UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ROSEMEIRE MOREIRA

**A ESTILÍSTICA COMO SUBSÍDIO PARA ANÁLISE POÉTICO-
MUSICAL E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS EM TRÊS
CANÇÕES DE KILZA SETTI**

São Paulo
2014

ROSEMEIRE MOREIRA

**A ESTILÍSTICA COMO SUBSÍDIO PARA ANÁLISE POÉTICO-
MUSICAL E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS EM TRÊS
CANÇÕES DE KILZA SETTI**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a título de mestre.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Moreira, Rosemeire

A estilística como subsídio para análise poético-musical e sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti / Rosemeire Moreira – São Paulo: R. Moreira, 2014.

108 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio

1. Interpretação Vocal 2. Estilística 3. Canção Brasileira 4. Kilza Setti

CDD 21. ed. - 780

Nome: Rosemeire Moreira

Título: **A estilística como subsídio para análise poético-musical e sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para o título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterro

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterro
Universidade de São Paulo – USP

Prof(a). Dr(a). Mônica Isabel Lucas
Universidade de São Paulo – USP

Prof(a). Dr(a). Martha Herr
Universidade Estadual Paulista - UNESP

À minha querida mãe,
Augusta Francisca dos Santos,
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e orientador, Prof. Dr. Ricardo Ballesterro, pela confiança, entusiasmo e seriedade;

Ao Edilson de Lima, brilhante incentivador e companheiro de todas as horas;

Ao Said Tuma, amigo e parceiro de jornada pelas paisagens sonoras brasileiras;

Ao Milton Castelli pela preciosa colaboração;

Ao Prof. Dr. Regis Duprat pelo incentivo e credibilidade em meu potencial;

Ao querido amigo Roberto Rodrigues pelo carinho, paciência e cuidado na revisão e editoração das partituras;

À Prof^a. Dr^a. Magali Sparano pelas preciosas contribuições;

Aos que colaboraram de alguma forma com minha pesquisa: Prof^a. Dr^a. Susana Igayara, Prof^a. Dr^a. Monica Lucas; Prof^a. Dr^a. Martha Herr, Prof. Dr. Marco Antonio Ramos, Prof. Dr. Mario Videira;

Especial agradecimento à compositora Kilza Setti que sempre se mostrou tão receptiva e generosa;

Ao Antonio e à Tânia pela amizade e incansável incentivo em nossas “saborosas” conversas;

À “primeira” amiga Marilda Campagnoli pelo apoio e acolhimento;

À queridíssima Ana Lu, amiga de tantos anos e tantas histórias;

À minha irmã Iolanda pela fé, carinho e presença constante;

Aos estimados amigos Nanci Bueno, Adriano Vasconcelos, Marcelo Queiróz, Joel Crespín, Fátima Rocha, Susana Saccardo, Ruben Araújo e Luís Oliva que de alguma forma contribuíram para este trabalho;

Ao Tiago Leme pela contribuição e generosidade;

Ao Dr. Antonio e à Marina pela doçura e cuidado.

Aos nossos grandiosos poetas Manuel Bandeira e Hilda Hilst, que nos deixaram o legado de sua poesia.

“cada voz é única, singular capaz justamente de desvelar o
ser também único, em carne e osso, que a emite”
(Flavio T. Barbeitas)

RESUMO

Esta pesquisa concentra-se em três canções de Kilza Setti: *Cantiga* (1960), *A Estrela* (1961) e *Trova de muito amor para um amado senhor* (1961). Dentro do *corpus* escolhido, nossos objetivos específicos são: a) analisar os poemas, levando em consideração seu contexto histórico-literário; b) analisar os aspectos sonoros e expressivos que se apresentam nos fonemas, palavras e enunciados; c) analisar algumas relações poético-musicais visando colaborar com questões interpretativas. O trabalho justifica-se pelo fato de não termos encontrado outros que abordem a estilística, ou mesmo a fonoestilística como subsídio para desenvolver análises ou mesmo auxiliar questões interpretativas em obras vocais. Como metodologia, optamos pela análise dos poemas, com foco na fonoestilística, observando alguns recursos sonoros e expressivos. As sugestões interpretativas foram potencializadas a partir da interação entre a fonoestilística e a música. Este resultado foi obtido porque ambas (fonoestilística e música) exploram a relação entre o som e o sentido, podendo desta forma contribuir para a elaboração de sugestões interpretativas.

Palavras-chave: 1. Interpretação Vocal 2. Estilística 3. Canção Brasileira 4. Kilza Setti

ABSTRACT

This research focuses on the score of three songs, *Cantiga* (1960), *A Estrela* (1961) and *Trova de muito amor para um amado senhor* (1961), by Kilza Setti. Within the selected *corpus*, our specific objectives are: a) to analyze the poems, taking into account their historical and literary context; b) analyze the sound and expressive aspects into phonemes, words and statements; c) analyze some poetic musical relations, aiming to collaborate with interpretative questions. The work is justified by the fact that we not have found others who address the Stylistics or even phonostylistics, as a subsidy to develop, analyze or assist interpretative issues in vocal works. As methodology, we chose the analysis of the poems, focusing on phonostylistics, observing some sound and expressive resources. The interpretative suggestions were developed from the interaction between phonostylistics and music. This result was obtained because both (phonostylistics and music) explore the relationship between sound and meaning and can thus contribute to the development of interpretative suggestions.

Keywords: 1. Vocal Interpretation 2. Stylistics 3. Brazilian Song 4. Kilza Setti

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Cantiga</i> , c. 1-3	47
Figura 2: <i>Cantiga</i> , c. 3-6	48
Figura 3: <i>Cantiga</i> , c. 7-12	48
Figura 4: <i>Cantiga</i> , c. 13-15	49
Figura 5: <i>Cantiga</i> , c. 16-21	49
Figura 6: <i>Cantiga</i> , c. 22-25	50
Figura 7: <i>Cantiga</i> , c. 27-29	50
Figura 8: <i>Cantiga</i> , c. 30-33	51
Figura 9: <i>Cantiga</i> , c. 34-36	51
Figura 10: <i>Cantiga</i> , c. 37-42	52
Figura 11: <i>Cantiga</i> , c. 48-52	52
Figura 12: <i>Cantiga</i> , c. 52-57	53
Figura 13: <i>A Estrela</i> , c. 1-3	54
Figura 14: <i>A Estrela</i> , c. 4-5	54
Figura 15: <i>A Estrela</i> , c. 6-10	55
Figura 16: <i>A Estrela</i> , c. 11-14	56
Figura 17: <i>A Estrela</i> , c. 15-18	56
Figura 18: <i>A Estrela</i> , c. 18-22	57
Figura 19: <i>A Estrela</i> , c. 24-28	58
Figura 20: <i>A Estrela</i> , c. 39-45	58
Figura 21: <i>A Estrela</i> , c. 45-50	59
Figura 22: <i>A Estrela</i> , c. 50-56	60
Figura 23: <i>A Estrela</i> , c. 56-60	60
Figura 24: <i>A Estrela</i> , c. 61-64	61
Figura 25: <i>A Estrela</i> , c. 65-72	62

Figura 26: <i>A Estrela</i> , c. 73-81	62
Figura 27: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 1-15	64
Figura 28: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 16-24	65
Figura 29: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 24-26.....	65
Figura 30: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 26-30	66
Figura 31: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 31-33	67
Figura 32: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 33-34	68
Figura 33: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 34-40	69
Figura 34: <i>Trova de muito amor para um amado senhor</i> , c. 42-49	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - REFERENCIAL TEÓRICO	18
1.1. CONTEXTO POÉTICO	18
1.2. A ESTILÍSTICA	19
1.3. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS	23
CAPÍTULO 2 - CONTEXTUALIZAÇÃO POÉTICA	27
2.1. <i>CANTIGA</i> (MANUEL BANDEIRA)	27
2.2. <i>A ESTRELA</i> (MANUEL BANDEIRA)	29
2.3. <i>TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR</i> (HILDA HILST)	31
CAPÍTULO 3 – A ESTILÍSTICA COMO SUBSÍDIO NA ANÁLISE POÉTICA	33
3.1. O POEMA <i>CANTIGA</i>	33
3.2. O POEMA <i>A ESTRELA</i>	35
3.3. O POEMA <i>TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR</i>	40
CAPÍTULO 4 - SUGESTÕES INTERPRETATIVAS EM TRÊS CANÇÕES DE KILZA SETTI	45
4.1. <i>CANTIGA</i>	47
4.2. <i>A ESTRELA</i>	53
4.3. <i>TROVA DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR</i>	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
ANEXOS	
I – NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE KILZA SETTI	81
II – ENTREVISTA COM A COMPOSITORA KILZA SETTI	85
III – PARTITURAS DIGITALIZADAS	94

INTRODUÇÃO

A canção de câmara sempre fez parte de minhas escolhas na elaboração e execução de programas de concerto. O interesse inicial por obras vocais diversas, aliado à minha atividade didática como professora de canto, levou-me à pesquisa de repertório e à elaboração de uma metodologia mais voltada ao gênero canção. Posteriormente, através de uma bolsa de estudos pelo programa APARTES da CAPES, tive a oportunidade de fazer um aperfeiçoamento no curso de pós-graduação com especialização em música de câmara, em uma das mais conceituadas escolas de música da Inglaterra, a Royal Academy of Music. Nesse período de continuidade de meu aprendizado na área de canto, deparei-me com uma constante preocupação de meus professores ingleses, Ian Partridge e Jonathan Papp: compreender tanto as questões técnicas, como as relações sonoras e expressivas que interagem no texto poético e na música. A prática diária, durante dois anos, de um estudo do conteúdo poético e dos aspectos musicais das obras vocais que iria executar determinou meu desejo de dar continuidade a um trabalho nessa área.

A partir de leituras específicas nessa área, fui definindo meu arcabouço teórico, que passou a colaborar com minhas reflexões. Assim, mediante essa colaboração e acreditando que um trabalho acadêmico é elaborado a muitas mãos, passo a usar logo nas primeiras páginas desta introdução e ao longo deste trabalho, uma conjugação verbal na primeira pessoa do plural. O “nós” aqui se apresenta, como a fazer jus aos que colaboraram na construção e orientação de nossas ideias, assumindo as múltiplas vozes que nos conformam.

