de Olinda - PE

Total de Entrevistados: 15 (professores e alunos)

Realização da entrevista: dia 10 de maio de 2016, das 13:30 às 15h

TABELA 01 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Porcentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | 03/15 | 19,99% |
| 06 a 10 anos | 02/15 | 13,33% |
| 11 a 15 anos | 01/15 | 6,66% |
| 16 a 20 anos | 01/15 | 6,66% |
| 21 a 25 anos | | |
| 26 a 30 anos | 02/15 | 13,33% |
| 31 a 35 anos | 01/15 | 6,66% |
| 36 a 40 anos | | |
| 41 a 45 | 01/15 | 6,66% |
| 46 a 50 | | |
| 51 a 55 | 01/15 | 6,66% |
| Sem Resposta | 03/15 | 19,99% |

TABELA 02 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Porcentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 03/15 | 19,99% |
| Médio (de três a seis anos) | 06/15 | 39,99% |
| Alto (mais de seis anos) | 06/15 | 39,99% |

TABELA 03 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Porcentagem |
|--|---|---|-------------|
| 09/15 *Somente 05/15 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | 11,3 anos *(05/15) Média Total de Tempo de Estudo | 59,99% |
| 06/15 | NÃO | | 39,99% |
| Entrevistado 01 | Sim. Iniciação Musical, Curso Técnico, Graduação em Música e Especialização em Metodologia do Ensino da Música. | 35 anos | |
| Entrevistado 02 | Sim. Superior e | 07 anos | |

| | | | |
|-----------------|---|--------------|--|
| | Especialização. | | |
| Entrevistado 03 | Não. | | |
| Entrevistado 04 | Sim. Curso Técnico em violão Popular e Graduação em Música. | | |
| Entrevistado 05 | Sim. Licenciado em Música UFPE | | |
| Entrevistado 06 | Não. | | |
| Entrevistado 07 | Não. | | |
| Entrevistado 08 | Sim. Estou em processo. | | |
| Entrevistado 09 | Sim. Médio em Música | 03 anos | |
| Entrevistado 10 | Não. | | |
| Entrevistado 11 | Sim. | 10 anos | |
| Entrevistado 12 | Não. | | |
| Entrevistado 13 | Não. | | |
| Entrevistado 14 | Sim. CEMO. | 03 semestres | |
| Entrevistado 15 | Sim. Técnico, Graduação e Pós. | | |

TABELA 04 – 15 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|--|-------------|
| SIM | 09/15 | 59,99% |
| NÃO | 04/15 | 26,66% |
| Sem Resposta | 02/15 | 13,33% |
| Entrevistado 01 | Sim. Coro infantil (na educação quando criança); Canto popular (em curso de aperfeiçoamento) e Correpetição em Coro da instituição no qual trabalho. | |
| Entrevistado 02 | Sim. Através do estudo dos aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos. | |
| Entrevistado 03 | Não. | |
| Entrevistado 04 | Sim. Recital de Canto erudito e popular (acompanhamento ao violão). | |
| Entrevistado 05 | Sim. Trabalho com crianças utilizando a música brasileira e a canção brasileira em sala de aula. | |
| Entrevistado 06 | Sem Resposta. | |
| Entrevistado 07 | Sim. Eu canto em coral e faço solo na banda da igreja. | |
| Entrevistado 08 | Sim. Participo de canto coral aqui no CEMO, participo de coral da igreja. | |
| Entrevistado 09 | Não. | |
| Entrevistado 10 | Sem Resposta. | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 11 | Sim. Trabalhei algum tempo como músico e hoje como professor. |
| Entrevistado 12 | Não. |
| Entrevistado 13 | Não. |
| Entrevistado 14 | Sim. Gosto de cantar música de Villa-Lobos e de Waldemar Henrique, pois estudo canto erudito no Conservatório Pernambucano de Música. |
| Entrevistado 15 | Sim. Todo o repertório que utilizo tocando ou cantando é proveniente de canções brasileiras. |

TABELA 05 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Lírica Erudita Nacional | 03/15 19,99% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% | _____ |
| Registro de Sentimentos por meio de Palavras | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | _____ | _____ | 01/15 6,66% |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | _____ | _____ | 01/15 6,66% | 03/15 19,99% | _____ |
| Temática Popular | 02/15 13,33% | _____ | 01/15 6,66% | _____ | _____ |
| Sincopa | 03/15 19,99% | _____ | _____ | 01/15 6,66% | _____ |
| Analogia às Danças Populares | _____ | 02/15 13,33% | _____ | _____ | 01/15 6,66% |
| Clareza na Pronúncia do Português | 01/15 6,66% | _____ | _____ | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% |
| Modulação das Vogais | _____ | _____ | 01/15 6,66% | _____ | _____ |
| Emoção Lírica da Terra | _____ | _____ | 02/15 13,33% | _____ | _____ |
| Constância de Entoação | _____ | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | _____ | _____ |
| Prosódia | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | _____ | _____ | _____ |
| Ambiente da Mensagem Poética | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% |

| | | | | | |
|-----------------------------------|---|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Contextualização Regional | _____ | 01/15 6,66% | _____ | _____ | _____ |
| Gesto Musical Descritivo | _____ | 01/15 6,66% | _____ | _____ | _____ |
| Entoação | _____ | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% |
| Paisagem Ética e Sentimental | _____ | 01/15 6,66% | _____ | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% |
| Figuração Rítmica | _____ | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% | _____ | _____ |
| Total de Respostas Porcentagem | 12/15 79,99% | 12/15 79,99% | 11/15 73,33% | 10/15 66,66% | 06/15 39,99% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Ambiente da Mensagem Poética e [2ª] Paisagem Ética e Sentimental | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Gesto Musical Descritivo; [3ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [4ª] Clareza na Pronúncia do Português e [5ª] Entoação | | | | |
| Entrevistado 03 | Sem Resposta | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Lírica Erudita Nacional; [3ª] Constâncias de Entoação e [4ª] Ambiente da Mensagem Poética | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Ambiente da Mensagem Poética; [3ª] Emoção Lírica da Terra e [4ª] Lírica Erudita Nacional | | | | |
| Entrevistado 06 | Sem Resposta | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Prosódia; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [3ª] Lírica Erudita Nacional | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Sincopa; [2ª] Prosódia; [3ª] Figuração Rítmica; [4ª] Entoação; [5ª] Analogia às Danças Populares; [6ª] Clareza na Pronúncia do Português; [7ª] Modulação das Vogais; [8ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [9ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [10ª] Temática Popular; [11ª] Constâncias de Entoação; [12ª] Ambiente da Mensagem Poética; [13ª] Imaginário; [14ª] Paisagem Ética e Sentimental; [15ª] Característica Étnica; [16ª] Emoção Lírica da Terra; [17ª] Contextualização Regional; [18ª] Expressão Psicológica; [19ª] Lírica Erudita Nacional; [20ª] Fraseado e [21ª] Gesto Musical Descritivo | | | | |
| Entrevistado 09 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Contextualização Regional; [3ª] Ambiente da Mensagem Poética; [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5ª] Clareza na Pronúncia do Português; [6ª] Temática Popular; [7ª] Sincopa; [8ª] Modulação das Vogais; [9ª] Analogia às Danças Populares; [10ª] Constâncias de Entoação; [11ª] Paisagem Ética e Sentimental; [12ª] Fraseado; [13ª] Imaginário; [14ª] Emoção Lírica da Terra; [15ª] Lírica Erudita Nacional; [16ª] Gesto Musical Descritivo; [17ª] Figuração Rítmica; [18ª] Característica Étnica; [19ª] Gesto | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| | Mimético; [20 ^a] Prosódia e [21 ^a] Expressão Psicológica |
| Entrevistado 10 | Sem Resposta |
| Entrevistado 11 | [1 ^a] Sincopa; [2 ^a] Figuração Rítmica; [3 ^a] Emoção Lírica da Terra e [4 ^a] Lírica Erudita Nacional |
| Entrevistado 12 | [1 ^a] Lírica Erudita Nacional; [2 ^a] Analogia às Danças Populares; [3 ^a] Modulação das Vogais; [4 ^a] Sincopa; [5 ^a] Ambiente da Mensagem Poética e [6 ^a] Gesto Musical Descritivo |
| Entrevistado 13 | [1 ^a] Sincopa; [2 ^a] Entoação; [3 ^a] Figuração Rítmica e [4 ^a] Paisagem Ética e Sentimental |
| Entrevistado 14 | [1 ^a] Clareza na Pronúncia do Português; [2 ^a] Analogia às Danças Populares; [3 ^a] Temática Popular; [4 ^a] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5 ^a] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [6 ^a] Gesto Musical Descritivo e [7 ^a] Lírica Erudita Nacional |
| Entrevistado 15 | [1 ^a] Lírica Erudita Nacional; [2 ^a] Constâncias de Entoação; [3 ^a] Entoação; [4 ^a] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5 ^a] Paisagem Ética e Sentimental e [6 ^a] Temática Popular |

TABELA 06 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|--------------|-------------|
| Nostálgico | 07/15 | 46,66% |
| Gracioso | 02/15 | 13,33% |
| Elegante | 01/15 | 6,66% |
| Melancólico | 01/15 | 6,66% |
| Brincando | 01/15 | 6,66% |
| Apaixonado | 01/15 | 6,66% |
| Sem Resposta | 02/15 | 13,33% |
| Entrevistado 01 | Nostálgico | |
| Entrevistado 02 | Nostálgico | |
| Entrevistado 03 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 04 | Nostálgico | |
| Entrevistado 05 | Nostálgico | |
| Entrevistado 06 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 07 | Elegante | |
| Entrevistado 08 | Apaixonado | |
| Entrevistado 09 | Gracioso | |
| Entrevistado 10 | Melancólico | |
| Entrevistado 11 | Nostálgico | |
| Entrevistado 12 | Nostálgico | |

| | |
|-----------------|------------|
| Entrevistado 13 | Brincando |
| Entrevistado 14 | Nostálgico |
| Entrevistado 15 | Gracioso |

TABELA 07 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|--------------|-------------|
| Brilhante | 05/15 | 33,33% |
| Aveludado | 04/15 | 26,66% |
| Denso | 01/15 | 6,66% |
| Claro | 01/15 | 6,66% |
| Anasalado | 02/15 | 13,33% |
| Sem Respostas | 02/15 | 13,33% |
| Entrevistado 01 | Aveludado | |
| Entrevistado 02 | Aveludado | |
| Entrevistado 03 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 04 | Denso | |
| Entrevistado 05 | Brilhante | |
| Entrevistado 06 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 07 | Brilhante | |
| Entrevistado 08 | Brilhante | |
| Entrevistado 09 | Aveludado | |
| Entrevistado 10 | Anasalado | |
| Entrevistado 11 | Brilhante | |
| Entrevistado 12 | Anasalado | |
| Entrevistado 13 | Aveludado | |
| Entrevistado 14 | Brilhante | |
| Entrevistado 15 | Claro | |

TABELA 08 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------|-------------|
| Música do Passado | 03/15 | 19,99% |
| Música Contemporânea | 03/15 | 19,99% |
| Música do Nosso Tempo | 02/15 | 13,33% |

| | | |
|-----------------------|-----------------------|--------|
| Música de Antigamente | 02/15 | 13,33% |
| Música Moderna | 01/15 | 6,66% |
| Sem Resposta | 04/15 | 26,66% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 02 | Música do Passado | |
| Entrevistado 03 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 04 | Música Moderna | |
| Entrevistado 05 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 06 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 07 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 08 | Música do Nosso Tempo | |
| Entrevistado 09 | Música do Passado | |
| Entrevistado 10 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 11 | Música do Nosso Tempo | |
| Entrevistado 12 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 13 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 14 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 15 | Música do Passado | |

TABELA 09 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Claudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|--|-------------|
| Música Regional | 04/15 | 26,66% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 03/15 | 19,99% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 01/15 | 6,66% |
| Tropicalismo | 02/15 | 13,33% |
| Modernismo Brasileiro | 02/15 | 13,33% |
| Música Viva | 03/15 | 19,99% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Música Regional (a letra tem característica regional tanto quanto a rítmica. Porém a projeção vocal/técnica é de cantor de ópera). | |
| Entrevistado 02 | Tropicalismo | |
| Entrevistado 03 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 04 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 05 | MPB (Música Popular Brasileira) | |

| | |
|-----------------|---------------------------------|
| Entrevistado 06 | Música Regional |
| Entrevistado 07 | Música Regional |
| Entrevistado 08 | Música Regional |
| Entrevistado 09 | Tropicalismo |
| Entrevistado 10 | MPB (Música Popular Brasileira) |
| Entrevistado 11 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 12 | Música Viva |
| Entrevistado 13 | Música Viva |
| Entrevistado 14 | Música Viva |
| Entrevistado 15 | MPB (Música Popular Brasileira) |

TABELA 10 - Total de 15 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 03/15 | 19,99% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 02/15 | 13,33% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 02/15 | 13,33% |
| Modernismo Brasileiro | 06/15 | 39,99% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 01/15 | 6,66% |
| Sem Resposta | 01/15 | 6,66% |
| Entrevistado 01 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 02 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 03 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 04 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 05 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 06 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 07 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 08 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 09 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 10 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 11 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 12 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 13 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 14 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 15 | Modernismo Brasileiro | |

TABELA 11 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 08/15 53,33% | 02/15 13,33% | _____ | _____ | _____ |
| Literatura, Cordel, Cantadores | _____ | 01/15 6,66% | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% | _____ |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 06/15 39,99% | 02/15 13,33% | 02/15 13,33% | _____ | 01/15 6,66% |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | _____ | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% | 01/15 6,66% | _____ |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | _____ | 02/15 13,33% | _____ | _____ | _____ |
| Águas, Mar, Ondas | _____ | _____ | 01/15 6,66% | _____ | _____ |
| Amor, Tristeza, Melancolia | 01/15 6,66% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Total de Respostas Porcentagem | 15/15 100% | 09/15 59,99% | 06/15 39,99% | 02/15 13,33% | 01/15 6,66% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Águas, Mar, Ondas. | | | | |
| Entrevistado 09 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 10 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 11 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 12 | [1ª] Amor, Tristeza, Melancolia; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão; [3ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [4ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [5ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 13 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 14 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |

TABELA 12 - Total de 15 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| Entrevistados | Interpretação 01 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 | Interpretação 02 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 |
|-----------------|--|--|
| | COMENTÁRIOS | COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | Esta música tem caráter de “lamentação” referente ao período da seca na região nordeste. Melodia com acompanhamento de cordas dedilhadas. A clareza na entonação e projeção vocal identificam mais e melhor o significado da importância e dimensão do contexto geofísico. | O “tom” erudita, digo as nuances e ornamentações comprometem a métrica e clareza da linha textual e poética da música. Embora apresente uma técnica desenvolvida não se aplica ao caráter da obra. |
| Entrevistado 02 | É uma canção escrita para voz e violão. Com duas partes A e B. Acompanhamento de canção | Para voz e piano. Um tanto rubato. Com duas partes: A e B. A parte “A” é mais rubato. A parte “B” é mais |

| | | |
|-----------------|---|--|
| | com dedilhado estilo um tempo tanto rubato. Parte A em tom menor e parte B no tom relativo. Caráter de aboio. Tristonho. Cena rural. Harmonia consonante com poucos acordes de preparação. Paisagem rural. | ritmada com o pulso mais nítido. Começa com algumas fermatas. Harmonia consonante. Percebe-se uma oscilação na afinação do cantor, nas notas da fermata. Paisagem rural. |
| Entrevistado 03 | Paisagem descreve a vida dura em terras secas do sertão, ao som de cordas de violão. | Agora em voz masculina. |
| Entrevistado 04 | A interpretação busca uma certa aproximação com a prática dos cantadores de aboio, expressividade bastante melancólica que tem o acompanhamento do violão que por sua vez explora fraseados graves compondo o contexto melancólico. | Interpretação que expressa uma preocupação técnica de entoação bem maior e pouca clareza na pronuncia, porém bastante sentimentalismo. |
| Entrevistado 05 | Paisagem árida em período de estiagem. Êxodo rural por conta da seca. | Nesta segunda interpretação fica claro, ou um pouco mais clara a referência do aboio. |
| Entrevistado 06 | A canção fala sobre o sertão, sofrimento e seca. | Sem Comentário. |
| Entrevistado 07 | Melodia de origem regional onde está sendo expressado seus sentimentos por meio de palavras (obs.) música brasileira. | Melodia que foi interpretada de uma forma mais formal na suposta época barroca. (Obs.) música brasileira. |
| Entrevistado 08 | Saudades do sertão, sofrimento do sertanejo, seca, se retirando do sertão. Ritmo melodia sofrido, eu prefiro o ritmo melódico pois fala do sentimento do sertanejo, fome, sede, etc. O gado morrendo de fome e sede, caindo. | A segunda é harmônica pois não tem um sentimento melódico, é seco mais fala do sertão em geral. |
| Entrevistado 09 | Melodia popular. | Canção que lembra as paisagens sertanejas, seca e destruição. |
| Entrevistado 10 | Uma canção de retirantes, canção triste de quem deixa sua terra e vai à procura de melhoras noutras regiões. | Canto triste, fala da situação do homem sertanejo em época difícil na vida do homem, especialmente na vida do homem nordestino. |
| Entrevistado 11 | Sem Comentário. | Sem Comentário. |
| Entrevistado 12 | Melodia triste, lembra a pobreza, sertão, seca e sofrimento. Violão tocado popularmente e aparentemente original. A letra encaixa na melodia, sendo ambas reflexivas. Ritmo e batidas compostas. | Ritmo compassado com acompanhamento do piano. Melodia corrida e suave. Faz menção cultural e social sertaneja. |

| | | |
|-----------------|---|---|
| Entrevistado 13 | Pôde interpretar um ritmo bem solto porém a música relata tristeza, fala da falta d'água, da seca, etc. | Já essa canção ela lembra boiada no sertão e em semelhança a outra canção canta a falta de água no sertão. |
| Entrevistado 14 | A voz demonstra um certo sofrimento, em um lírico que tenta levar, talvez ao céu, a dor de um uma paisagem. A canção me lembra um eu de trovador. Acho que é uma canção dos anos 40. | Nessa interpretação, o cantor coloca mais ênfase na voz. O tema parece menos denso. Parece dos anos 60. |
| Entrevistado 15 | Violão de 7 cordas – 2ª metade do século XX. Alusão ao aboio. Harmonia e melodia tonais. Região do sertão (alusão da letra). Utiliza liberdade poética na gramática. Voz feminina com interpretação forte, característica de festivais de 1965. | Piano – característica de interpretação erudita, embora a letra se reporte à um cenário popular. Voz masculina. Interpretação lembra a música do início do século, realizada em salões ou teatros com audiência específica e elitizada. |

Resultado das Entrevistas: Grupo V

Escola Técnica de Artes da UFAL e Egressos do Curso de Música (canto e licenciatura) da UFAL

Cidade: Maceió - AL

Total de Entrevistados: 08 (professores e alunos)

Realização da entrevista: dia 12 de maio de 2016, das 9:30 às 11h

TABELA 01 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Porcentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | | |
| 06 a 10 anos | | |
| 11 a 15 anos | | |
| 16 a 20 anos | 02/08 | 25% |
| 21 a 25 anos | 01/08 | 12,5% |
| 26 a 30 anos | 01/08 | 12,5% |
| 31 a 35 anos | 01/08 | 12,5% |
| 36 a 40 anos | 02/08 | 25% |
| Sem Resposta | 01/08 | 25% |

TABELA 02 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Porcentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 01/08 | 12,5% |
| Médio (de três a seis anos) | | |
| Alto (mais de seis anos) | 07/08 | 87,5% |

TABELA 03 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Porcentagem |
|--|---|--|-------------|
| 08/08 *Somente 05/08 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | 7,8 anos *(05/08) Média Total de Tempo de Estudo | 100% |
| 00/08 | NÃO | | 0,0% |
| Entrevistado 01 | Sim | 15 anos | |
| Entrevistado 02 | Sim. Bacharel em Canto (música) | | |
| Entrevistado 03 | Sim. Bacharel em Canto | 04 anos | |
| Entrevistado 04 | Sim. | 03 anos | |
| Entrevistado 05 | Sim. | 02 anos | |
| Entrevistado 06 | Sim. Licenciatura em Música (1993) Bacharelado em Canto (2000) | | |
| Entrevistado 07 | Sim. Especialização em Educação Musical, me formei em 2012 | | |
| Entrevistado 08 | Sim. Superior | 15 anos | |

TABELA 04 – 08 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|--|-------------|
| SIM | 08/08 | 100% |
| NÃO | 00/08 | 00% |
| Sem Resposta | | |
| Entrevistado 01 | Sim. É uma música que pela qual a mensagem traduz a nossa vida, nossa história, nossas memórias. É um aflorar da imaginação. | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 02 | Sim. Me interesse sim e por isso estreei no ano passado um duo de voz e violão no projeto SESC Partitura. Esse ano fomos contemplados com o edital SESC das Artes, onde apresentamos um recital de canções brasileiras. |
| Entrevistado 03 | Sim. Além do convívio na infância com cantores populares por meio do meu pai, os estudos de graduação e fora dela sempre foram com ênfase na canção brasileira. |
| Entrevistado 04 | Sim. Se manifesta de forma grandiosa pois mexe com todo o meu ser, corpo, alma e espírito. |
| Entrevistado 05 | Sim. As canções imperiais me transportam a um tempo que não vivi e que sinto presente no meu interior. |
| Entrevistado 06 | Sim. Como professora de canto e sempre incentivando meus alunos a prática das canções brasileiras. |
| Entrevistado 07 | Sim. Por meio do meu trabalho como educador musical e dos recitais nos quais executo canções brasileiras. |
| Entrevistado 08 | Sim. O resgate pela interpretação/aplicação da técnica vocal voltada para a canção brasileira: através do estudo e escuta das canções. |