As formas de compreensão e execução de uma canção podem ser múltiplas, bem como as formas de conduzir o som e a palavra escrita na expressão vocal. Antes da construção de uma palavra, todo som produzido pelo aparato vocal está associado a um desempenho fisiológico – portanto, físico –, e este já contribui para cada som. Existem diferenças no conteúdo emotivo de um grito, um sussurro, ou um suspiro. A emissão de um “ah!” é diversa em um suspiro apaixonado ou em uma reclamação, por exemplo. Portanto, um fonema, palavra ou frase são movidos por uma intenção quando entoados por alguém em um estado emocional específico e a fim de comunicar

algo. Nesse sentido, não se pode prescindir de um contexto quando se produz um som e é desse aspecto que trata a estilística e, mais especificamente, a estilística do som ou fonoestilística.

Advinda do termo estilo, a estilística vai se firmar como disciplina da linguística somente no início do século XX. Os primeiros estudos sobre o assunto se iniciam com o suíço Charles Bally (1865-1947) – discípulo de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e, posteriormente, seu sucessor na cadeira de Linguística Geral da Universidade de Genebra – e o alemão Karl Vossler (1872-1949).

Bally focaliza sua teoria em questões afetivas da linguagem oral e no uso cotidiano e coletivo dessas expressividades. Vossler, por sua vez, vai iniciar uma aproximação da linguística com a teoria literária, dedicando-se ao estudo da linguagem e da literatura ligada à filosofia e à história cultural. Outros teóricos, como Maurice Grammont (1866-1946) e Henri Morier (1910-2004), desenvolveram estudos sobre a “expressividade dos elementos sonoros” (MARTINS, 2000, p. 27), neste caso envolvendo a estilística do som ao considerar os fonemas e sua motivação sonora nas palavras e frases. Candido expõe as ideias de Grammont ao mencionar que:

[...] todos os sons da linguagem, vogais e consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. É evidente que, do mesmo modo, num verso, se há acúmulo de certos fonemas, se tornarão expressivos ou permanecerão inertes, conforme a ideia expressa. O mesmo som pode servir ou concorrer para exprimir ideias bastante diversas umas das outras, embora não possa sair de um círculo a que é limitado pela sua própria natureza [...] (GRAMMONT apud CANDIDO, 2006, p. 50).

A partir de 1926, alguns linguístas passaram a elaborar estudos dentro de um movimento que se originou no Círculo Linguístico de Praga, tendo como principais expoentes os russos Roman Jakobson (1896-1983) e Nicolai Trubetzkoy (1890-1938). As ideias desses autores foram divulgadas no I Congresso de Linguístas em Haia (1928) e publicadas sob o título de *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (Trabalhos do Círculo Linguístico de Praga), trazendo como proposta a separação dos estudos de estilística fonológica e estilística fonética. Dentro dessa divisão, a fonologia passou a tratar dos

estudos da estrutura sonora das línguas e a fonética, por sua vez, dos estudos fisiológicos e articulatórios da fala. Nessa perspectiva, a estilística passou a ser uma disciplina e, como tal, a abordar uma interseção onde o som, não destituído de seu contexto poético e de sua “materialização” como palavra ou enunciado, começa a significar.

Dentro de uma ampla e diversificada produção vocal da compositora Kilza Setti, esta pesquisa concentra-se na análise da partitura de três canções para voz aguda e piano, compostas no período de 1960 a 1961 e pertencentes à sua primeira fase composicional, sendo elas: *Cantiga* (1960) e *A Estrela* (1961), sobre poesia de Manuel Bandeira (1886-1968), e *Trova de muito amor para um amado senhor* (1961), sobre poesia de Hilda Hilst (1930-2004).

Nosso objetivo específico dentro do *corpus* escolhido é o de analisar os poemas levando em consideração seu contexto histórico-social e literário, assim como os aspectos sonoros e expressivos que se apresentam nos fonemas, nas palavras e enunciados, com base em estudos da estilística e, mais especificamente, da fonoestilística. Nossa proposta também abrange a análise das questões poético-musicais, visando colaborar com questões interpretativas.

Este trabalho justifica-se pelo fato de não termos encontrado outros que abordem especificamente a estilística, ou mesmo a fonoestilística, como subsídio para desenvolver análises ou auxiliar em questões interpretativas de obras vocais. Paralelamente, nosso olhar se volta para um repertório ainda pouco executado da compositora Kilza Setti. Apesar de não ter como objetivo discutir questões de gênero, também nos interessou, pessoal e artisticamente, trabalhar com um repertório de uma “mulher” compositora.

No primeiro capítulo, o arcabouço teórico é apresentado amparando nossas compreensões textuais e proposições interpretativas das obras vocais. As principais obras nesse referencial são:

– *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990) de Davi Arrigucci Junior, que trata das questões histórico-sociais e da associação entre a literatura e outras artes (música, pintura etc.) em algumas obras de Manuel Bandeira.

– *O estudo analítico do poema* (2006), de Antonio Candido, que atua como um modelo para desenvolver nossas análises poéticas.

– *Introdução à estilística* (2000), de Nilce Sant’Anna Martins, que aborda os conceitos estudados na estilística e na fonoestilística, e como podem ser aplicados na análise do texto poético.

– *Contribuição à estilística portuguesa* (1978), de Joaquim Mattoso Câmara Junior, que analisa os aspectos fônicos, lexicais e sintáticos presentes na língua portuguesa.

– *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1985), de Dietrich Fischer-Dieskau, que elabora tanto um estudo fisiológico da voz como aborda os conteúdos expressivos do texto poético, que podem corroborar a interpretação, tendo como base o *Lied* alemão.

– *The Interpretation of French Song* (1997), de Pierre Bernac, que apresenta algumas análises utilizando especialmente a *mélodie* francesa e mostra a importância da interação do intérprete nas sonoridades determinadas pelo texto poético e pelo compositor.

Com o objetivo de compreender o texto poético como uma forma de corroborar a interpretação, elaboramos no segundo capítulo algumas considerações sob nosso ponto de vista, como uma análise, comentário e interpretação de alguns traços biográficos, históricos e sociais vislumbrados em cada poema. Nesse sentido, utilizamos como base as reflexões de Davi Arrigucci Junior na obra *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990).

No terceiro capítulo, nosso enfoque recai sobre a análise dos poemas utilizando aspectos da fonoestilística ou estilística do som estendidas, quando necessário, às questões lexicais e sintáticas (estilística da palavra e da frase). Nesse propósito, mostramos os traços sonoros e expressivos contidos nos fonemas, nas palavras e enunciados que podem suscitar imagens e sensações no texto poético.

Motivados pelos estudos efetuados nos capítulos anteriores, no quarto e último capítulo, apontamos os aspectos sonoros e expressivos do texto poético em conjunto com algumas questões musicais como ritmo, altura, melodia, dinâmica e timbre, de acordo com a partitura musical. As análises estilísticas

das relações poético-musicais corroboram para elaborar as proposições interpretativas.

Devido à escassez de informações encontradas sobre a compositora Kilza Setti, optamos por anexar no final deste trabalho, uma breve biografia, assim como uma entrevista descrevendo alguns aspectos de sua vida, trajetória, relação com outros compositores e com os poetas Bandeira e Hilst, e as escolhas em seus processos composicionais.

Assim, nas páginas que se seguem, procuramos realizar as análises revelando as particularidades e as expressividades sonoras que atuam nos poemas, além de apresentar uma “leitura” sobre as propostas efetuadas pela compositora Kilza Setti na partitura musical, onde se condensam poema e música. Nosso trabalho não busca apenas promover novas abordagens do assunto, mas também contribuir na construção de possibilidades interpretativas.

Capítulo 1 – Referencial Teórico

1.1. Contexto poético

Partindo do entendimento de que a palavra e a frase não podem ser destituídas de seus contextos, iniciamos nosso trabalho buscando subsídios para fundamentar nossas leituras do texto poético e um modelo para efetuar nossas interpretações na obra de Davi Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte - a poesia de Manuel Bandeira* (1990). Nesse sentido, a análise, o comentário e a interpretação tornam-se procedimentos fundamentais para que possamos “decompor” e “recompor” o todo da obra em questão. Arrigucci Jr. explica essa metodologia como “desmanchar o poema até os detalhes significativos, da mesma forma que a interpretação busca integrá-lo no todo” (1990, p. 16). O autor menciona que para esse procedimento é importante:

[...] abrir-se a toda sorte de materiais: indagações gerais da teoria poética, aproximações gerais entre poesia e pintura ou entre poesia e música, elementos da biografia e da vida literária; referências à tradição literária, ao contexto histórico-social etc. (Idem, p. 17).

Nessa perspectiva, também buscamos na obra *O estudo analítico do poema* (2006) de Antonio Candido um modelo para as nossas leituras interpretativas do texto poético. Ao se referir à análise e à interpretação literária, o autor defende tal qual Arrigucci Jr., o entendimento global do poema, porém abrangendo, além dos aspectos históricos e filológicos, os de natureza fônica e semântica. Sobre esse aspecto, Candido ressalta que:

Análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, os que se poderiam chamar respectivamente o “momento da parte” e o “momento do todo”, completando o círculo hermenêutico, ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo; a síntese pela análise e a análise pela síntese (CANDIDO, 2006, p. 31).

Nesse sentido, o autor observa que todas as possibilidades sonoras e afetivas só são plausíveis se fizerem parte de um contexto, ou seja, o “todo” da parte. Na explicação dessas ideias, também considera a teoria de Maurice

Grammont, quando menciona que “o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido” (GRAMMONT apud CANDIDO, 2006, p. 50).

1.2. A estilística

O conceito de estilo traz muitas interpretações por ser “um fenômeno humano de grande complexidade” (MOUNIN apud MARTINS, 2000, p. 3). Para alguns, trata-se de uma “personalidade em termos linguísticos” (CÂMARA Jr., 1978, p. 13) e para outros é “o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve” (GUIRAUD apud MARTINS, 2000, p. 2). De qualquer modo, o que unifica essa complexidade de definições são os traços característicos ou uma particularidade individual própria de cada pessoa que envolve uma escolha de sons linguísticos e uma organização desses sons para compor uma fala, uma obra escrita ou um conjunto de obras. Na busca de subsídios para entender como funciona essa organização sonora dentro de uma obra poética, encontramos no livro *Introdução à Estilística* de Nilce S. Martins (2000), alguns conceitos nos quais baseamos nosso trabalho.

Na análise dos poemas *Cantiga*, *A Estrela* e *Trovas de muito amor para um amado senhor*, elencamos alguns traços sonoros e expressivos contidos nos fonemas que, dentro dos aspectos estilísticos, podem motivar imagens e sensações específicas, conforme sua natureza fônica e articulatória em diálogo com as questões lexicais e sintáticas na composição das palavras e enunciados. Martins explica essas relações nos estudos de Jakobson:

É oportuno salientar que Jakobson valoriza o papel da gramática no texto poético, negando a ideia vigente no seu tempo de estudante de que as ideias e o conteúdo emocional constituíam a essência e o valor do texto poético. Para ele as questões do verso, de sua matéria sonora e a problemática gramatical são indissolúveis e de igual importância (MARTINS, 2000, p. 14).

Não pretendemos, no entanto, esgotar todos os parâmetros de estudo da estilística, mas, sim, trabalhar com elementos que nos respaldem para compor as interfaces entre o texto poético e a música. Nesse sentido, elaboramos nossos estudos buscando elementos em aspectos da estilística do som, ou fonoestilística, estendendo esse aparato à estilística da palavra ou

lexical ligados a seus componentes semânticos e morfológicos, e à estilística da frase, ou seja, contextualizando as análises nas estruturas sintáticas.

A obra de Martins (2000) traz um capítulo dedicado à fonoestilística ou estilística do som e suas funções representativas. A autora define a fonoestilística como uma ciência que

[...] trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. Fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética (MARTINS, 2000, p. 26).

Dentro dessas possibilidades expressivas, Martins apresenta a ideia de harmonia imitativa, considerada um importante recurso sonoro adotado pelos poetas na ênfase ou repetição de fonemas motivados nas palavras ou frases. Esses efeitos podem produzir, em certos contextos, sons onomatopaicos e são geralmente criados no esforço de destacar determinadas sonoridades, como, por exemplo, ruídos, gritos, vozes, e sugerir, no ritmo do poema, uma intenção de expressividade sonora específica. Outro exemplo desse tipo de efeito são as rimas, que carregam uma sequência de sons que têm entre si certa identidade.

Os estudos de alguns teóricos como Grammont e Morier trazem uma explicação sobre os efeitos estilísticos que os fonemas podem gerar. Conforme Martins, eles salientam que

[...] os fonemas apresentam potencial expressivo, de acordo com a natureza de sua articulação; mas as ideias que sugerem só se percebem quando correspondem à significação das palavras ou da frase; quer dizer, seu valor latente só é posto em relevo pela significação (MARTINS, 2000, p. 26).

Outros recursos estilísticos que podem sugerir imagens e sonoridades são as assonâncias ou repetição de vogais com uma mesma sonoridade que podem existir no decorrer de um texto poético e as aliteraões ou repetição de consoantes. Martins aponta nos estudos de Bally uma explicação para essas impressões fônicas:

Não há dúvida de que na matéria fônica se escondem possibilidades expressivas. Deve-se entender como tal tudo o que produza sensações musculares e acústicas: sons articulados e suas combinações, jogos de timbres vocálicos, melodia, intensidade, duração dos sons, repetição, assonância e aliterações, silêncios, etc. (BALLY apud MARTINS, 2000, p. 26).

Outras motivações sonoras que se caracterizam como um recurso estilístico e envolvem funções emotivas e expressividades na linguagem poética incluem os *prosodemas*. Eles são definidos por Martins como: acento, entoação, altura e ritmo que se estendem às palavras e enunciados.

O acento pode definir o significado da palavra pela sua posição dentro dela. Pode ser tônico quando recai em sílabas que devem ser pronunciadas com maior intensidade ou átono, quando naquelas que normalmente não são acentuadas, mas sobre as quais se pretende dar uma importância específica. No verso poético, o acento tem relevante valor no esquema rítmico e promove destaque às palavras, podendo caracterizá-lo conforme sua posição.

A entoação compreende a “inflexão melódica que a voz descreve” (GAYA apud MARTINS, 2000, p. 59) e depende da intenção ou ênfase que se quer dar à palavra, frase ou enunciado, podendo indicar a emoção e expressividade que se quer comunicar e variar conforme os sinais de pontuação propostos pelo autor do texto.

Os meios de expressão acima descritos como prosodemas estão interligados e, nessa perspectiva, “a entoação resulta da altura musical dos sons, dependendo essa altura do número de vibrações por segundo que as pregas vocais vão emitir” (MARTINS, 2000, p. 59). Ainda quanto a essa correlação, destacamos o ritmo como aquele que traz movimento e pode proporcionar sonoridades diversas ao verso poético, dependendo para isso da intenção nas acentuações ou tonicidade que se quer dar às palavras e frases.

Na ideia de inter-relação entre o som e o sentido, algumas interseções são identificadas e definidas entre um significante e um significado como metáforas fonéticas. No vocábulo *moinho*, por exemplo, as imagens de objeto que se movimenta circularmente são sugeridas pela presença de fonemas nasais /m/ e /n/ (movimento), em conjunto com a vogal posterior arredondada /o/ (redondo, circular) e com a vogal anterior aguda /i/ (altitude) que compõe a palavra. Martins menciona Maurice Grammont (1866-1946) como um dos

teóricos linguístas que se dedica ao estudo dessas correspondências ao explicar

[...] a correlação som-ideia abstrata pela faculdade de nosso cérebro de associar, comparar, classificar ideias, colocando num mesmo grupo conceitos intelectuais e impressões fornecidas pelos sentidos, de modo que as ideias mais abstratas são associadas a ideias de cor, som, odor, dureza, moleza, peso (MARTINS, 2000, p. 28).

As alterações fonéticas são constituídas pela “fusão ou supressão de sons vocálicos” (MARTINS, 2000, p. 54), quando pronunciados entre duas palavras, são definidas como ditongação, elisão e crase. Na ditongação, temos a junção da última vogal de um vocábulo com a primeira vogal do vocábulo seguinte, enquanto na elisão temos a supressão da última vogal de uma palavra e a junção com a palavra seguinte; já na crase temos a fusão de duas vogais.

Em seu livro *Contribuição à estilística portuguesa* (1978) Joaquim Mattoso Câmara Jr., faz uma apresentação dos traços expressivos que compõem a linguagem, com atenção especial aos autores de língua portuguesa. Ao tratar da “estilística fônica ou estilística dos sons vocais”, Câmara Jr. traz conceitos complementares aos de Martins. O autor caracteriza os acentos de altura como apelativos (quando têm a intenção de atuar sobre o próximo), volitivos (quando expressam um sentimento de desejo ou vontade) e afetivos (na manifestação de um estado emotivo).

Ele aborda também o conceito de *enjambement* ou encadeamento como um “processo de que dispõe o poeta para fazer sentir, mesmo na página escrita, o propósito de uma intensidade de caráter estilístico” (CÂMARA Jr., 1978, p. 34). Esse efeito estilístico traz movimento ao poema e se configura como uma ação de contiguidade de um enunciado que só se completa no seguinte.

Outros recursos tratados em perspectiva parecida com a de Martins são as variantes articulatórias das vogais e consoantes, que podem dar um caráter afetivo aos fonemas e às palavras, dependendo de sua altura e duração. Para exemplificar essas possibilidades, o autor mostra a correspondência fonético-articulatória de algumas vogais e consoantes que podem gerar efeitos sensoriais e imagéticos. Segundo sua explicação:

Se lhe examinarmos de perto a configuração fonética, veremos, por exemplo, que em *rolar* as duas consoantes líquidas do radical correspondem na sua articulação à ideia de um movimento desimpedido e contínuo, e o arredondamento labial do /o/ se casa bem com a forma dos objetos que rolam. Já em *clarim* temos um leve efeito imitativo, para o qual é responsável o /i/ agudo, secundado pela sonoridade do /a/ e pelo grupo consonântico /cl/, onde a plosiva lembra o som que irrompe e a líquida o seu prolongamento ecoante e fluido. *Luar* é um caso típico de transferência sonora: ideia do claro e do brilhante no /a/, e a de uma doce fluidez no /l/, que a significação da palavra ajuda a evocar. Compare-se-lhe, em contraste, *noturno* com a vogal “escura” por excelência, que é o /u/, enquadrada em sons consonânticos adequados, como são as nasais e as plosivas surdas (CÂMARA Jr., 1977, p. 41).

O autor também aborda outros aspectos estilísticos, como as analogias, quando se refere às figuras de linguagem. Esses recursos podem estar relacionados com as comparações subjetivas que aproximam ou que trazem um novo conteúdo semântico à palavra (metáforas); com as transferências de sentido (metonímias); com as equivalências ou interações ligadas aos sentidos de visão, audição, tato, odor, paladar (sinestesias); com as oposições de ideias (antíteses); e, ainda, com as impressões sensoriais motivadas pela semelhança ou diferença (símiles).

1.3. Sugestões interpretativas

Na escolha de autores que demonstram interesse em pesquisar as interfaces entre os recursos sonoros que interagem no texto poético e nos aspectos musicais com a finalidade de trazer possibilidades interpretativas nas canções, destacamos os estudos e reflexões de Dietrich Fischer-Dieskau (1985) e de Pierre Bernac (1997). Nesses trabalhos, os autores/intérpretes utilizam-se de aspectos da estilística quando consideram recursos fonético-articulatórios e semânticos que podem corroborar nas questões interpretativas. Nessa perspectiva, Dieskau e Bernac apresentam reflexões trazendo como objeto de análise o *Lied* (canção culta alemã) e a *mélodie* (canção de arte francesa). Embora em nosso trabalho as considerações sejam especificamente relacionadas a poetas e canções brasileiras, conseguimos elencar nas obras desses autores modelos possíveis para nossas construções interpretativas.

Nessa perspectiva, Dieskau, em sua obra *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1985), em versão traduzida para o espanhol por Carmen Schad,

demonstra seu interesse, não somente pelos estudos fisiológicos e técnicos da produção vocal, mas também por aspectos relevantes da linguagem textual na interpretação de obras vocais. Alguns dos aspectos abordados pelo autor relacionam-se com o uso da respiração na produção dos sons e de efeitos vocais com foco nas acentuações, na intensidade sonora, nas nuances e coloridos tímbricos que têm ligação direta com a entoação melódica das palavras e frases.