TABELA 05 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Registro de Sentimentos por meio de Palavras | 01/08 12,5% | 02/08 25% | 02/08 25% | 02/08 25% | _____ |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Temática Popular | 01/08 12,5% | 02/08 25% | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Analogia às Danças Populares | 01/08 12,5% | 01/08 12,5% | _____ | 01/08 12,5% | _____ |
| Clareza na Pronúncia do Português | _____ | 01/08 12,5% | 03/08 37,5% | _____ | 01/08 12,5% |
| Fraseado | _____ | _____ | _____ | _____ | 01/08 |

| | | | | | |
|-----------------------------------|--|---------------|----------------|----------------|----------------|
| | | | | | 12,5% |
| Emoção Lírica da Terra | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Gesto Musical Descritivo | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Imaginário | _____ | _____ | _____ | 03/08 37,5% | _____ |
| Ambiente da Mensagem Poética | 01/08 12,5% | 02/08 25% | 02/08 25% | _____ | _____ |
| Prosódia | _____ | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Expressão Psicológica | _____ | _____ | _____ | _____ | 01/08 12,5% |
| Paisagem Ética e Sentimental | 01/08 12,5% | _____ | _____ | 01/08 12,5% | _____ |
| Figuração Rítmica | 01/08 12,5% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Total de Respostas Porcentagem | 08/08 100% | 08/08 100% | 07/08 87,5% | 07/08 87,5% | 06/08 75% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Ambiente da Mensagem Poética; [3ª] Clareza na Pronúncia do Português; [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [5ª] Temática Popular; [6ª] Constâncias de Entoação; [6ª] Imaginário; [7ª] Analogia às Danças Populares; [8ª] Lírica Erudita Nacional e [9ª] Expressão Psicológica. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [2ª] Ambiente da Mensagem Poética; [3ª] Clareza na Pronúncia do Português; [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [5ª] Fraseado e [6ª] Emoção Lírica da Terra. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Analogia às Danças Populares e [2ª] Temática Popular. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Figuração Rítmica; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Clareza na Pronúncia do Português; [4ª] Imaginário e [5ª] Emoção Lírica da Terra. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Analogia às Danças Populares; [3ª] Ambiente da Mensagem Poética; [4ª] Imaginário e [5ª] Prosódia. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Ambiente da Mensagem Poética; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [4ª] Paisagem Ética e Sentimental; [5ª] Expressão Psicológica; [6ª] Fraseado e [7ª] Gesto Musical Descritivo. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Ambiente da Mensagem Poética e [4ª] Imaginário. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Paisagem Ética e Sentimental; [2ª] Temática Popular; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [4ª] Analogia às Danças Populares; [4ª] Expressão Psicológica; [5ª] Clareza na Pronúncia do Português; [5ª] Contextualização Regional; [6ª] Gesto Musical Descritivo e [7ª] Emoção Lírica da Terra. | | | | |

TABELA 06 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Percentagem |
|----------------------------|--------------|-------------|
| Nostálgico | 05/08 | 62,5% |
| Melancólico | 01/08 | 12,5% |
| Lânguido | 01/08 | 12,5% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Nostálgico | |
| Entrevistado 02 | Nostálgico | |
| Entrevistado 03 | Nostálgico | |
| Entrevistado 04 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 05 | Lânguido | |
| Entrevistado 06 | Melancólico | |
| Entrevistado 07 | Nostálgico | |
| Entrevistado 08 | Nostálgico | |

TABELA 07 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Percentagem |
|---------------------------------|--------------|-------------|
| Brilhante | 01/08 | 12,5% |
| Aveludado | 04/08 | 50% |
| Claro | 02/08 | 25% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Claro | |
| Entrevistado 02 | Brilhante | |
| Entrevistado 03 | Aveludado | |
| Entrevistado 04 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 05 | Aveludado | |
| Entrevistado 06 | Aveludado | |
| Entrevistado 07 | Claro | |
| Entrevistado 08 | Aveludado | |

TABELA 08 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|--|-------------|
| Música do Passado | 03/08 | 37,5% |
| Música de Antigamente | 03/08 | 37,5% |
| Música Moderna | 01/08 | 12,5% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 02 | Música do Passado | |
| Entrevistado 03 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 04 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 05 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 06 | Música Moderna | |
| Entrevistado 07 | Apesar de remeter ao passado este tipo de música sempre será música. | |
| Entrevistado 08 | Música do Passado | |

TABELA 09 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Cláudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|---------------------------------|-------------|
| Música Regional | 03/08 | 37,5% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 01/08 | 12,5% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 01/08 | 12,5% |
| Modernismo Brasileiro | 01/08 | 12,5% |
| Sem Resposta | 02/08 | 25% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 02 | Música Regional | |
| Entrevistado 03 | Música Regional | |
| Entrevistado 04 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 05 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 06 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 07 | Modernismo Brasileiro | |

| | |
|-----------------|-----------------|
| Entrevistado 08 | Música Regional |
|-----------------|-----------------|

TABELA 10 - Total de 08 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|---------------------------------|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 03/08 | 37,5% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 02/08 | 25% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 02/08 | 25% |
| Sem Resposta | 01/08 | 12,5% |
| Entrevistado 01 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 02 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 03 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 04 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 05 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 06 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 07 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 08 | MPB (Música Popular Brasileira) | |

TABELA 11 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 02/08 25% | 04/08 50% | 01/08 12,5% | 01/08 12,5% | — |
| Literatura, Cordel, Cantadores | 01/08 12,5% | — | 01/08 12,5% | — | — |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 02/08 25% | 02/08 25% | — | 01/08 12,5% | — |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | 01/08 12,5% | 02/08 25% | 02/08 25% | 01/08 12,5% | — |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | — | — | 01/08 12,5% | 01/08 12,5% | — |

| | | | | | |
|--|--|---------------|----------------|----------------|---|
| Águas, Mar, Ondas | — | — | — | 01/08 12,5% | — |
| Amor, Tristeza, Melancolia | — | — | 03/08 37,5% | — | — |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | 02/08 25% | — | — | — | — |
| Total de Respostas Porcentagem | 08/08 100% | 08/08 100% | 08/08 100% | 05/08 62,5% | — |
| Entrevistado 01 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão e [3ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão e [3ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão; [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia e [4ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia e [4ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [3ª] Caatinga, Seca, Sertão e [4ª] Águas, Mar, Ondas. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão; [3ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [4ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |

TABELA 12 - Total de 08 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| | | |
|-----------------|---|--|
| Entrevistados | Interpretação 01 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 COMENTÁRIOS | Interpretação 02 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | Possui linguagem característica do sertão, com palavras em desuso. Conta as idas e vindas do sertanejo em busca da sobrevivência. Melodia simples lembrando os berrantes e paisagens de bois e vaqueiros com um quê melancólico e de difícil compreensão quanto à articulação fonética lembrando canções muito antigas. | Apesar da linguagem e das palavras serem as mesmas, a interpretação é clara em sua pronúncia, o ritmo é mais marcado, chegando a diminuir o quê melancólico por uma saudosa lembrança. Traz um traço de modernidade. |
| Entrevistado 02 | Voz escura e forte cheia de sentimentalismo, uma interpretação mais popular com um caráter sertanejo acompanhada por um violão. Um verdadeiro lamento. | Nessa interpretação percebe-se um caráter lírico em forma de música de câmara. Acompanhada por um piano e sua gravação não parece ser tão antiga em relação a primeira. |
| Entrevistado 03 | A canção tem características regionalistas e a interpretação deixou com marcação popular intensificada. Tem uma forte característica dos contos de aboio e toada do sertão brasileiro. Lembra-me das longas viagens de vaqueiros levando o gado. | A interpretação musical deixa com a característica de lamento e acalanto do sertanejo de uma maneira mais leve, mas sem deixar de trazer a mensagem que está peça. O formato mais camerístico soou diferente da proposta popular assim demonstrando uma “nova canção”. |
| Entrevistado 04 | Lembra as secas do nordeste e também a disposição do nordestino em enfrentar as dificuldades. | É uma melodia um ritmo e uma harmonia que mexe com todo o nosso sentimento. |
| Entrevistado 05 | Aboio/boi (ambiente de sertão: seca, cacimba, sertão, sertanejo, falta de chuva, mas esperança c/ possível volta da chuva). São bem destacados como traços característicos do povo do sertão. A instrumentação e a emissão vocal nos levam à tradição oral do aboio. | Exploração vocal e alongamentos nos transporta ao ambiente de seca, evidenciando fortemente o recurso do ABOIO para ajuntamento do gado. A lida do sertanejo no cotidiano de sua vida de sofrimento. |
| Entrevistado 06 | Num cenário de seca nas regiões nordestinas, o boiadeiro como num lamento ainda consegue | Nesta canção há uma clareza no português e o piano desta feita transmite o ponteio da viola, |

| | | |
|-----------------|---|---|
| | conduzir seu gado para fugir deste cenário triste e melancólico. Ao som do ponteadado da viola recheado do contrapontos e cadências menores. | refletindo a relação verso/melodia. O aboio em si reflete a comunicação do boiadeiro com o gado e nesta canção ela transmite a tristeza do boiadeiro com a situação ambiental do seu gado. |
| Entrevistado 07 | O canto do aboio; (leitmotiv); escala nordestina (modo grego); a figura do nordestino que sai do sertão para uma região mais fértil para sobreviver; a dramaticidade da interpretação com base total no texto (poema). | Clareza no texto; boas inflexões textuais auxiliando na interpretação; dramaticidade da interpretação com base total no texto (poema). |
| Entrevistado 08 | Ritmo e melodia andam juntos com características da paisagem nordestina/regional; imagens contextualizam o cenário sertanejo mareado pela vida valente e sofrida de um povo. Através do poema percebe-se a rotina, as necessidades de sobrevivência que são tão básicas para o homem. Instrumentação bem própria ao estilo da canção. | Com as mesmas características acima citadas acrescidas de: interpretação diferentemente da anterior, percebe-se que é uma voz expressiva e que descreve com propriedade o cenário imaginário do poema levando-nos diretamente ao espaço geográfico do sertão. |

Resultado das Entrevistas: Grupo VI

Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Cidade: Feira de Santana - BA

Total de Entrevistados: 09 (professores e alunos)

Realização da entrevista: dia 17 de maio de 2016, das 10h às 11h30m

TABELA 01 – 09 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Porcentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | 05/09 | 55,55% |
| 06 a 10 anos | | |
| 11 a 15 anos | | |
| 16 a 20 anos | | |
| 21 a 25 anos | 01/09 | 11,11% |
| 26 a 30 anos | | |
| 31 a 35 anos | 01/09 | 11,11% |

| | | |
|--------------|-------|--------|
| 36 a 40 anos | | |
| 41 a 45 anos | 01/09 | 11,11% |
| 46 a 50 anos | 01/09 | 11,11% |
| Sem Resposta | | |

TABELA 02 – 09 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Porcentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | | |
| Médio (de três a seis anos) | 01/09 | 11,11% |
| Alto (mais de seis anos) | 08/09 | 88,88% |

TABELA 03 – 09 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Porcentagem |
|---|---|---|-------------|
| 07/09 *Somente 05/09 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | 3,6 anos *(05/09) Média Total de Tempo de Estudo | 77,77% |
| 02/09 | NÃO | | 22,22% |
| Entrevistado 01 | Não. | | |
| Entrevistado 02 | Sim. | 05 anos | |
| Entrevistado 03 | Sim. Escola de Música Mozart | 02 anos | |
| Entrevistado 04 | Sim. Conservatório | 07 anos | |
| Entrevistado 05 | Não. | | |
| Entrevistado 06 | Sim. | 10 anos | |
| Entrevistado 07 | Sim. Bacharelado. 23 alunos. | | |
| Entrevistado 08 | Sim. Seminário de Música UEFS/CUCA | 04 anos | |
| Entrevistado 09 | Sim. Formado musicalmente através da filarmônica da minha cidade Natal. | | |

TABELA 04 – 09 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|--|-------------|
| Sim | 07/09 | 77,77% |
| Não | 01/09 | 11,11% |
| Sem Resposta | 01/09 | 11,11% |
| Entrevistado 01 | Sim. Vicência no estudo e apreciação da música e interesse em música cristã e popular. | |
| Entrevistado 02 | Sim. De maneira inicial, como autodidata através do violão, posteriormente de maneira formal em canto, piano e por último na licenciatura em música. | |
| Entrevistado 03 | Sim. Por fazer parte do grupo de música da igreja, e por ser professora de ensino religioso e em escolas secular, considero esse conhecimento fundamental. | |
| Entrevistado 04 | Não. | |
| Entrevistado 05 | Sim. Toco na noite com bandas. | |
| Entrevistado 06 | Sim. Gosto de música brasileira e me interesso pelas mudanças nas interpretações e arranjos. | |
| Entrevistado 07 | Sem Resposta. | |
| Entrevistado 08 | Sim. Transmissão dos ritmos ao longo do tempo entre gerações. | |
| Entrevistado 09 | Sim. Se manifesta através de bandas de música e orquestras. | |