Os pontos e os modos articulatórios são destacados na produção das vogais e consoantes como processos que, ao serem devidamente utilizados pelo intérprete, podem influir na formação e na emissão dos fonemas e das palavras, trazendo-lhes inteligibilidade e sentido. Um dos exemplos mencionados é quanto ao uso das consoantes, que, para o autor, mais do que as vogais, fornecem a intensidade e essência semântica às palavras e ao enunciado. Para Dieskau, a compreensão de todo um mecanismo preparatório interfere positivamente na interpretação de uma canção. Ele menciona que

O artista que forma e descobre uma obra com maior profundidade deverá ter alguns conhecimentos que poderá mudar no momento da interpretação, mas dos quais não poderá prescindir durante a preparação de sua atuação. (DIESKAU, 1985, p. 426, trad. nossa).¹

O autor enfatiza que nenhuma interpretação se esgota em si mesma, pois sempre haverá diferenças específicas para cada intérprete. Porém, o que deve ser de suma importância e prevalecer para o cantor é o resultado artístico que vai depender desse momento preparatório.

Bernac, na obra *The Interpretation of French Song* (1997), também discute algumas questões interpretativas e reflete sobre os cuidados que o intérprete deve ter na preparação do texto musical e do texto literário. Para ele, “a palavra é em si mesma um som musical”² (BERNAC, 1997, p. 3, trad. nossa) e, como tal, tem ritmo, inflexão sonora, acentos que podem servir de inspiração para o intérprete na execução de uma melodia ou obra vocal. Dentro desse contexto, os sons musicais e os sons do texto poético estão associados e

---

¹ “El artista que forma y descubre una obra con mayor profundidad deberá tener unos conocimientos que podrá olvidar en el momento de la interpretación, pero de los que no podrá olvidar prescindir durante la preparación de su actuación” (FISCHER-DIESKAU, 1985, p. 426).

² “The word is itself a musical sound” (BERNAC, 1997, p. 3).

concorrem em importância na interpretação. Segundo o autor, “a verdadeira beleza, o verdadeiro valor do canto é a combinação, a mistura, a indissolúvel união, a misteriosa combinação de melodia e palavras”³ (BERNAC, 1997, p. 4, trad. nossa). Nesse sentido, o intérprete, conforme sua concepção da obra deve interagir com as sonoridades sugeridas pelo poeta e pelo compositor, evocando atmosferas, imagens, exaltando os mais variados estados emotivos e efeitos tímbricos com sua voz.

Ele ainda destaca ser essencial para o cantor o uso de uma boa dicção, ou seja, o cuidado com a articulação e pronúncia do texto, principalmente quando cantado em seu próprio idioma. Dentro dessa perspectiva, o autor descreve como as vogais orais e nasais do “francês” devem ser pronunciadas. Com relação às alterações fonéticas, observa as regras para uso da *liaison* (ligação), *elision* (elisão), mostrando quando são permitidas, proibidas ou opcionais.

Além dessas obras que servem de base para a elaboração de nosso trabalho, pesquisamos trabalhos acadêmicos que envolvessem a análise do texto poético na elaboração de sugestões interpretativas, como no caso da dissertação de mestrado *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: resgate histórico e análises iniciais* (2012) de Emerson Adriano Gomes Vasconcelos.

Vasconcelos considera em seu trabalho o registro elaborado pela cantora lírica Magdalena Lébeis durante o período de três anos (1937-39), nos quais foi aluna da cantora e professora Vera Janacópulos. Em suas anotações, Lébeis aponta, de acordo com as instruções de sua professora, tanto exercícios técnicos para o desenvolvimento da voz, como questões fonéticas e fonológicas na emissão e pronúncia de vogais e consoantes, para o aprimoramento da ressonância e da projeção vocal. Apesar do relato de Lébeis ser baseado em experiências empíricas, muito nos interessa por mostrar o quanto Janacópulos, ao ensinar seus alunos, se importava com os recursos sonoros e imagéticos que pudessem trazer um sentido ao texto poético na interpretação das canções. Exemplos de efeitos sonoros são destacados na proposta de interpretação da canção *Toada p’ra você* de Oscar Lorenzo

---

³ “[...] the true beauty, the true value of singing is the combination, the mixture, the indissoluble union, the mysterious alloy of melody and words” (BERNAC, 1997, p. 4).

Fernandez. No verso “a risada que você me dá”, Lébeis anota que o fonema “r” de “risada” deve ser pronunciado como se fosse duplicado, “rr”. Assim, a cantora demonstra um recurso sonoro de efeito sinestésico. O fonema “r”, quando pronunciado enfaticamente, pode carregar um potencial sonoro de alegria e contentamento, por causa de sua articulação vibrante.

Mesmo com a apresentação desse arcabouço teórico, constatamos que ainda existem poucos trabalhos que abordam a estilística ou a fonoestilística como subsídio nas construções interpretativas de obras vocais. Essa incipiência nos instigou ainda mais a explorar, a partir de nossa perspectiva, a possibilidade de aplicação desses aspectos da linguística nos processos de investigação das interfaces que atuam entre o texto poético e a música.

Capítulo 2 – Contextualização Poética

2.1. *Cantiga* (Manuel Bandeira)

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela d'alva
Rainha do mar

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar.

No contexto poético de *Cantiga*, compreendemos uma possível vinculação entre dois sentimentos: o desejo de ser feliz e o desejo do esquecimento na morte, que para o “eu lírico” pode estar no céu, no mar ou na confluência entre esses dois lugares. Arrigucci Jr. (1990) define as atmosferas que envolvem o núcleo desse poema:

Frente ao mar alguém que se enleva com o movimento das ondas exprime pelo canto um sonho de felicidade: o movimento da alma que busca enlaçar amorosamente a estrela, embebendo-se nas ondas; fusão dos céus e das águas num mesmo movimento interior, num único anseio, que é ao mesmo tempo de plenitude e de repouso (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 166).

Nessa perspectiva, podemos notar em *Cantiga* algumas ideias contraditórias ou antíteses em segmentos como “quero ser feliz” e “quero me afogar” como um desejo de felicidade que só se concretiza na morte ou no desejo amoroso. Porém, nos últimos dois versos da última estrofe, a morte se configura como esquecimento e descanso eterno, passando a ser um desejo

prazeroso pela eternidade ou um alento para todo o sofrimento e frustração vivida.

Percebemos que nesse poema tudo está definido para o “eu lírico”: os lugares, os desejos e as emoções. No entanto, existe uma incerteza expressa no uso do pronome interrogativo “quem” no segmento “quem vem me beijar?”. Nos versos de *Cantiga*, vê-se claramente um alguém que não tem a certeza de *Pasárgada*⁴, de ter a mulher que quer na cama que escolher. Aqui, embora o “eu lírico” saiba o que deseja, não sabe se o terá.

Outras leituras permitem visualizar, no centro do poema, um amor que deseja realizar-se tanto nas esferas oníricas, com as imagens simbólicas e míticas de Vênus (Afrodite) e lemanjá, como no amor carnal com a mulher mais esplendorosa (estrela d'alva) e glamorosa (rainha do mar).

Em *Cantiga*, as imagens formam um aposto⁵ na comparação do mito clássico de Vênus ou Afrodite, dentro da imagem metafórica da estrela d'alva (estrela do alvorecer); e do mito popular religioso de lemanjá, personificada como Rainha do mar ou Sereia do mar.

A menção a essas duas designações, estrela d'alva e rainha do mar, para se referir aos arquétipos, descende de uma linguagem mais coloquial podendo aventar um desejo de aproximação do poeta com o seu leitor.

As escolhas lexicais no poema sugerem contextos simbólicos que, embora sejam diferentes, se vinculam no plano das imagens como: lugares (praia e mar), mitos (Vênus ou Afrodite e lemanjá) e elementos da natureza (praia, mar, estrela).

Arrigucci Jr. vai se referir a lemanjá como “uma versão popular com traços de assimilação no mito de Afrodite” e comentar esse “sincretismo”:

De fato, a *estrela d'alva* está distante das *ondas da praia* (e do sujeito), mas em posição equivalente às *ondas do mar*, de que é “animada” ou, personificadamente, *rainha*. Sua situação elevada e dominadora com relação ao mar supõe ainda outro vínculo, de ordem imaginária, ou melhor, um vínculo arquetípico: a *estrela d'alva* é Vênus ou Afrodite, a deusa do mar, a que nasceu, segundo a versão do mito narrada por Hesíodo, da espuma, ou do esperma de Urano –

⁴ O poema “*Vou-me embora pra Pasárgada*” faz parte da coletânea *Libertinagem* no livro de Manuel Bandeira: *Estrela da Vida Inteira* (2009).

⁵ Termo usado por Arrigucci Jr. (1990) para comparar dois substantivos.

o Céu acasalado à Terra –, cujo falo mutilado por Croce caiu ejaculando nas vagas do mar (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 188).

Bandeira intitulou muitos de seus poemas suscitando-lhes referências musicais. *Cantiga*, em seu próprio título, mostra essa ligação do poeta com a música, e traz para seus versos a memória das canções de tradição popular, com repetição de versos e de vocábulos. O poema é dividido em três estrofes de quatro versos pentassílabos ou de redondilha menor, um tipo de verso comum nas quadrinhas populares. O cunho repetitivo denota uma influência da oralidade e, o uso de um vocabulário e sintaxe mais coloquial, corrobora nessa ligação.

Ao ler o poema em voz alta, percebe-se uma musicalidade intrínseca, marcada pela acentuação rítmica, pelas repetições sonoras (rimas, aliterações, assonâncias) e seus motivos recorrentes (paralelismos sintáticos). Nesse sentido, Arrigucci Jr. (1990, p. 185) define *Cantiga* como “música feita de imagens em movimento”.

O poema *Cantiga* faz parte da coletânea *Estrela da manhã* (1936), e *A Estrela* pertence à coletânea *Lira dos Cinquent’anos*. Ambos integram a quinta edição do livro de poesias completas: *Estrela da Vida Inteira* (2009), publicado pela primeira vez em 1966. A publicação desta coletânea foi oferecida ao poeta por seus amigos, por ocasião de seus 80 anos. A edição que consideramos traz uma apresentação por Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza. Os autores escrevem sobre a trajetória do poeta e, através da análise de fragmentos de alguns de seus poemas, mostram os temas e os conteúdos expressivos que permeiam a obra de Bandeira.

O poema *Cantiga* foi musicado pelos compositores Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), como *Canção do Mar* (1934); Francisco Mignone, (1897-1986) como parte do ciclo de canções *Quatro Líricas* (1938), permanecendo com o mesmo título do poema, Kilza Setti (1932) como *Cantiga* (1960), Osvaldo Lacerda (1927-2011), como *Cantiga I* (1950) e, posteriormente, como *Cantiga II* (1964); e Achille Picchi (1952) como *Cantiga do Mar*.

2.2. A *Estrela* (Manuel Bandeira)

Vi uma estrela tão alta,

Vi uma estrela tão fria!
 Vi uma estrela luzindo
 Na minha vida vazia

Era uma estrela tão alta!
 Era uma estrela tão fria!
 Era uma estrela sozinha
 Luzindo no fim do dia.

Por que da sua distância
 Para a minha companhia
 Não baixava aquela estrela?
 Por que tão alto luzia?

E ouvi-a na sombra funda
 Responder que assim fazia
 Para dar uma esperança
 Mais triste ao fim do meu dia.

A imagem simbólica da estrela tornou-se para o poeta Manuel Bandeira um tema recorrente. Segundo o autor Arrigucci Jr.,

A estrela volta sempre aos poemas e aos títulos de poemas e livros de Bandeira – Estrela da manhã, Estrela da tarde, Estrela da vida inteira – e sempre com o mesmo poder de irradiação de sentido, como se concretizasse efetivamente um ponto luminoso da mais profunda necessidade de expressão pessoal, correspondendo às intuições mais íntimas do poeta (ARRIGUCCI Jr., 1990, p. 19).

As representações metafóricas dentro do poema *A Estrela* se condensam em sensações ou sentimentos do poeta em relação à sua condição existencial. No poema identificamos essas relações nos sentimentos de frustração (vida vazia), solidão (estrela sozinha) e desilusão (sombra funda), tristeza (esperança mais triste).

O poema *A Estrela* foi musicado por nove compositores: Francisco Mignone (1897-1986), Ricardo Tacuchian (1939), Carlos Alberto Pinto Fonseca

(1933-2006), Almeida Prado (1943-2010), Helza Camêu (1903-1995), Lindemberg Cardoso (1939-1989), Sérgio Di Sabbato (1955), Kilza Setti (1932) e Heitor Alimonda (1922-1941).⁶

As inter-relações temáticas em *Cantiga* e *A Estrela* convergem para um objeto que sempre suscitou certo lirismo e muitas analogias: a estrela. Algumas dessas relações comungam nos dois poemas como o desejo por uma mulher; em *Cantiga*, esplendorosa, bela e implicitamente sensual, e, no contexto de *A Estrela*, fria e distante a ponto de ser inatingível.

2.3. Trovas de muito amor para um amado senhor (Hilda Hilst)

Nave

Ave

Moinho

E tudo mais serei

Para que seja leve

Meu passo

Em vosso

Caminho

A coletânea de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* foi escrita por Hilda Hilst e publicada no ano de 1960. Esse poema é o primeiro de uma série de vinte e foi extraído do livro *Exercícios*, com organização e edição de Alcir Pécora. Diferencia-se dos demais poemas dessa série pela sua forma em miniatura. Na disposição em que foi escrito por Hilst, apresenta-se como um poema de uma única estrofe e oito versos.

As acentuações são diversas, sendo monossílabo nos dois primeiros versos e dissílabo no terceiro, hexassílabo no quarto e quinto, e dissílabo nos três últimos. Encontramos nessa distribuição dos versos uma sugestão de como o “eu lírico” deseja viver sua vida futura, ou seja, compartilhada a dois. O uno que se transforma em duo, ou o monossilábico inicial que passa a ser dissilábico.

---

⁶ Ver DUTRA, 2009, p. 57.

Cunha (2008, p. 699) menciona que “o verso hexassílabo teve certa voga na poesia trovadoresca”, o que talvez explique o título do poema: *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Pécora refere-se aos poemas dessa fase de Hilst como

[...] uma espécie de cantar à antiga, um gosto de antigualhas que está perfeitamente nítido, por ex., em *Roteiro do Silêncio*, de 1959, e em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960. Neles, a *persona* lírica finge ser a amiga medieval ou a pastora quinhentista, edificando cenários longinquamente amenos, visões mentais da tradição, que, entretanto, ecoam dissonantes. No desejo de amizade e serviço do amado, há vontade fatigada, pensamento de solidão e claustro, de ocupação do silêncio das naves (PÉCORA apud HILST, 2002, p. 8).

No poema, Hilst dirige-se a esse amigo como *senhor* (título do poema), e utiliza um pronome de tratamento mais formal, “vosso”, pouco usado em nossos dias, indicando possivelmente uma atitude respeitosa ou uma postura submissa.

Outros compositores buscaram inspiração nas *Trovas de muito amor para um amado senhor*, entre eles o compositor Almeida Prado, que compôs a *Canção para soprano e piano* (1960), e Gilberto Mendes, em *Trova I* (1961)

Capítulo 3 – A estilística como subsídio na análise poética

Com a finalidade de demonstrar as possibilidades sonoras e expressivas nos poemas, destacamos os efeitos sinestésicos, os paralelismos sintáticos, as anáforas, as repetições sonoras (aliterações, assonâncias, rimas), as metáforas, as alterações fonéticas (ditongação, tritongação, elisão, crase), as entoações e as acentuações no ritmo poético.

3.1. O poema *Cantiga*

Nas ondas da praia

Nas ondas do mar

Quero ser feliz

Quero me afogar

Nas ondas da praia

Quem vem me beijar?

Quero a estrela d'alva

Rainha do mar

Quero ser feliz

Nas ondas do mar

Quero esquecer tudo

Quero descansar.

No primeiro verso do poema *Cantiga*, a combinação da vogal posterior arredondada /o/ com o nasal /n/, a oclusiva /d/, a vogal central oral /a/ em posição átona e a fricativa /s/, no vocábulo “ondas”, pode remeter a um efeito sinestésico em função das qualidades fonético-articulatórias e pela associação com o movimento ondulatório das águas do mar.

Os paralelismos sintáticos que se configuram nos versos como efeito imitativo presentes em alguns vocábulos como “ondas”, “praia”, “mar”, “feliz”, “afogar”, percorrem o texto poético e mostram a aliteração de fricativas – /s/ /r/ /f/ –, reiterando uma vontade, um desejo, em oposição sonora a uma sequência

de oclusivas – /p/ /d/ /q/ /t/ /b/ nos vocábulos: “**p**raia”, “**o**ndas”, “**q**uero”, “**t**udo”, “**b**ejar”, “**d**escansar”, que podem indicar os impedimentos ou obstáculos para que esses desejos se realizem. Outro exemplo de paralelismo sintático se configura nas anáforas, com a repetição do vocábulo “quero”, onde se reitera o sujeito oculto (eu) e um desejo ou vontade que se repete e se enfatiza.

Em *Cantiga*, as rimas, agudas, regulares e encadeadas em sequência ABCB, se configuram na combinação da vogal central oral aberta /a/ com o tepe alveolar vozeado /r/, criando uma sonoridade específica de efeito imitativo no final dos vocábulos “mar”, “afogar”, “bejar”, “descansar”, podendo remeter ao marulho das ondas ou até mesmo a suspiros queixosos ou de êxtase amoroso.

As alterações fonéticas a serem consideradas na leitura do texto poético são as ditongações em “Que/ro/mea/fo/gar” e “Que/roes/que/cer/tu/do”, e uma tritongação em “Que/roaes/tre/la/dal/va”.

O único acento de expressão apontado encontra-se no segmento “Quem vem me bejar?”. O resultado sonoro enfatizado pela curva entoacional ascendente do segmento é causado por um acento volitivo (de desejo ou vontade), promovendo uma quebra dos paralelismos sintáticos anteriores e trazendo um sentimento de incerteza à parte central do poema.

O ritmo poético dos versos de *Cantiga* é marcado pelas acentuações de redondilha menor. Identifica-se nas acentuações uma regularidade como uma pulsação de tempo musical, a querer expressar o movimento de vaivém das ondas ora mais curtas, ora mais longas. As acentuações dos versos em *Cantiga* são mostradas nos esquemas rítmicos abaixo:

Nas ondas da praia [E.R. 2-5]

Nas ondas do mar [E.R. 2-5]

Quero ser feliz [E.R. 1-5]

Quero me afogar [E.R. 1-5]

Nas ondas da praia [E.R. 2-5]

Quem vem me bejar? [E.R. 1-5]

Quero a estrela d'alva [E.R. 1-5]

Rainha do mar [E.R. 2-5]

Quero ser feliz [E.R. 1-5]

Nas ondas do mar [E.R. 2-5]

Quero esquecer tudo [E.R. 1-5]

Quero descansar [E.R. 1-5]

3.2. O poema *A Estrela*

Vi uma estrela tão alta,

Vi uma estrela tão fria!

Vi uma estrela luzindo

Na minha vida vazia.

Era uma estrela tão alta!

Era uma estrela tão fria!

Era uma estrela sozinha

Luzindo no fim do dia.

Por que da sua distância

Para a minha companhia

Não baixava aquela estrela?

Por que tão alto luzia?

E ouvi-a na sombra funda

Responder que assim fazia

Para dar uma esperança

Mais triste ao fim do meu dia.

Observando as estrofes do poema *A Estrela*, notamos uma assonância da vogal anterior alta /i/ em posição tônica (Ex: Vi, fria, sozinha, luzindo, vida, vazia) que, no plano sonoro, pode trazer certa agudez ou estridência aos vocábulos quando pronunciada. A articulação da vogal /i/ causa um estreitamento do espaço da cavidade de ressonância, promovendo uma

sonoridade mais frontal e aguda. Essa relação fonético-articulatória pode remeter a um efeito tanto no nível sonoro (agudez), como no âmbito emotivo, a um estado de pequenez do “eu lírico” que se manifesta em relação a algo que lhe parece distante e inatingível, a estrela. Ainda no plano sonoro, a reiteração da vogal /i/ também pode remeter à imagem de estrelas que ponteiam o céu, e que se multiplica em constelações cujo brilho só se pode ver à distância.