TABELA 05 – 09 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Lírica Erudita Nacional | _____ | 01/09 11,11% | _____ | _____ | 01/09 11,11% |
| Registro de Sentimentos por meio de Palavras | _____ | 02/09 22,22% | _____ | 01/09 11,11% | _____ |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | _____ | 01/09 11,11% | _____ | 02/09 22,22% | _____ |
| Temática Popular | 04/09 44,44% | 01/09 11,11% | 03/09 33,33% | 01/09 11,11% | _____ |
| Figuração Rítmica | _____ | _____ | _____ | 01/09 11,11% | _____ |
| Analogia às Danças | _____ | _____ | 01/09 | _____ | _____ |

| | | | | | |
|---|---|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Populares | | | 11,11% | | |
| Clareza na Pronúncia do Português | 01/09 11,11% | _____ | 01/09 11,11% | _____ | 02/09 22,22% |
| Sincopa | _____ | _____ | 01/09 11,11% | _____ | _____ |
| Emoção Lírica da Terra | _____ | 01/09 11,11% | _____ | _____ | 01/09 11,11% |
| Entoação | 01/09 11,11% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Texto Brasileiro (ausência da fonética) | 01/09 11,11% | 02/09 22,22% | _____ | _____ | _____ |
| Ambiente da Mensagem Poética | 01/09 11,11% | _____ | _____ | _____ | 01/09 11,11% |
| Contextualização Regional | _____ | 01/09 11,11% | _____ | _____ | _____ |
| Expressão Psicológica | _____ | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Fraseado | 01/09 11,11% | _____ | _____ | 01/09 11,11% | _____ |
| Modulação das Vogais | _____ | _____ | 01/09 11,11% | _____ | _____ |
| Paisagem Ética e Sentimental | _____ | _____ | 01/09 11,11% | _____ | _____ |
| Total de Respostas | 09/09 | 09/09 | 08/09 | 06/09 | 05/09 |
| Percentagem | 100% | 100% | 88,88% | 66,66% | 55,55% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Outra. Cite-a: Texto Brasileiro (ausência da fonética) e [3ª] Clareza na Pronúncia do Português. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Entoação; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Temática Popular; [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [5ª] Ambiente da Mensagem Poética; [6ª] Emoção Lírica da Terra; [7ª] Expressão Psicológica e [8ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Lírica Erudita Nacional; [3ª] Modulação das Vogais; [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [5ª] Clareza na Pronúncia do Português. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Emoção Lírica da Terra e [3ª] Analogia às Danças Populares. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [3ª] Temática Popular; [4ª] Fraseado; [5ª] Emoção Lírica da Terra e [6ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Fraseado; [2ª] Contextualização Regional; [3ª] Temática Popular e [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Ambiente da Mensagem Poética; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [3ª] Paisagem Ética e Sentimental; [4ª] Temática Popular e [5ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 08 | [1ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [2ª] Temática Popular. | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 09 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Síncopa; [4ª] Figuração Rítmica; [5ª] Clareza na Pronúncia do Português e [6ª] Lírica Erudita Nacional. |
|-----------------|--|

TABELA 06 - Total de 09 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|-------------|-------------|
| Nostálgico | 07/09 | 77,77% |
| Gracioso | 01/09 | 11,11% |
| Melancólico | 01/09 | 11,11% |
| Sem Resposta | 00/09 | 00,00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Nostálgico | |
| Entrevistado 02 | Gracioso | |
| Entrevistado 03 | Nostálgico | |
| Entrevistado 04 | Nostálgico | |
| Entrevistado 05 | Melancólico | |
| Entrevistado 06 | Nostálgico | |
| Entrevistado 07 | Nostálgico | |
| Entrevistado 08 | Nostálgico | |
| Entrevistado 09 | Nostálgico | |

TABELA 07 - Total de 09 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|-----------|-------------|
| Aveludado | 05/09 | 55,55% |
| Claro | 01/09 | 11,11% |
| Arrastado | 01/09 | 11,11% |
| Brilhante | 02/09 | 22,22% |
| Sem Resposta | 00/09 | 00,00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Arrastado | |
| Entrevistado 02 | Aveludado | |
| Entrevistado 03 | Brilhante | |
| Entrevistado 04 | Aveludado | |
| Entrevistado 05 | Brilhante | |
| Entrevistado 06 | Aveludado | |

| | |
|-----------------|-----------|
| Entrevistado 07 | Aveludado |
| Entrevistado 08 | Claro |
| Entrevistado 09 | Aveludado |

TABELA 08 - Total de 09 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------------------|-------------|
| Música do Passado | 05/09 | 55,55% |
| Música de Antigamente | 01/09 | 11,11% |
| Música Moderna | 01/09 | 11,11% |
| Música Atual | 02/09 | 22,22% |
| Sem Resposta | 00/09 | 00,00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Música do Passado | |
| Entrevistado 02 | Música do Passado | |
| Entrevistado 03 | Música do Passado | |
| Entrevistado 04 | Música do Passado | |
| Entrevistado 05 | Música Atual | |
| Entrevistado 06 | Música Moderna | |
| Entrevistado 07 | Música Atual | |
| Entrevistado 08 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 09 | Música do Passado | |

TABELA 09 - Total de 09 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Cláudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------|-------------|
| Música Regional | 04/09 | 44,44% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 02/09 | 22,22% |
| Música Viva | 01/09 | 11,11% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 01/09 | 11,11% |

| | | |
|-----------------------|---------------------------------|--------|
| Modernismo Brasileiro | 01/09 | 11,11% |
| Sem Resposta | 00/09 | 00,00% |
| Entrevistado 01 | Música Regional | |
| Entrevistado 02 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 03 | Música Regional | |
| Entrevistado 04 | Música Regional | |
| Entrevistado 05 | Música Viva | |
| Entrevistado 06 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 07 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 08 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 09 | Música Regional | |

TABELA 10 - Total de 09 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 02/09 | 22,22% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 01/09 | 11,11% |
| Música Regional | 01/09 | 11,11% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 03/09 | 33,33% |
| Jovem Guarda | 01/09 | 11,11% |
| Música Viva | 01/09 | 11,11% |
| Sem Resposta | 00/09 | 00,00% |
| Entrevistado 01 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 02 | Música Viva | |
| Entrevistado 03 | Jovem Guarda | |
| Entrevistado 04 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 05 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 06 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 07 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 08 | Música Regional | |
| Entrevistado 09 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |

TABELA 11 - Total de 09 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 03/09 33,33% | 01/09 11,11% | 01/09 11,11% | — | — |
| Literatura, Cordel, Cantadores | — | 01/09 11,11% | 01/09 11,11% | — | — |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 03/09 33,33% | 02/09 22,22% | 02/09 22,22% | 01/09 11,11% | — |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | — | 03/09 33,33% | 01/09 11,11% | 01/09 11,11% | — |
| Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio | 01/09 11,11% | — | — | — | — |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | — | — | — | 01/09 11,11% | — |
| Águas, Mar, Ondas | — | — | 01/09 11,11% | — | — |
| Campo, Interior, Fazendas | — | — | 01/09 11,11% | — | — |
| Cena, Espetáculo, Palco | 01/09 11,11% | — | — | — | — |
| Total de Respostas Porcentagem | 09/09 100% | 07/09 77,77% | 07/09 77,77% | 03/09 33,33% | — |
| Entrevistado 01 | [1ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [3ª] Águas, Mar, Ondas e [4ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Cena, Espetáculo, Palco; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [3ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [4ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio; [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [3ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [3ª] Outras Imagens. Descreva-as: campo, Interior, Fazendas. | | | | |
| Entrevistado 07 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, | | | | |

| | |
|-----------------|---|
| | Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão e [3ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |
| Entrevistado 08 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 09 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [3ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |

TABELA 12 - Total de 09 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| Entrevistados | Interpretação 01 Canção Retiradas Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 | Interpretação 02 Canção Retiradas Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 |
|-----------------|---|---|
| | COMENTÁRIOS | COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | Características identificadas: harmonia menor, violão, paisagens de seca, sofrimento, êxodo rural, lamento. As características por mim observadas foram baseadas na melodia “tristonha” e no conteúdo da letra. | Características identificadas: apresentação em público, música do período não muito distante, instrumento observado foi o piano. Apesar da música ter o mesmo conteúdo musical e letra idêntica, não remete às mesmas paisagens da primeira interpretação, devido a execução. |
| Entrevistado 02 | Canção que revela o sertão, o homem do campo. De instrumentação simples característico em acompanhamento em arpejo, com sonoridade do século XI. Quanto ao estilo, aboio, nostálgico. | Com a característica em sonoridades mais graves, com entoação de notas mais longas, sonoridade dramática sendo explorada nas regiões mais graves, nostálgico. |
| Entrevistado 03 | Retiradas consiste em uma | Retiradas com o uso de piano tem |

| | | |
|-----------------|--|---|
| | música que conta da vida no sertão e a dor da seca no sertão, um lamento. Possui um caráter de tristeza, em acordes menores, instrumentado com violão, viola e voz. Música de período moderno, na região do nordeste, caatinga. Filme, palco, encenação. | um ritmo andante e pesado. Compreensão melhor da letra. Meio que um tango, música de suspense. Sala de casa, piano. Uma cantada no palco, teatro. |
| Entrevistado 04 | Canção que remete ao sertão, apenas voz e violão. Música nostálgica e melancólica. Quem está reproduzindo, aparenta se importar profundamente como assunto. | Diferente da primeira, não lembra sertão, apenas pela letra. Continua melancólica em menor escala. Voz acompanhada de piano. Talvez isso tenha tirado a nostalgia e o ar do sertão. A voz não apresenta mais tanta segurança e deixou a música com ar erudita. |
| Entrevistado 05 | Tem um ritmo bem quebrado, somente voz e violão. Parece ter sido executada em mil novecentos e antigamente. Conta a história do sertanejo que deixa sua terra por causa da seca. Uma interpretação bem melancólica, nos leva ao sertão sofrido, traz a tristeza do sertanejo. | Tem um ritmo que parece uma valsa, voz e piano parece ter sido escutada por esses tempos, conta a história de uma forma erudita bem europeia. Uma interpretação bem triste. |
| Entrevistado 06 | Tanto a melodia quanto o ritmo da canção têm características das canções populares sertanejas (tanto do nordeste quanto do sudeste). A temática da letra explicita isso. A letra tem características da tradição oral. O caráter da música é triste, como um lamento. Ao ouvi-la lembro-me das paisagens sertanejas do interior, me vem à mente a imagem da vida sofrida da gente do interior. A harmonia e a melodia ressaltam esse caráter. Lembro também de um aboio, som que os cuidadores de gado emitem para a boiada. | Houveram grandes mudanças no caráter da música. O acompanhamento feito ao piano e o timbre de voz do cantor não deixam tão nítido o caráter rural da peça. Apesar de ser a mesma música com a mesma melodia e harmonia, as diferenças dos timbres modificaram muito minha recepção da canção. |
| Entrevistado 07 | Elementos do canto da tradição oral: aboio. Caráter que evoca lamento do sertanejo. Canto quase falado/entonação das palavras. Elementos do modalismo presentes. Acompanhamento: violão. | No canto há a presença de elementos presentes no aboio. Acompanhamento: piano. Presença de cromatismo no acompanhamento. Muitas nuances de dinâmica mais equilibradas. Voz aveludada. |

| | | |
|-----------------|--|--|
| | Variedade de intervalos presentes na linha melódica, voz mais estridente. | |
| Entrevistado 08 | Parece um aboio de vaqueiro. A melodia cantada. O acompanhamento ao violão tem elementos de música regional nordestina mas funde com harmonias tradicionais. Parece ter o tom de protesto típico dos anos 70. Mescla tema e letra regional com um canto que, apesar de ser rebuscado, tem características populares. | Interpretação “sombria” escura com o mesmo “floreio” rítmico da anterior mas sem o sabor sertanejo evidente por conta do acompanhamento ao piano. Canto lírico profissional. |
| Entrevistado 09 | A harmonia arpejada com um ritmo que lembram um caráter regional, onde há uma canção com caráter melancólico, e descreve o passado do sertanejo, onde o sertanejo descreve como superou as dificuldades de se viver no sertão improdutivo. | Nesta segunda interpretação, o que difere muito da primeira é o ritmo mais lento produzido pelo piano. A harmonia aparenta ser um pouco mais complexa que a do primeiro áudio. A interpretação desse Segundo áudio caracteriza a voz do vaqueiro que canta um aboio. |