Em contrapartida no plano sonoro, a reiteração da vogal central oral aberta /a/ em posição tônica e átona pode revelar um tom queixoso e questionador do poeta, principalmente na 3ª estrofe.

Por que da sua distância

Para a minha companhia

Não baixava aquela estrela?

Por que tão alto luzia?

Na reiteração sonora das fricativas constritivas /v/ /s/ /z/ /f/ encontradas ao longo do poema, percebemos os efeitos sensoriais inerentes às palavras conduzidos por algumas combinações sonoras /s/ e /z/, /s/ e /f/, ou ainda, /v/ /s/ /f/. Nessas combinações, estão contidos os efeitos sinestésicos no plano visual (estrela luzindo, sombra funda), tátil (fria), auditivo (ouvi-a na sombra funda). Na aliteração dos nasais /m/ /n/ /ɲ/ presentes nos vocábulos “luzindo”, “sozinha”, “distância”, “companhia”, “sombra”, “funda”, “esperança”, “fim”, temos uma sensação de som prolongado como a representar o distanciamento ou a indiferença que se configura entre o “eu lírico” e o objeto de seu desejo.

Na estrutura dos versos, as rimas aparecem nos hiatos /ia/ (fria/vazia; fria/dia; companhia/luzia; fazia/dia), seguem interpoladas em sequência regular do tipo ABCB em todas as estrofes, com uma perfeita correspondência dos sons e da acentuação tônica das palavras. Essa similaridade dos sons nas rimas propostas por Bandeira confere ao poema um efeito imitativo em paralelismo e certa musicalidade na combinação dos hiatos /i/ tônico e /a/ pós-tônico.

A repetição dos segmentos “Vi uma estrela” e “Era uma estrela”, em paralelismo sintático no início da primeira e da segunda estrofe, é recurso muito usado em poesias de cunho popular. Esse efeito pode sugerir uma

insistência em apresentar o objeto de seu desejo sob seu ângulo de visão em “Vi uma estrela tão alta”, para em seguida descrevê-la em “Era uma estrela tão alta”.

Os verbos no tempo pretérito perfeito “Vi”, e no pretérito imperfeito “Era”, portanto no passado, possibilitam uma reflexão de que o brilho das estrelas nos chega muito depois de ter acontecido, ou seja, milhões de anos luz depois de terem brilhado. Nesse sentido, só absorvemos sua luz do passado.

As alterações fonéticas são analisadas segundo a fusão de recursos fônicos ou segundo a sua supressão, podendo também, em alguns casos, ser permitidas as duas possibilidades.

Nos primeiros versos da primeira estrofe, há uma elisão em “Vi/u/mis/tre/la”, ou ditongação em “Vi/u/maes/tre/la”. Nos três primeiros versos da segunda estrofe, são permitidas duas elisões “E/ru/mis/tre/la”, ou ainda uma elisão e uma ditongação “E/ru/maes/tre/la. Na terceira estrofe, temos exemplos de uma crase no 2º verso “Pa/ra/mi/nha/com/pa/nhia”, bem como uma crase e elisão no 3º verso, “Não/bai/xa/va/que/lis/tre/la”, ou uma crase e ditongação em “Não/bai/xa/va/que/laes/tre/la”. Na quarta estrofe, há dois exemplos de tritongação, com o encontro de uma semivogal, vogal e semivogal em “Eou/vi/a/na/som/bra/fun/da” e, no último verso, em “Mais/tris/teao/fim/do/meu/di/a”, e duas ditongações nos dois últimos versos, em “Res/pon/der/quea/ssim/fa/zi/a” e “Pa/ra/dar/u/maes/pe/ran/ça”.

Em certos segmentos, percebemos que o conteúdo semântico é reiterado pelo conteúdo sonoro. Em “Estrela tão alta”, o ditongo nasal “tão” tem um efeito de som alongado que, em conjunto com a articulação da vogal /a/, da semivogal /w/ e da plosiva /t/ no vocábulo “alta”, pode remeter ao sentido sinestésico de distância potencializado pelo ditongo nasal anterior.

Já na frase “Estrela tão fria”, temos a ideia de que os sons motivados no vocábulo “fria” pela fricativa labiodental desvozeada /f/, juntamente com o tepe alveolar vozeada /r/, o hiato /i/ e a vogal /a/ átona podem remeter a uma sensação quase tátil de produção de um sopro de ar, e assim remeter a um efeito sinestésico que condiz com a sensação de frio ou arrepio. Nessa busca de expressividades ou sentido em alguns vocábulos específicos, temos uma

antítese, pois a estrela é um astro que possui calor e brilho próprio; no entanto, o poeta a associa metaforicamente com algo frio e distante.

Na metáfora “sombra funda”, através das fricativas desvozeadas /s/ e /f/, em combinação com os nasais /õ/ e /ũ/, percebemos um alongamento dos fonemas, mostrando uma possível intenção em evidenciar ainda mais a distância entre o “eu lírico” e a estrela.

Um efeito sonoro acontece no segmento “E ouvi-a na sombra funda”. O verbo pronominal no pretérito perfeito (ouvi-a) transforma-se em um verbo no pretérito imperfeito (ouvía), ou seja, ao ser pronunciado, dá um sentido, para quem ouve, de que o “eu lírico” se refere a si próprio, quando, no entanto, se refere à estrela (mulher).

Encontramos no poema um encadeamento sintático ou efeito de *enjambement* na 3ª e 4ª estrofes. Esse efeito de continuidade ou movimento de um verso que só se completa no seguinte, se inicia nos três primeiros versos da 3ª estrofe, em ordem direta e, por isso, muito mais atenuada do que na última estrofe, que apresenta uma resposta em ordem inversa.

Porque da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela?
Por que tão alto luzia?

E ouvi-a na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.

Os acentos expressivos de exclamação indicados no poema trazem para os segmentos exemplificados abaixo uma conotação mais enfática, destacando, através da curva entoacional, um tom exclamatório e, portanto, uma exacerbação do sentido que cada metáfora carrega, ou seja, de distância (estrela tão alta!) e indiferença (estrela tão fria!).

Já na terceira estrofe, destacam-se dois acentos apelativos com curva entoacional ascendente, prevalecendo um clamor ou pedido de aproximação do eu lírico com o objeto de seu desejo.

1ª Estrofe

2º Verso

Vi uma estrela tão fria!

2ª Estrofe

1º e 2º Versos

Era uma estrela tão alta!

Era uma estrela tão fria!

3ª Estrofe

3º e 4º Versos

Não baixava aquela estrela?

Por que tão alto luzia?

Com relação às acentuações rítmicas, percebe-se que são mantidas as mesmas disposições nos três primeiros versos das primeiras duas estrofes, criando um paralelismo sintático que se altera no último verso de cada uma delas. Os esquemas rítmicos se configuram em:

Vi uma estrela tão alta [E.R. 1-4-7]

Vi uma estrela tão fria [E.R. 1-4-7]

Vi uma estrela luzindo [E.R. 1-4-7]

Na minha vida vazia [E.R. 2-4-7]

Era uma estrela tão alta [E.R. 1-4-7]

Era uma estrela tão fria [E.R. 1-4-7]

Era uma estrela sozinha [E.R. 1-4-7]

Luzindo no fim do dia [E.R. 2-5-7]

Quanto a terceira e quarta estrofes, apresentam maior variedade de acentos no ritmo poético. Uma instabilidade nos versos é promovida pela variação das curvas entoacionais ascendentes das interrogativas e, na quarta estrofe, pelas variações acentuais em resposta a esses questionamentos.

Por **que** da **sua** distância [E.R. 2-4-7]

Para a **minha** companhia [E.R. 3-7]

Não baixava **aquela** estrela? [E.R. 3-5-7]

Por **que** tão **alto** luzia? [E.R. 2-4-7]

E ouvi-a na **sombra funda** [E.R. 2-5-7]

Responder que **assim** fazia [E.R. 3-5-7]

Para dar uma **esperança** [E.R. 1-3-7]

Mais **triste** ao **fim** do meu **dia** [E.R. 2-4-7]

3.3. O poema *Trovas de muito amor para um amado senhor*

Nave

Ave

Moinho

E tudo mais serei

Para que seja leve

Meu passo

Em vosso

Caminho

Segundo Moisés (2013, p. 467), o termo trova vem do provençal *trobar* e do latim *tropare*. Usado desde a Idade Média para designar poemas cantados, a partir do século XVI passa a ser conhecido como *quadra* ou *quadrinha*.

Poema composto de uma estrofe e oito versos, conforme disposto por Hilst.

Logo nos primeiros versos, percebemos um jogo ou brincadeira sonora propostos entre os vocábulos “nave” e “ave”, com a supressão da consoante nasal /n/. A transformação dos vocábulos quanto à sua articulação traz em si

um sentido de transformação e movimento. A combinação da vogal central oral aberta /a/ em posição tônica, convergindo para um estreitamento com a aproximação dos articuladores na produção da fricativa labiodental /v/ e da vogal anterior /e/ (pronunciada como /i/ fraco), sugere esse movimento. Na comparação entre os dois vocábulos, a aliteração da fricativa /v/ também pode trazer o potencial expressivo de voo, de velocidade. Assim, temos na relação fonético-articulatória uma representação sonora e imagética do movimento dos objetos que voam - “nave” e “ave”.

No plano sinestésico, podem corresponder à imagem de algo pesado e hermético, talvez silencioso e solitário, como o interior de uma nave, ou, enquanto ave, à sensação de leveza, delicadeza e liberdade simbolizada pelos pássaros. Os vocábulos “nave” e “ave” também podem apresentar uma conotação contraditória ou antítese na ideia de prisão, ou seja, estar encerrada em um lugar (nave), e ter liberdade de exercer a livre vontade (ave).

Já no vocábulo “moinho”, observamos um movimento centrípeto de recolhimento. A articulação alongada do fonema nasal /m/ em conjunto com a vogal posterior arredondada /o/, traz uma impressão fônica de direcionamento para a vogal anterior aguda /i/, causando uma tensão tônica e certa estridência para o vocábulo. Porém, verificamos que a tensão logo se desfaz na repetição de fonemas com uma sonoridade próxima à anterior: /ɲ/ e /o/ (este último pronunciado como /u/ fraco). A imagem motivada com a sonoridade dos fonemas traz ao vocábulo uma condição de metáfora fonética e, em seu significado, uma conotação de objeto que se move circularmente.