Resultado das Entrevistas: Grupo VII

Cantores do Coral da Igreja Batista Central de Feira de Santana – BA

Local: Igreja Batista Central

Cidade: Feira de Santana - BA

Total de Entrevistados: 16 (regente e coralistas)

Realização da entrevista: dia 18 de maio de 2016, das 19h às 20h30m

TABELA 01 – 16 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Porcentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | 02/16 | 12,5% |
| 06 a 10 anos | 01/16 | 6,25% |
| 11 a 15 anos | 03/16 | 18,75% |
| 16 a 20 anos | 03/16 | 18,75% |
| 21 a 25 anos | 02/16 | 12,5% |
| 26 a 30 anos | 01/16 | 6,25% |
| 31 a 35 anos | | |
| 36 a 40 anos | 01/16 | 6,25% |
| 41 a 45 | 01/16 | 6,25% |

| | | |
|--------------|-------|-------|
| 46 a 50 | 01/16 | 6,25% |
| Sem Resposta | 01/16 | 6,25% |

TABELA 02 – 16 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Percentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | 04/16 | 25% |
| Médio (de três a seis anos) | 07/16 | 43,75% |
| Alto (mais de seis anos) | 05/16 | 31,25% |

TABELA 03 – 16 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Percentagem |
|--|---|--|-------------|
| 07/16 *Somente 04/16 entrevistados colocaram o tempo de estudo. | SIM | 2,75 anos *(04/16) Média Total de Tempo de Estudo | 43,75% |
| 09/16 | NÃO | | 56,25% |
| Entrevistado 01 | Sim. Oficina intensiva para vestibular de música. | | |
| Entrevistado 02 | Sim. Participação no coral e já cantei no ministério de louvor com músicas evangélicas brasileiras. | | |
| Entrevistado 03 | Não. | | |
| Entrevistado 04 | Não. | | |
| Entrevistado 05 | Sim. Teclado – (curso oferecido pela igreja). | 01 ano | |
| Entrevistado 06 | Não. | | |
| Entrevistado 07 | Sim. Curso básico e licenciatura em música. | 05 anos | |
| Entrevistado 08 | Não. | | |
| Entrevistado 09 | Não. | | |
| Entrevistado 10 | Não. | | |
| Entrevistado 11 | Não. | | |
| Entrevistado 12 | Sim. Aula de teclado. | 01 ano | |
| Entrevistado 13 | Sim. Noções básicas. | | |
| Entrevistado 14 | Não. | | |
| Entrevistado 15 | Sim. Regência e como regente. | 01 ano e 03 anos | |
| Entrevistado 16 | Não. | | |

TABELA 04 – 16 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|--|-------------|
| SIM | 15/16 | 93,75% |
| NÃO | 01/16 | 6,25% |
| Sem Resposta | 00/16 | 00% |
| Entrevistado 01 | Sim. Canto desde criança na igreja, toco instrumentos de percussão e canto no coral da igreja. | |
| Entrevistado 02 | Sim. Participação no coral e já cantei no ministério de louvor, com músicas evangélicas brasileiras. | |
| Entrevistado 03 | Sim. Músicas evangélicas brasileiras, canto no coral. | |
| Entrevistado 04 | Sim. Corista que entoa louvores cristãos. | |
| Entrevistado 05 | Sim. Canto no coral e ministério de louvor da igreja. MPB fez parte da minha infância e até hoje eu aprecio muito cada som e sensação que me traz. | |
| Entrevistado 06 | Sim. Canção evangélica brasileira, coral. | |
| Entrevistado 07 | Sim. Execução de músicas brasileiras no ministério de louvor; apreciação e furtivamente composição. | |
| Entrevistado 08 | Não. | |
| Entrevistado 09 | Sim. A canção popular como o folclore. O ritmo e as letras nos remete às culturas do nosso país. | |
| Entrevistado 10 | Sim. Nas canções populares, sacra e bossa nova. | |
| Entrevistado 11 | Sim. Eu participei do coral da igreja, gosto muito das músicas de forró, evangélicas, etc. | |
| Entrevistado 12 | Sim. Há dois anos me identifico: com a MPB e busco aprender mais algumas músicas. | |
| Entrevistado 13 | Sim. Canção sacra brasileira (coral). | |
| Entrevistado 14 | Sim. Canção sacra brasileira. | |
| Entrevistado 15 | Sim. Canção brasileira evangélica. | |
| Entrevistado 16 | Sim. Eu gosto das músicas sacras brasileiras. | |

TABELA 05 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a | Primeira | Segunda | Terceira | Quarta | Quinta |
|-----------------------|----------|---------|----------|--------|--------|
|-----------------------|----------|---------|----------|--------|--------|

| Identificam como Canção Brasileira | Colocação | Colocação | Colocação | Colocação | Colocação |
|--|---|----------------|-----------------|-----------------|----------------|
| Lírica Erudita Nacional | 03/16 18,75% | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | _____ |
| Registro de Sentimentos por meio de Palavras | 04/16 25% | 04/16 25% | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | _____ | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Figuração Rítmica | _____ | 02/16 12,5% | _____ | _____ | _____ |
| Analogia às Danças Populares | _____ | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Clareza na Pronúncia do Português | _____ | _____ | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Sincopa | _____ | _____ | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Emoção Lírica da Terra | 04/16 25% | 02/16 12,5% | 03/16 18,75% | _____ | 01/16 6,25% |
| Entoação | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | _____ | _____ | _____ |
| Prosódia | 01/16 6,25% | _____ | _____ | _____ | _____ |
| Ambiente da Mensagem Poética | _____ | 01/16 6,25% | _____ | _____ | _____ |
| Contextualização Regional | _____ | _____ | _____ | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% |
| Imaginário | _____ | _____ | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Fraseado | _____ | _____ | _____ | 01/16 6,25% | _____ |
| Modulação das Vogais | 02/16 12,5% | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Paisagem Ética e Sentimental | _____ | _____ | _____ | 02/16 12,55 | _____ |
| Gesto Musical Descritivo | _____ | _____ | 01/16 6,25% | _____ | _____ |
| Total de Respostas Percentagem | 15/16 9,75% | 14/16 87,5% | 12/16 75% | 05/16 31,25% | 02/16 12,5% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Analogia às Danças Populares; [3ª] Emoção Lírica da Terra e [4ª] Contextualização Regional. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [3ª] Modulação das Vogais. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [2ª] Emoção Lírica da Terra. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [2ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 05 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Entoação e [3ª] Imaginário. |
| Entrevistado 06 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Emoção Lírica da Terra e [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. |
| Entrevistado 07 | [1ª] Prosódia; [2ª] Figuração Rítmica; [3ª] Sincopa; [4ª] Fraseado e [5ª] Contextualização Regional. |
| Entrevistado 08 | Sem Resposta. |
| Entrevistado 09 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Modulação das Vogais e [3ª] Emoção Lírica da Terra. |
| Entrevistado 10 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [3ª] Clareza na Pronuncia do Português. |
| Entrevistado 11 | [1ª] Modulação das Vogais; [2ª] Ambiente da Mensagem Poética; [3ª] Emoção Lírica da Terra e [4ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 12 | [1ª] Entoação; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [3ª] Lírica Erudita Nacional. |
| Entrevistado 13 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [3ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [4ª] Paisagem Ética e Sentimental e [5ª] Emoção Lírica da Terra. |
| Entrevistado 14 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Figuração Rítmica; [3ª] Gesto Musical Descritivo e [4ª] Paisagem Ética e Sentimental. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Modulação das Vogais. |
| Entrevistado 16 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras e [3ª] Analogia às Danças Populares. |

TABELA 06 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|--------------|-------------|
| Nostálgico | 06/16 | 37,5% |
| Ternura | 01/16 | 6,25% |
| Brincando | 01/16 | 6,25% |
| Gracioso | 02/16 | 12,5% |
| Melancólico | 05/16 | 31,25% |
| Sem Resposta | 01/16 | 6,25% |
| Entrevistado 01 | Melancólico | |
| Entrevistado 02 | Melancólico | |
| Entrevistado 03 | Nostálgico | |
| Entrevistado 04 | Nostálgico | |
| Entrevistado 05 | Nostálgico | |
| Entrevistado 06 | Ternura | |
| Entrevistado 07 | Melancólico | |
| Entrevistado 08 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 09 | Melancólico | |
| Entrevistado 10 | Nostálgico | |

| | |
|-----------------|-------------|
| Entrevistado 11 | Gracioso |
| Entrevistado 12 | Nostálgico |
| Entrevistado 13 | Brincando |
| Entrevistado 14 | Nostálgico |
| Entrevistado 15 | Melancólico |
| Entrevistado 16 | Gracioso |

TABELA 07 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Percentagem |
|---------------------------------|--------------|-------------|
| Estridente | 07/16 | 43,75% |
| Claro | 01/16 | 6,25% |
| Brilhante | 01/16 | 6,25% |
| Aveludado | 03/16 | 18,75% |
| Escuro | 01/16 | 6,25% |
| Arrastado | 01/16 | 6,25% |
| Anasalado | 01/16 | 6,25% |
| Sem Resposta | 01/16 | 6,25% |
| Entrevistado 01 | Estridente | |
| Entrevistado 02 | Claro | |
| Entrevistado 03 | Estridente | |
| Entrevistado 04 | Estridente | |
| Entrevistado 05 | Estridente | |
| Entrevistado 06 | Anasalado | |
| Entrevistado 07 | Aveludado | |
| Entrevistado 08 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 09 | Estridente | |
| Entrevistado 10 | Aveludado | |
| Entrevistado 11 | Brilhante | |
| Entrevistado 12 | Estridente | |
| Entrevistado 13 | Aveludado | |
| Entrevistado 14 | Arrastado | |
| Entrevistado 15 | Estridente | |
| Entrevistado 16 | Escuro | |

TABELA 08 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------------------|-------------|
| Música do Passado | 04/16 | 25% |
| Música Contemporânea | 03/16 | 18,75% |
| Música do Nosso Tempo | 02/16 | 12,5% |
| Música de Antigamente | 04/16 | 25% |
| Música Atual | 01/16 | 6,25% |
| Música Velha | 01/16 | 6,25% |
| Sem Resposta | 01/16 | 6,25% |
| Entrevistado 01 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 02 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 03 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 04 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 05 | Música do Passado | |
| Entrevistado 06 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 07 | Música Atual | |
| Entrevistado 08 | Sem Resposta | |
| Entrevistado 09 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 10 | Música do Nosso Tempo | |
| Entrevistado 11 | Música Contemporânea | |
| Entrevistado 12 | Música do Passado | |
| Entrevistado 13 | Música Velha | |
| Entrevistado 14 | Música do Passado | |
| Entrevistado 15 | Música do Nosso Tempo | |
| Entrevistado 16 | Música do Passado | |