Nas relações entre as metáforas “nave”, “ave”, “moinho”, observamos o sentido de transformação: da grandiloquência das “naves” para a simplicidade e pequenez das “aves”, ou, do confinamento para a liberdade. O desejo de transformação das formas e dos lugares para estar com o outro no mesmo caminho, no mesmo destino. Nesse sentido, caminhar junto pode culminar em “con-fundir-se” na junção dos corpos e, sobretudo, das emoções que, movidas, se consumam na vontade de transformar-se em “moinho”.

O efeito imitativo pode ser observado nas rimas externas do poema entre os vocábulos “moinho” (3º verso) e “caminho” (8º verso). A ênfase nesse

conjunto fonêmico “inho” também parece sugerir um movimento de transformação para chegar a uma finalidade.

No quarto verso, “E tudo mais serei”, observamos a conjugação do verbo “ser” na primeira pessoa do futuro do indicativo; portanto, um futuro próximo, de promessas e submissão a um amado “senhor”. Nesse segmento, o “eu lírico” demonstra estar disposto a **tudo**, ou seja, qualquer mudança ou jornada, para trilhar um caminho comum, seja de modo existencialmente pesado (como nave), leve (como ave) ou de recolhimento (como moinho). Nesse verso, a condensação dos desejos que movem o “eu lírico” se mostra na relação fonético-articulatória e sonora das oclusivas /t/ e /d/ em combinação com as vogais arredondadas /u/ e /o/.

Em “Para que seja leve”, ao fazer uso da preposição *para*, percebe-se uma explicação do segmento anterior. Segundo Cunha (2010, p. 570), a relação que se estabelece entre palavras ligadas por intermédio de preposição, pode implicar movimento ou não movimento; melhor dizendo, pode exprimir um movimento ou uma situação daí resultante. Assim, entre os segmentos abaixo exemplificados, identificamos um encadeamento sintático. O verbo *ser* conjugado no futuro do presente “serei” demonstra vontade ou desejo de transformar-se em algo, que se explica na preposição “para” e nos versos seguintes. Nesse sentido, percebe-se entre os versos um efeito de *enjambement*.

E tudo mais **serei**

Para que seja leve

Meu passo em vosso caminho.

Podemos verificar também a reiteração do conteúdo semântico de movimento com suavidade, no conteúdo sonoro do vocábulo “leve” com a presença da líquida // e da fricativa /v/ intercaladas com a vogal /e/.

No segmento “Meu passo em vosso caminho”, identificamos na aliteração dos fonemas nasais /m/ e /ɲ/, em combinação com as fricativas labiodental /v/ e a alveolar /s/, os efeitos sinestésicos sugeridos pelo som dos

passos que se arrastam de forma sutil, leve, quase imperceptível, reiterando o sentido de leveza do segmento anterior “Para que seja leve”.

Percebemos que Hilst organiza o poema de forma a que o leitor faça uma separação (pausa) entre os vocábulos, possibilitando uma distinção entre eles e evitando que ocorra uma ditongação entre os vocábulos “Nave” e “Ave” (Ex: Na/**vea**/ve). Nesse sentido, pela disposição dos vocábulos, a autora sugere uma entoação destacada nos três primeiros versos e nos três últimos versos.

Nave

Ave

Moinho

[...]

Meu passo

Em vosso

Caminho

Nos três últimos versos, “Meu **passoem** vosso caminho”, se considerarmos um encadeamento sintático entre os versos identificamos uma possibilidade de ditongação (Ex: pa/ss**oem**/). Com a aliteração das nasais /m/ e /ɲ/, em combinação com as plosivas /p/ e /c/ e com as fricativas /s/ e /v/, percebemos um efeito sinestésico de passos que se arrastam. Outra sugestão se refere à disposição do poema em versos monossílabos (dois primeiros versos) e dissílabos (terceiro verso e os três últimos), como a sugerir um “passo a passo” no movimento de transmutação do *uno* ao *duo*, em outras palavras, da solidão inicial para o compartilhamento a dois.

Meu passo

Em vosso

Caminho

Trovas de muito amor para um amado senhor possui uma única estrofe e oito versos. No aspecto rítmico, traz acentuações monossilábicas nos dois primeiros versos enquanto o terceiro verso tem acentuação na 2ª sílaba. No quarto verso “E tudo mais serei”, as acentuações são na 2ª, 4ª e 6ª sílabas; no quinto verso, na 1ª, 4ª e 6ª; e nos três últimos, na 2ª sílaba. O esquema rítmico proposto é:

Nave [E.R. 1]

Ave [E.R. 1]

Moinho [E.R. 2]

E **tudo mais serei** [E.R. 2-4-6]

Para que seja leve [E.R. 1-4-6]

Meu **passo** [E.R. 2]

Em **vosso** [E.R. 2]

Caminho [E.R. 2]

Capítulo 4 – Sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti

As sugestões interpretativas neste trabalho têm o nosso ponto de vista, ou seja, do intérprete que busca uma compreensão das relações entre o texto poético e a música, visando um entendimento global da canção no momento anterior à execução. Com essa finalidade, procuramos analisar alguns aspectos estilísticos nas relações entre o som e o sentido. Os aspectos fonéticos e fonológicos contidos nos fonemas, nas palavras e nos enunciados foram elencados juntamente com aspectos musicais, necessários, uma vez que utilizamos como fonte a partitura musical.

Dentro dessa perspectiva, portanto, no entendimento dessas relações, buscamos fornecer ao intérprete da canção de câmara algumas ferramentas para elaborar suas próprias análises em obras vocais que eventualmente venha a executar.

A execução de uma obra vocal requer do intérprete uma reflexão cuidadosa tanto sobre o texto quanto sobre a música. Para Bernac (1997), esse cuidado deve partir, em primeiro lugar, de questões técnicas e, no que diz respeito aos aspectos articulatórios e de pronúncia, para que haja uma boa inteligibilidade do texto. O autor também defende a importância das questões sonoras e expressivas no texto poético:

No intento de fazer justiça à música vocal, cada som precisa ter seu valor, não somente na entoação e ritmo, mas também no timbre e nas acentuações. Se o cantor deve se esforçar para cantar cada obra musical em sua língua original, a razão é que a música do poema é tão importante quanto a música composta para o poema. A música das palavras e a música em si são uma e a mesma, elas não podem ser dissociadas (BERNAC, 1997, p. 3-4, trad. nossa).⁷

As ideias de Bernac sobre a valorização das sonoridades contidas nas palavras mostram sua preocupação com questões interpretativas que envolvem texto e música e trazem uma perspectiva para nossas análises.

---

⁷ “In order to do full justice to vocal music, each sound must have its value, not only in pitch and rhythm, but also in colour and verbal stress. If the singer ought to make an effort to sing each work of music in its original language, the reason is that the music of the poem is as important as the music set to poem. The music of the words and the music itself are one and the same; they should not be disassociated” (BERNAC, 1997, p. 3-4).

Ao longo de nossa jornada tanto no ensino pedagógico do canto como na interpretação da música de câmara, percebemos cada vez mais uma necessidade de ampliar nossas investigações sobre as interfaces que atuam na relação entre poesia e música dentro da canção. Ao buscar na estilística os subsídios para elaborar as sugestões interpretativas, voltamos nossos interesses para o contexto poético inserido na partitura musical.

Mesmo constatando que, na partitura de uma obra vocal, já exista uma estrutura preestabelecida pelo compositor, como andamento, dinâmica, ritmo, melodia, tonalidade, prosódia, entre outros, sabemos que cada intérprete pode atuar de acordo com sua formação (técnica, cognitiva, emotiva) nas escolhas de sonoridade e sentido de um texto musicado. Nessa perspectiva, buscamos na estilística, mais precisamente na estilística do som, elementos para estabelecer as relações entre os traços expressivos contidos nas sonoridades dos fonemas, palavras e enunciados associados com aspectos sintáticos e lexicais.

Desse modo, a partir dos estudos estilísticos, analisamos as expressividades que podem estar contidas nos aspectos musicais. Assim, o ritmo, a altura, os contornos melódicos (entoação), os traços articulatórios, as acentuações, as alterações fonéticas e as dinâmicas são destacadas em três canções de Kilza Setti: *Cantiga* (1960), *A Estrela* (1961) e *Trova*⁸ *de muito amor para um amado senhor* (1961).

Com o objetivo de elaborar uma sistematização para nossas recomendações interpretativas, definimos a divisão de cada canção em seções estróficas e, no caso de *Trova*, especificamente por ser um poema de uma só estrofe, agrupamos alguns vocábulos formando segmentos. Além disso, tecemos considerações sobre o momento introdutório, central e final do acompanhamento pianístico quando identificamos uma relação entre a música e o contexto poético.

---

⁸ O termo “Trova” nesta canção é apresentado pela compositora no singular, diferentemente do título original do poema.

4.1. *Cantiga*

Seção 1: 1ª Estrofe, c. 1-12

A canção *Cantiga* não possui introdução instrumental e apresenta em sua primeira estrofe um padrão rítmico sincopado que só será abandonado no prolongamento rítmico das sílabas finais de alguns vocábulos, como “mar”, “feliz” e “afogar”. O ritmo em síncope parece levar para o plano das imagens o movimento de pequenas ondas. Essa imagem será corroborada na relação intervalar, polarizando a nota Lá (Si-Lá-Si-Sol-Lá), que desenha uma curva suave como a sugerir níveis de representação. Aliada a essa questão, a combinação sonora das nasais /n/ e /m/, em conjunto com a vogal arredondada /o/ e a vogal central oral aberta /a/, e os sinais de expressão, *crescendo* e *decrescendo*, podem remeter ao som e à imagem de distensão e contração das ondas.

O primeiro verso da estrofe, “Nas ondas da praia”, é duplicado como uma espécie de “licença poética”, por não fazer parte do poema original. Um efeito sinestésico do movimento e marulho das ondas é enfatizado na repetição das figuras rítmicas em síncope, nas relações intervalares e na dinâmica em *crescendos* e *decrescendos*. O andamento *Alegre* indicado na partitura e que permeia toda a canção sinaliza o sentimento que move a interpretação.