TABELA 09 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Claudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------|-------------|
| Música Regional | 06/16 | 37,5% |
| Tropicalismo | 02/16 | 12,5% |
| Período Nacionalista Brasileiro | 02/16 | 12,5% |
| Modernismo Brasileiro | 04/16 | 25% |
| Bossa Nova | 01/16 | 6,25% |
| Sem Resposta | 01/16 | 6,25% |

| | |
|-----------------|---------------------------------|
| Entrevistado 01 | Tropicalismo |
| Entrevistado 02 | Música Regional |
| Entrevistado 03 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 04 | Música Regional |
| Entrevistado 05 | Música Regional |
| Entrevistado 06 | Bossa Nova |
| Entrevistado 07 | Música Regional |
| Entrevistado 08 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 09 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 10 | Tropicalismo |
| Entrevistado 11 | Período Nacionalista Brasileiro |
| Entrevistado 12 | Período Nacionalista Brasileiro |
| Entrevistado 13 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 14 | Música Regional |
| Entrevistado 15 | Sem resposta |
| Entrevistado 16 | Música Regional |

TABELA 10 - Total de 16 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 01/16 | 6,25% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 04/16 | 25% |
| Música Regional | 01/16 | 6,25% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 02/16 | 12,5% |
| Modernismo Brasileiro | 02/16 | 12,5% |
| Bossa Nova | 01/16 | 6,25% |
| Música Viva | 03/16 | 18,75% |
| MPB (Música Popular Brasileira) | 01/16 | 6,25% |
| Sem Resposta | 01/16 | 6,25% |
| Entrevistado 01 | Música Regional | |
| Entrevistado 02 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | |
| Entrevistado 03 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 04 | Música Viva | |
| Entrevistado 05 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 06 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 07 | MPB (Música Popular Brasileira) | |
| Entrevistado 08 | Bossa Nova | |
| Entrevistado 09 | Música Viva | |
| Entrevistado 10 | Modernismo Brasileiro | |
| Entrevistado 11 | Brasil Império (1808 a 1889) | |

| | |
|-----------------|---|
| Entrevistado 12 | Brasil Império (1808 a 1889) |
| Entrevistado 13 | Música Viva |
| Entrevistado 14 | Brasil Império (1808 a 1889) |
| Entrevistado 15 | Sem Resposta |
| Entrevistado 16 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) |

TABELA 11 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 08/16 50% | 03/16 18,75% | 01/16 6,25% | — | — |
| Literatura, Cordel, Cantadores | — | 02/16 12,5% | — | — | 01/16 6,25% |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 02/16 12,5% | 03/16 18,75% | — | — | — |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | 01/16 6,25% | — | — | 01/16 6,25% | — |
| Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | — | — |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | — | — | — |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | 02/16 12,5% | — | — | — | — |
| Águas, Mar, Ondas | — | 01/16 6,25% | — | — | — |
| Amor, Tristeza, Melancolia | — | — | 01/16 6,25% | — | — |
| Cena, Espetáculo, Palco | 01/16 6,25% | — | — | — | — |
| Cores, Texturas, Aromas | — | 01/16 6,25% | 01/16 6,25% | — | — |
| Libertação de Pássaro | — | 01/16 6,25% | — | — | — |
| Total de Respostas | 16/16 | 13/16 | 04/16 | 01/16 | 01/16 |
| Percentagem | 100% | 81,255 | 25% | 6,25% | 6,25% |

| | |
|-----------------|--|
| Entrevistado 01 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores. |
| Entrevistado 02 | [1ª] Cena, Espetáculo, Palco e [2ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio. |
| Entrevistado 03 | [1ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol e [2ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 04 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores e [3ª] Cores, Texturas, Aromas. |
| Entrevistado 05 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Outras Imagens. Descreva-as: Liberação de pássaro. |
| Entrevistado 06 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 07 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Caatinga, Seca, Sertão e [3ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio. |
| Entrevistado 08 | [1ª] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol. |
| Entrevistado 09 | [1ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio e [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 10 | [1ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos e [3ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 11 | [1ª] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos; [2ª] Águas, Mar, Ondas; [3ª] Amor, Tristeza, Melancolia; [4ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [5ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [6ª] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio e [7ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 12 | [1ª] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [2ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 13 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 14 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Cores, Texturas, Aromas. |
| Entrevistado 15 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 16 | [1ª] Caatinga, Seca, Sertão e [2ª] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |

TABELA 12 - Total de 16 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| | | |
|-----------------|---|--|
| Entrevistados | <p>Interpretação 01 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958</p> | <p>Interpretação 02 Canção <i>Retiradas</i> Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016</p> |
| | COMENTÁRIOS | COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | <p>Uma canção com característica regional e com um caráter melancólico onde passa o sofrimento de um sertanejo em diversas situações difíceis.</p> | <p>Uma característica moderna transmitindo menos sentimento.</p> |
| Entrevistado 02 | <p>Vejo a imagem do sertão, com grande seca, onde não há condições para o sertanejo sobreviver e alimentar seu gado. Me parece ser uma canção voz e violão e o interpretador demonstra grande tristeza ao cantar.</p> | <p>Parece ser uma música antiga, interpretada por um cantor de ópera.</p> |
| Entrevistado 03 | <p>Traz à memória nos tempos de criança que apesar de dificuldades mas mim traz boas lembranças, saudades de bons momentos de ouvir minha mãe cantando melodias – saudades dos tempos antigos.</p> | <p>Ritmo mais melancólico, de tristeza saudosista mas também traz saudade.</p> |
| Entrevistado 04 | <p>Inicialmente, afirmo que não possuo capacidade técnica para identificar todos os elementos musicais. Contudo, posso afirmar que a forma como foi entoada a canção, apresenta o sentimento do povo sertanejo, mormente o sofrimento, e por esta razão o apego ao seu povo e raiz com o fito de ter esperança. Caráter triste/reflexivo, época anos 80, contexto geofísico nordestino, terra seca.</p> | <p>Difere da interpretação acima ao que diz respeito a forma de encarar uma mesma realidade vivida, com mais vigor e força. Caráter: força do povo, época anos 80, contexto geofísico sertão.</p> |
| Entrevistado 05 | <p>Traz à minha memória a profundidade do sertão. A dor da seca, dor das pessoas que enfrentam a morte e tristeza, necessitando deixar sua terra, porém ansiando voltar quando tudo melhorar. Me recordo das histórias de vida do meu avô que viveu no sertão nordestino.</p> | <p>Ainda no mesmo cenário, sinto a melancolia e a dança cotidiana desse cenário, dança sem contentamento. Rudez sincera e ao mesmo tempo suave.</p> |
| Entrevistado 06 | <p>A melodia muito bem entoada</p> | <p>Parece ser acompanhada no teclado</p> |

| | | |
|-----------------|---|---|
| | aparece ser dedilhada no violão. (Não entendi muito a letra). | ou piano. |
| Entrevistado 07 | Esta interpretação me remete imagens do sertão, num contexto nordestino, cantor de “repentes”, utilizando voz e violão. | Esta música possui harmonia dissonante, onde é utilizada instrumentação de voz e piano, me remete imagem de um velório, causando um sentimento de tristeza, ritmo de acompanhamento complexo. |
| Entrevistado 08 | Estilo de música sertaneja. | Estilo sertanejo também em tom baixo. |
| Entrevistado 09 | A melodia dessa música é um pouco triste, melancólica, onde demonstra muita dor ao interpretá-la. | Nesta interpretação a música nos traz uma manifestação mais viva, característica de um nordestino valente. |
| Entrevistado 10 | A canção apresenta um contexto geofísico e histórico, juntamente a época com características de uma paisagem sertaneja. | A canção representa a instrumentação de um povo que na sua época sua sofrência marcada por traços de um povo sofrido e com relação ao ser nordestino. |
| Entrevistado 11 | A música possui uma melodia linda, porém não entendi muito a letra. | Canção linda, sua interpretação é perfeita. |
| Entrevistado 12 | Caráter nostálgico; características - emoção lírica da terra; contextualização regional – passado; timbre denso. | Caráter: elegante e nostálgico; traços históricos; tempo: música velha; timbre: denso. |
| Entrevistado 13 | Música traz sentimento de sofrimento com muita profundidade melancólica, nostálgica. | Não fugindo as características do cancionista popular com sofrimento e dor do sertanejo. |
| Entrevistado 14 | Melancolia do sofrimento da seca do sertão e a felicidade em ver a esperança apontar. | Firmeza e convicção numa caminhada sofrida. |
| Entrevistado 15 | Esta música relata o sofrimento no sertão muito seco, pessoas tocando o seu gado. A música não se entende muito a letra, os gritos do cantor se torna estridentes demais. | A voz do cantor é um pouco mais grave, mais suave, mas não deu para entender direito por falta da minha atenção que ainda estava escrevendo sobre a primeira da questão. |
| Entrevistado 16 | A música foi feita num tempo de sofrimento de um povo; sem chuva, sem alimento, etc. a música é um lamento. | A época foi bem antiga, com um ritmo um pouco embaralhado. Não entendi muito o que o autor quis expressar. |

Resultado das Entrevistas: Grupo VIII

Músicos Cantores da Casa da Cultura da Universidade Estadual de Londrina - UEL e Músicos Cantores da Comunidade

Cidade: Londrina – PR

Total de Entrevistados: 10 (servidores graduados e cantores da comunidade)

Realização da entrevista: dia 18 de julho de 2016, das 16h às 17h30m

TABELA 01 – 10 Entrevistados

QUESTÃO 01

Marque e Responda aos seguintes itens:

| Tempo de Moradia | Respostas | Percentagem |
|------------------|-----------|-------------|
| 01 a 05 anos | | |
| 06 a 10 anos | | |
| 11 a 15 anos | | |
| 16 a 20 anos | 02/10 | 20% |
| 21 a 25 anos | | |
| 26 a 30 anos | | |
| 31 a 35 anos | 01/10 | 10% |
| 36 a 40 anos | 01/10 | 10% |
| 41 a 45 anos | 02/10 | 20% |
| 46 a 50 anos | 01/10 | 10% |
| 51 a 55 anos | 01/10 | 10% |
| 56 a 60 anos | 01/10 | 10% |
| 61 a 65 anos | | |
| 66 a 70 anos | 01/10 | 10% |
| Sem Resposta | | |

TABELA 02 – 10 Entrevistados

QUESTÃO 02

Qual seu grau de envolvimento com a música?

| Grau de Envolvimento com a Música | Respostas | Percentagem |
|-----------------------------------|-----------|-------------|
| Pequeno (menos de três anos) | | |
| Médio (de três a seis anos) | | |
| Alto (mais de seis anos) | 10/10 | 100% |

TABELA 03 – 10 Entrevistados

QUESTÃO 03

Você tem algum estudo formal em música?

| Respostas | Estudo Formal em Música | Tempo de Estudo | Percentagem |
|--|-------------------------|--|-------------|
| 10/10 *Somente 07/10 entrevistados colocaram o tempo | SIM | 29,14 anos *(07/10) Média Total de Tempo de Estudo | 100% |

| | | | |
|-----------------|---|--|-----|
| de estudo. | | | |
| 00/10 | NÃO | | 00% |
| Entrevistado 01 | Sim. Graduação (licenciatura), especialização em regência e mestrado. | | |
| Entrevistado 02 | Sim. Licenciatura em Música. Bacharelado em Canto Lírico. Festivais de Canto de Londrina e Instrumentista – Trombone. | 13 anos 03 anos 15 anos | |
| Entrevistado 03 | Sim. Instrumento: Canto/Conservatório. Festivais. | 09 anos 15 anos | |
| Entrevistado 04 | Sim. Curso de Teoria e Técnica Vocal indefinido. | | |
| Entrevistado 05 | Sim. Curso Técnico (Conservatório) e Bacharel em Música Sacra. | | |
| Entrevistado 06 | Sim. Piano. Canto + Técnica Vocal. | 35 anos 10 anos | |
| Entrevistado 07 | Sim. Técnica Vocal e Repertório: (Erudito). Oficinas de Ópera. Estúdio Ópera (Curso de Extensão UEM). Correpetição Maestro (repertório lírico). Oficina de Música Brasileira. | 14 anos 03 anos 01 ano 01 ano 02 semanas | |
| Entrevistado 08 | Sim. Técnicos; Oficinas; Especializações. | 45 anos | |
| Entrevistado 09 | Sim. Conservatório; Faculdade; Pós-Graduação; Cursos Diversos; Aulas Particulares. | 30 anos | |
| Entrevistado 10 | Sim. Curso de Piano; Licenciatura em Música; Mestrado em Música. Piano: Escola de Música Mãe de Deus. UEL/UNIRIO: Vários Festivais Nacionais com aulas de regência, canto etc. | 09 anos 40 anos de estudos | |

TABELA 04 – 10 Entrevistados

QUESTÃO 04

Você tem algum tipo de vivência e/ou interesse especial com a canção brasileira e como ele se manifesta?

| Vivencia ou Experiência com a Canção Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---|-------------|
| Sim | 09/10 | 90% |
| Não | 01/10 | 10% |
| Sem Resposta | 00/10 | 00% |
| Entrevistado 01 | Sim. Já cantei em grupos vocais, MPB, rep, arranjos e originais brasileiros e cantei como cantora lírica. Minha especialização em regência foi sobre canção brasileira (1) de Aylton Escobar (monografia) | |
| Entrevistado 02 | Sim. A vivência que possuo é cantando algumas canções que fazem parte do meu repertório, e professor de canto. | |
| Entrevistado 03 | Sim. Pelas escutas novas, novos compositores. | |
| Entrevistado 04 | Sim. Procuro ouvir e colocar em prática nos vários grupos que já dirigi. | |
| Entrevistado 05 | Sim. Como regente coral tenho feito um repertório muito vasto de música brasileira. | |
| Entrevistado 06 | Não. | |
| Entrevistado 07 | Sim. Interesse em conhecer, se aprofundar e trazer para o canto. | |
| Entrevistado 08 | Sim. Cantando e tocando – a manifestação acontece na maneira de interpretá-las, bem de acordo com o sentimento brasileiro, a nível popular e erudito. | |
| Entrevistado 09 | Sim. Durante uma época da minha vida ouvi muito Chico Buarque. Embora não seja muito ligada às canções mais antigas, gosto dos ritmos em geral. | |
| Entrevistado 10 | Sim. Gosto demais de canções brasileira. Canto repertório de Waldemar Henrique, Moacir Santos, Villa-Lobos, Oswald de Souza e outros. | |

TABELA 05 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 05

Após escutar a canção aponte, dentre as opções elencadas, possíveis características que a identificam como canção brasileira. As opções devem ser enumeradas, em caso de mais de uma opção, em ordem decrescente.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Características que a Identificam como Canção Brasileira | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Lírica Erudita Nacional | 01/10 10% | _____ | 01/10 10% | _____ | 03/10 30% |
| Registro de | 01/10 | _____ | 01/10 | 02/10 | 01/10 |

| | | | | | |
|---|---|---------------|---------------|--------------|--------------|
| Sentimentos por meio de Palavras | 10% | | 10% | 20% | 10% |
| Texto Brasileiro em Fonética Brasileira | — | — | 01/10 10% | 01/10 10% | — |
| Temática Popular | 03/10 30% | 04/10 40% | 01/10 10% | — | — |
| Figuração Rítmica | — | 01/10 10% | 01/10 10% | — | — |
| Analogia às Danças Populares | — | 01/10 10% | 01/10 10% | 02/10 20% | — |
| Clareza na Pronúncia do Português | 01/10 10% | 01/10 10% | 01/10 10% | 01/10 10% | 01/10 10% |
| Emoção Lírica da Terra | 02/10 20% | — | — | 01/10 10% | — |
| Entoação | — | 01/10 10% | — | — | — |
| Prosódia | — | — | 01/10 10% | — | — |
| Ambiente da Mensagem Poética | 01/10 10% | — | — | 01/10 10% | — |
| Contextualização Regional | — | 01/10 10% | — | — | — |
| Imaginário | — | 01/10 10% | 01/10 10% | — | — |
| Paisagem Ética e Sentimental | — | — | — | — | — |
| Expressão Psicológica | 01/10 10% | — | 01/10 10% | — | — |
| Total de Respostas Porcentagem | 10/10 100% | 10/10 100% | 10/10 100% | 08/10 80% | 05/10 50% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Clareza na Pronúncia do Português; [2ª] Temática Popular; [3ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira; [4ª] Analogia às Danças Populares; [5ª] Lírica Erudita Nacional e [6ª] Ambiente da Mensagem Poética. | | | | |
| Entrevistado 02 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Figuração Rítmica e [3ª] Lírica Erudita Nacional. | | | | |
| Entrevistado 03 | [1ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [2ª] Clareza na Pronúncia do Português; [3ª] Temática Popular e [4ª] Ambiente da Mensagem Poética. | | | | |
| Entrevistado 04 | [1ª] Ambiente da Mensagem Poética; [2ª] Temática Popular; [3ª] Analogia às Danças Populares; [4ª] Emoção Lírica da Terra; [5ª] Lírica Erudita Nacional; [6ª] Contextualização Regional e [7ª] Figuração Rítmica. | | | | |
| Entrevistado 05 | [1ª] Lírica Erudita Nacional; [2ª] Temática Popular; [3ª] Clareza na Pronúncia do Português; [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira e [5ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. | | | | |
| Entrevistado 06 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Contextualização Regional; [3ª] | | | | |

| | |
|-----------------|---|
| | Figuração Rítmica e [4ª] Texto Brasileiro em Fonética Brasileira. |
| Entrevistado 07 | [1ª] Emoção Lírica da Terra; [2ª] Analogia às Danças Populares e [3ª] Imaginário. |
| Entrevistado 08 | [1ª] Expressão Psicológica; [2ª] Temática Popular; [3ª] Prosódia; [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [5ª] Clareza na Pronúncia do Português; [6ª] Paisagem Ética e Sentimental; [7ª] Figuração Rítmica; [8ª] Entoação; [9ª] Modulação da Vogais; [10ª] Ambiente da Mensagem Poética; [11ª] Imaginário; [12ª] Fraseado e [13ª] Outra: Cantiga de Roda. |
| Entrevistado 09 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Entoação; [3ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras; [4ª] Analogia às Danças Populares; [5ª] Lírica Erudita Nacional e [6ª] Fraseado. |
| Entrevistado 10 | [1ª] Temática Popular; [2ª] Imaginário; [3ª] Expressão Psicológica e [4ª] Registro de Sentimentos por meio de Palavras. |

TABELA 06 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 06

Escolha um termo que melhor descreva uma indicação de caráter da canção escutada.

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Caráter da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|----------------------------|-------------|-------------|
| Nostálgico | 06/10 | 60% |
| Melancólico | 03/10 | 30% |
| Tristonho | 01/10 | 10% |
| Sem Resposta | 00/10 | 00% |
| Entrevistado 01 | Melancólico | |
| Entrevistado 02 | Nostálgico | |
| Entrevistado 03 | Nostálgico | |
| Entrevistado 04 | Nostálgico | |
| Entrevistado 05 | Nostálgico | |
| Entrevistado 06 | Melancólico | |
| Entrevistado 07 | Nostálgico | |
| Entrevistado 08 | Melancólico | |
| Entrevistado 09 | Tristonho | |
| Entrevistado 10 | Nostálgico | |

TABELA 07 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 07

Quanto ao timbre vocal percebido na canção, você indicaria ser o mesmo:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Timbre Vocal da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|---------------------------------|-----------|-------------|
|---------------------------------|-----------|-------------|

| | | |
|-----------------|------------|-----|
| Estridente | 01/10 | 10% |
| Claro | 02/10 | 20% |
| Brilhante | 02/10 | 20% |
| Aveludado | 04/10 | 40% |
| Denso | 01/10 | 10% |
| Sem Resposta | 00/10 | 00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Claro | |
| Entrevistado 02 | Brilhante | |
| Entrevistado 03 | Brilhante | |
| Entrevistado 04 | Aveludado | |
| Entrevistado 05 | Claro | |
| Entrevistado 06 | Aveludado | |
| Entrevistado 07 | Aveludado | |
| Entrevistado 08 | Aveludado | |
| Entrevistado 09 | Estridente | |
| Entrevistado 10 | Denso | |

TABELA 08 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 08

Escolha uma das opções que melhor demonstre um indicativo de tempo a que pertence a canção escutada:

Canção *Senhora Dona Sancha* de Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Intérprete: Marília Álvares (canto) e Maria Lúcia Roriz (piano) - gravada em 1995

| Indicativo de Tempo da Canção Escutada | Respostas | Porcentagem |
|--|-----------------------|-------------|
| Música do Passado | 05/10 | 50% |
| Música Moderna | 02/10 | 20% |
| Música de Antigamente | 03/10 | 30% |
| Sem Resposta | 00/10 | 00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Música Moderna | |
| Entrevistado 02 | Música Moderna | |
| Entrevistado 03 | Música do Passado | |
| Entrevistado 04 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 05 | Música do Passado | |
| Entrevistado 06 | Música de Antigamente | |
| Entrevistado 07 | Música do Passado | |
| Entrevistado 08 | Música do Passado | |
| Entrevistado 09 | Música do Passado | |
| Entrevistado 10 | Música de Antigamente | |

TABELA 09 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 09

Apresentamos duas canções que podem, ou não, ser enquadradas dentro de um determinado contexto temporal e/ou ideológico da história da música brasileira. Marque, após a escuta, a alternativa que você julgar mais correta.

CANÇÃO I

Canção *Sina de Cantador* de Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi

Intérprete: Licio Bruno (cantor) e Cláudia Marques (piano) - gravada em 2014

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|--|---|-------------|
| Música Regional | 06/10 | 60% |
| Tropicalismo | 02/10 | 20% |
| Canção Brasileira Erudita com Tema Regional | 01/10 | 10% |
| Jovem Guarda | 01/10 | 10% |
| Sem Resposta | 00/10 | 00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Outro. Cite-o: Canção Brasileira Erudita com Tema Regional. | |
| Entrevistado 02 | Música Regional | |
| Entrevistado 03 | Música Regional | |
| Entrevistado 04 | Música Regional | |
| Entrevistado 05 | Música Regional | |
| Entrevistado 06 | Jovem Guarda | |
| Entrevistado 07 | Música Regional | |
| Entrevistado 08 | Música Regional | |
| Entrevistado 09 | Tropicalismo | |
| Entrevistado 10 | Tropicalismo | |

TABELA 10 - Total de 10 Entrevistados

CANÇÃO II

Canção *Prece* de Oswaldo de Souza (1904-1995)

Intérprete: Tâmara Cruz (canto) e Ticiano Biancolino (piano) - gravada em 2015

| Contexto Temporal e/ou Ideológico da História da Música Brasileira | Respostas | Porcentagem |
|---|---------------------------------|-------------|
| Período Nacionalista Brasileiro | 05/10 | 50% |
| Brasil Império (1808 a 1889) | 02/10 | 20% |
| Barroco Mineiro (Início do século XVIII e o final do século XIX) | 02/10 | 20% |
| Modernismo Brasileiro | 01/10 | 10% |
| Sem Resposta | 00/10 | 00% |
| | | |
| Entrevistado 01 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 02 | Brasil Império (1808 a 1889) | |
| Entrevistado 03 | Período Nacionalista Brasileiro | |
| Entrevistado 04 | Barroco Mineiro | |

| | |
|-----------------|---|
| | (Início do século XVIII e final do século XIX) |
| Entrevistado 05 | Barroco Mineiro (Início do século XVIII e final do século XIX) |
| Entrevistado 06 | Período Nacionalista Brasileiro |
| Entrevistado 07 | Modernismo Brasileiro |
| Entrevistado 08 | Brasil Império (1808 a 1889) |
| Entrevistado 09 | Período Nacionalista Brasileiro |
| Entrevistado 10 | Período Nacionalista Brasileiro |

TABELA 11 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 10

Ao escutar a canção selecionada, sinalize as possíveis imagens relacionadas que as mesmas lhe trazem à mente, enumerando-as, em caso de mais de uma opção, em ordem crescente.

Canção *A Rolinha* de Waldemar Henrique (1905-1995)

Intérprete: Fátima de Brito (Canto) - gravada em 1983

| Imagens | Primeira Colocação | Segunda Colocação | Terceira Colocação | Quarta Colocação | Quinta Colocação |
|--|---|-------------------|--------------------|------------------|------------------|
| Caatinga, Seca, Sertão | 04/10 40% | 01/10 10% | 01/10 10% | 02/10 20% | — |
| Literatura, Cordel, Cantadores | 01/10 10% | 02/10 20% | — | — | — |
| Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas | 03/10 30% | — | 03/10 30% | 01/10 10% | — |
| Saudade, Nostalgia, Tempo Passado | 01/10 10% | 01/10 10% | — | — | 01/10 10% |
| Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio | 01/10 10% | — | — | — | — |
| Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos | — | 02/10 20% | — | — | — |
| Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol | — | 03/10 30% | — | — | — |
| Águas, Mar, Ondas | — | — | 01/10 10% | — | — |
| Amor, Tristeza, Melancolia | — | — | 01/10 10% | 02/10 20% | — |
| Águas, Mar, Ondas. | — | — | 01/10 10% | — | — |
| Cores, Texturas, Aromas | — | 01/10 10% | — | — | — |
| Total de Respostas Porcentagem | 10/10 100% | 10/10 100% | 07/10 70% | 05/10 50% | 01/10 10% |
| Entrevistado 01 | [1ª] Cantiga, Seca, Sertão; [2ª] Literatura, Cordel, Cantadores; [3ª] | | | | |

| | |
|-----------------|--|
| | Cores, Texturas, Aromas; [4 ^a] Amor, Tristeza, Melancolia; [5 ^a] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado e [6 ^a] Águas, Mar, Ondas. |
| Entrevistado 02 | [1 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas; [2 ^a] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos e [3 ^a] Amor, Tristeza, Melancolia. |
| Entrevistado 03 | [1 ^a] Cantiga, Seca, Sertão; [2 ^a] Danças, Folguedos, Blocos Carnavalescos e [3 ^a] Águas, Mar, Ondas. |
| Entrevistado 04 | [1 ^a] Programa de Rádio, Cantores, Instrumentos, Estúdio; [2 ^a] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol; [3 ^a] Cantiga, Seca, Sertão e [4 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas. |
| Entrevistado 05 | [1 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2 ^a] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado. |
| Entrevistado 06 | [1 ^a] Literatura, Cordel, Cantadores; [2 ^a] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol; [3 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4 ^a] Cantiga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 07 | [1 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [2 ^a] Cantiga, Seca, Sertão. |
| Entrevistado 08 | [1 ^a] Cantiga, Seca, Sertão e [2 ^a] Cores, Texturas, Aromas. |
| Entrevistado 09 | [1 ^a] Cantiga, Seca, Sertão; [2 ^a] Literatura, Cordel, Cantadores; [3 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4 ^a] Amor, Tristeza, Melancolia. |
| Entrevistado 10 | [1 ^a] Saudade, Nostalgia, Tempo Passado; [2 ^a] Alvorecer, Entardecer, Pôr do Sol; [3 ^a] Manifestações Musicais da Tradição Oral, Cultura Popular, Poetas e [4 ^a] Cantiga, Seca, Sertão. |

TABELA 12 - Total de 10 Entrevistados

QUESTÃO 11

A seguinte canção será apresentada com duas diferentes interpretações. Sugerimos que atentem e busquem, em havendo, identificar, segundo a experiência de cada um, elementos quanto ao Ritmo; Melodia; Harmonia; Caráter; Passagens; Instrumentação; Suposta Época da Composição; Traços Característicos; Paisagens (imagens); Contexto Geofísico e Histórico; Manifestações Musicais de Tradição Oral Relacionadas, etc.... Também pedimos ao entrevistado tecer, após escuta, seus comentários e justificar suas observações sobre cada uma das interpretações escutadas.

| Entrevistados | Interpretação 01 | Interpretação 02 |
|-----------------|--|--|
| | Canção Retiradas Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérprete: Inezita Barroso (canto e violão) Gravada em 1958 | Canção Retiradas Letra e Música: Oswaldo de Souza (1904 - 1995) Intérpretes: John de Castro (canto) e Cinthia Ruivo (piano) Gravada em 2016 |
| | COMENTÁRIOS | COMENTÁRIOS |
| Entrevistado 01 | Cordas e canto (violão). Tema regional sertanejo, tema popular | Canto e piano. Separa mais as duas partes da canção – dá mais distinção |

| | | |
|-----------------|--|--|
| | brasileiro. Caráter melancólico. Postura Vocal: canto claro, aberto, timbre com metal e clareza, usa voz de peito nos agudos – postura de canto popular brasileiro – imagem de canto cru. | e contraste. Utiliza mais os ornamentos na linha vocal. Postura vocal lírica, técnica de canto erudito, arredonda os agudos. Imagem de melancolia. |
| Entrevistado 02 | Voz e violão-dedilhado. Sertão-aboio. Harmonia simples. Vaqueiro. Contralto. Melodia marcante - notas longas simulando o aboio. Devido ao violão – sensação de proximidade à terra – regionalismo – ao vaqueiro. | Piano e voz – baixo barítono. Bela interpretação. Devido ao piano tem-se clara a cena de um recital, porém não menos alusiva ao sertanejo, ao vaqueiro que a primeira interpretação. |
| Entrevistado 03 | Interpretação dramática, dando característica da paisagem árida, seca, sentido de lamento, de dor, de desespero mas com esperança de que vai chover. A intérprete coloca na voz a dor, entra no personagem. Me convenceu mais pela forma e também o violão dá o clima. | Esta interpretação é apenas descritiva, não tem vínculo com a história, não entra no personagem. Uma voz que interpreta apenas. |
| Entrevistado 04 | Canção com imagem rural acompanhada apenas pelo violão com traços sertanejos. (Aboio). | Interpretação mais densa que a primeira, sugerindo os mesmos parâmetros. Acompanhada ao piano. |
| Entrevistado 05 | Violão e voz – violão dedilhado – pouco ritmo da melodia. Bem versátil – vai do grave para o agudo. Contexto do geofísico nordestino. Paisagem de campo e animal. O som do violão lembra mais o sertanejo, fica mais nostálgica com a voz da cantora mais popular. | Piano e voz. Esta interpretação ficou mais erudita, lembrando menos o sertão, também por causa da voz do cantor que ficou mais para o erudito do que para o popular. |
| Entrevistado 06 | Com a instrumentação é bem estilo da época da composição – violão e voz. Interpretação bem precária da época da época com sentimento do momento (sertão) – bem melancólico. | Estilo mais elaborado e mais da nossa época. Quanto a interpretação, mais musical com estilo sertanejo mais moderna. Foi menos melancólico. |
| Entrevistado 07 | Poética sertaneja; Canto de caráter sofrido; metálico; vinculado ao sertão brasileiro; drama da seca; as cordas remetem ao “boiadeiro” e seu sofrer. | Poética sertaneja; canto de caráter dramático, visceral; sofrimento do gado no sertão brasileiro castigado pela seca; piano segue “pesado” com o drama pelo boiadeiro. |
| Entrevistado 08 | Voz grave feminina que traz a imagem do sertão nordestino; | Voz masculina. Acompanhamento mais rítmico. Valorização das |

| | | |
|-----------------|---|---|
| | acompanhamento do violão cria o clima exato para a canção. Traz tristeza, melancolia. Notas longas e fluentes. Vogais bem claras. | harmonias. Notas longas bem apoiadas. |
| Entrevistado 09 | Ritmo: ligeiramente à vontade, seguindo o sentido da frase musical. Melodia: notas longas e agudas x rítmica e mais graves. Harmonia: modal, na maior parte do tempo, seguindo progressão das notas longas da melodia. Caráter: sofredor. Passagens: alternância de 02 momentos. Época: 1ª metade do século vinte. Traços característicos. Contexto geofísico e histórico: sertanejo. Instrumento: violão dedilhado. Passa, o tempo todo, a sensação de seca, <i>secura</i> , sofrimento. | Ritmo: lento <i>versus</i> marcado e mais rápido. Harmonia: acordes que lembram um blues. Caráter: sofrido. Instrumento: piano. A mim a 2ª interpretação soa como uma leitura mais “sofisticada” da primeira. A nota longa inicial (“Oh”) e as demais notas longas lembram algo de flamenco. |
| Entrevistado 10 | Esta canção nos captura e transporta para a vida dura do sertanejo, do boiadeiro, o aboio, a dor explicitada como um aboio/choro sobre a simples condução harmônica e nos baixos do violão, como um seresteiro num ponteio com o cantor. Esse baixo, sempre igual, retrata o cotidiano e dia a dia numa dor sem fim. O cantor aqui é o próprio vaqueiro sofredor. É de grande densidade emotiva. | O aboio retratando a dor, mas com esta instrumentação e com o ritmo mais fluente, dado pelo intérprete nos conta sobre o sofrimento. Aqui o cantor está “pintando” a tela, usa as cores da dor, mas nos mostra o que acontece lá. Aqui, o cantor não é o vaqueiro mas alguém poeta cantando. A harmonia nos conduz a sermos ouvintes e também nos transporta ao contexto, mas mais pelo canto. Linda a exploração do canto do aboio e em contraste a musicalidade e fraseado que se segue de forma poética. |

ANEXO

Áudios das canções utilizadas na Entrevista Estruturada

ANEXO

Áudios das canções utilizadas na Entrevista Estruturada

- 01 - **SENHORA DONA SANCHÁ** (Waldemar Henrique, 1905 – 1995)
Interpretada por Marília Álvares e Maria e Lúcia Roriz (gravada em maio de 1995)
- 02 - **SINA DE CANTADOR** (Edmundo Villani-Côrtes, 1930)
Interpretada por Lício Bruno e Claudia Marques (gravada em 2014)
- 03 - **PRECE** (Oswaldo de Souza, 1904 - 1995)
Interpretada por Tâmara Cruz e Ticiano Biancolino (gravada em 25 de outubro de 2015)
- 04 - **A ROLINHA** (Waldemar Henrique, 1905 – 1995)
Interpretada por Fátima de Brito (gravada em 1983)
- 05 – **RETIRADAS** (Oswaldo de Souza, 1904 - 1995)
Interpretada por Inezita Barroso ao violão (gravada em 1958)
- 06 – **RETIRADAS** (Oswaldo de Souza, 1904 - 1995)
Interpretada por John de Castro e Cinthia Ruivo (gravada em março de 2016)