Figura 1: *Cantiga*, c. 1-3

O destaque para o vocábulo “mar” (c. 4), no segundo verso “Nas ondas do mar”, é indicado nas relações intervalares e, com o prolongamento da vogal central oral aberta /a/, vai dar continuidade ao efeito sinestésico anterior, porém mais destacado no campo visual e sonoro, como onda que se eleva, se desmancha (notas descendentes), para novamente se encapelar, atingindo a nota Ré prolongada em dois compassos. Essa acentuação exclamatória no vocábulo “mar” indica um destaque em seu significado marcado por um acento

de expressão. Nota-se também uma valorização rítmica com colcheias pontuadas e semicolcheias no mesmo vocábulo, ilustrando o movimento das ondas.

Figura 2: *Cantiga*, c. 3-6

No quarto verso, “Quero me afogar”, existe uma contradição no significado do verbo “afogar”, conforme representado na partitura. O salto intervalar de quinta justa ascendente, com um ornamento de *apogiatura* superior marcando uma acentuação em sua sílaba tônica “afogar” (c.10-11), aponta uma sonoridade específica ao vocábulo pela relação intervalar ascendente enfatizada pelo *crescendo* para a sílaba tônica. Nesse sentido, o desejo de busca da felicidade em “Quero ser feliz” (c. 7-9) se mostra mais discreto, ou menos entusiasmado do que o desejo pelo “descanso eterno” (ou quem sabe, um êxtase amoroso) em “Quero me afogar”, o que deve ser levado em consideração pelo intérprete.

Figura 3: *Cantiga*, c. 7-12

Uma exclamação utilizando a vogal central oral aberta /a/ é indicada com dinâmica em *decrescendo* e *crescendo* (c.13-15), podendo exprimir um contentamento ou alegria pela morte, que vai trazer alento aos sofrimentos e, possivelmente, um encontro com a mulher que deseja e mora nas profundezas do mar (Rainha do mar, Sereia do mar). Outra leitura dessa manifestação emotiva poderia estar no contentamento ou prazer mediante um êxtase amoroso.

Figura 4: *Cantiga*, c.13-15

Seção 2: 2ª Estrofe, c. 16-26

Os dois primeiros versos da segunda estrofe, “Nas ondas da praia” e “Quem vem me beijar?”, são apresentados na partitura em encadeamento sintático neste verso poético. No plano sonoro, conforme indicado, a expressão da ligadura e o prolongamento da sílaba átona /a/ do vocábulo “praia”, que invade o compasso seguinte (c. 17-18), mostram que, entre os dois segmentos, só é possível realizar uma cesura ou respiração curta por não existir uma pausa.

A compositora faz uma inversão no segundo verso do poema, usando a disposição “Quem me vem beijar?” e, com essa troca, ela enfatiza o pronome interrogativo “quem”, importando-se talvez em destacar as personagens, do que em destacar o verbo (vir). Assim, a acentuação rítmica do verso na 1ª e 5ª sílabas destaca o sujeito da ação, “Quem”, quase anulando a ação do verbo. Não identificamos na curva melódica ou no ritmo um destaque às nasais, a não ser nesse pronome. É importante para o intérprete, quando entoar o segmento “Quem me vem beijar?” fazer uso de uma boa articulação, valorizando o sentido apelativo da interrogativa, como quem faz um pedido com muita ênfase (Quem), conduzindo a frase para o vocábulo mais relevante: “beijar”.

Figura 5: *Cantiga*, c. 16-21

Em “Quero a estrela d’alva” e “Rainha do mar”, as imagens da estrela d’alva (Vênus ou Afrodite) e da Rainha do Mar (Iemanjá) são projetadas nos padrões rítmicos e melódicos. Para o segmento “Estrela d’alva”, é reservada uma melodia descendente e, para “Rainha do mar”, o destaque na dinâmica

crescendo para *f* com um salto de sétima menor ascendente entre os vocábulos “do” e “mar”, mostrando, como no início da canção, uma ênfase em “mar”. Verifica-se tal associação com o astro que se inclina para se fundir com o mar e, por outro lado, o mar que sobe para se conectar com o céu. Um ornamento em *glissando* “leve e ligeiro” em escala ascendente na linha melódica superior do acompanhamento do piano, com dinâmica *crescendo* para o *f*, corrobora para confirmar as imagens apresentadas.

Figura 6: *Cantiga*, c. 22-25

Uma exclamação utilizando a vogal central oral aberta /a/ faz interlúdio nos compassos 27-29 com o mesmo conteúdo emotivo de contentamento e alegria dos compassos 13-16.

Figura 7: *Cantiga*, c. 27-29

Seção 3: 3ª Estrofe, c. 30-42

Os segmentos “Quero ser feliz” e “Nas ondas do mar” apresentam um encadeamento sintático indicado na partitura pela notação das figuras rítmicas de colcheia pontuada e semicolcheia (c. 31) entre a sílaba tônica do vocábulo **feliz** e o pronome demonstrativo “nas”. Verifica-se nesse trecho a ausência de pausa, de modo que se podem executar os dois segmentos em sequência, sem pausa ou respiração entre eles. Na linha melódica vocal, o Dó sustenido

(c. 31) na sílaba tônica do vocábulo “feliz” e a dinâmica em *crescendo* potencializam o conteúdo semântico de contentamento e felicidade.

O motivo rítmico apresentado em tercinas (c. 31) no vocábulo “ondas” e o prolongamento da vogal central oral aberta /a/ do vocábulo “mar” em dois compassos (c. 32-33) trazem para esse trecho da canção, no âmbito sonoro e imagético, a lembrança, mesmo que breve, do movimento e do marulho das ondas.

Figura 8: *Cantiga*, c. 30-33

Em “Quero esquecer tudo”, a melodia apresentada enfatiza a sílaba tônica do vocábulo “esquecer” com um intervalo de quinta diminuta, e mostra uma acentuação não convencional em versos de redondilha menor (1ª, 4ª e 5ª sílabas), além de lhe conferir importância quanto ao aspecto semântico. No plano das imagens, mostra que o sentido de esquecimento pode estar nas esferas celestiais, no alto, possivelmente mais próximo à estrela. Já o acento em *sf* na sílaba tônica do pronome indefinido “tudo” (c. 35-36) enfatiza seu conteúdo semântico, podendo representar o desejo do esquecimento (morte) de um sofrimento prolongado, ou ainda das frustrações e dificuldades de uma existência. Nesse trecho, o intérprete deve realizar um *decrecendo* na sílaba átona de “tudo”, embora ela esteja representada em notas longas. A ditongação em “Que/roes/que/cer” já foi devidamente notada pela compositora.

Figura 9: *Cantiga*, c. 34-36

O último verso traz uma acentuação de *apogiatura* inferior na sílaba tônica do vocábulo “descansar” em intervalo de sétima menor. Diante do prolongamento dessa sílaba e da relação intervalar ascendente, nota-se uma possível valorização representativa, no plano sonoro e das imagens, do desejo de descanso ou morte (ou êxtase), através do prolongamento da última sílaba do vocábulo “descansar” em duração de quatro compassos.

Figura 10: *Cantiga*, c. 37-42

Nos últimos compassos da canção, mais precisamente do compasso 48 a 52, há uma repetição de alguns segmentos do primeiro verso, “Quero ser feliz” e “Nas ondas do mar”, inexistente no poema original, mas provavelmente enfatizado por Setti como uma lembrança, porém mais enfática, dos desejos do “eu lírico”. Essa ênfase se dá também pela dinâmica que se inicia em *mf* *crescendo* para um *ff* com uma grande ligadura de expressão encadeando os dois segmentos. Percebe-se que foi mantido o sentido do texto com uma predominância de notas descendentes para o segmento “Quero ser feliz” e de notas ascendentes para o segmento “Nas ondas do mar”, polarizando a nota Mi no vocábulo “mar”, conforme analisado no início da canção. Para o intérprete, é importante observar o contexto desse trecho (de alguém que encontra sua felicidade na morte ou no êxtase amoroso) e cantar a frase sem separar os segmentos, valorizando na entoação as dinâmicas que aqui têm seu ponto culminante.

Figura 11: *Cantiga*, c. 48-52

As expressões exclamativas, geralmente em “ah”, com intenção de contentamento, ou ainda as apelativas, que demonstram uma súplica ou um pedido, quase se incorporam ao significado do texto poético, como a querer acrescentar uma ênfase ao que já foi dito. É com a intenção ou sentimento de alegria que percebemos a expressão do segmento “ai do mar” e a exclamação final na vogal central oral aberta /a/ em dinâmica *f*.

A sugestão no plano emotivo é a do sentimento de alguém que está satisfeito com o desejo de ir para um lugar onde terá um alento para seus sofrimentos, ou ainda como nos compassos 13-15 sugerindo uma alegria pela concretização de uma relação amorosa.

Figura 12: *Cantiga*, c. 52-57

4.2. A Estrela

Introdução: *A Estrela*, c. 1-5

A seção introdutória nessa canção sugere uma ambientação de fragilidade e agitação através de alguns recursos sonoros e expressivos. Os elementos musicais utilizados em padrões rítmicos e melódicos – como as quiálteras em progressão ascendente, as síncopes (baixo), mais livres e tranquilas (c.1-3), e as semicolcheias (c.4-5) em escala descendente, com andamento mais instável (movido e *rallentando molto*), em conjunto com a dinâmica que parte de um *mp* culminando em *ff* anunciam, nos primeiros compassos, a diversidade sonora e emotiva que será explorada na relação texto/música ao longo da canção. O cromatismo e a mudança constante do andamento em 2/4 para 3/4, que vai permear toda a canção, e também remeter a uma atmosfera de instabilidade, apresentam-se ora repetidos, ora diluídos em compassos posteriores.

Ao ler o poema, o intérprete possivelmente terá a percepção do *pathos* emotivo⁹ que o envolve, podendo considerá-lo para esse momento introdutório, tentando trazer à memória os sentimentos subjetivos do eu lírico, como desejo, solidão, dúvida, frustração e tristeza.

Figura 13: *A Estrela*, c.1-3

Figura 14: *A Estrela*, c. 4-5

Seção 1: 1ª Estrofe, c. 6-23

Na primeira estrofe, nota-se uma indicação de andamento, “mais calmo”, que permanecerá por toda a primeira parte da canção, até o compasso 40. O ritmo sincopado garante essa expressão com um pouco mais de estabilidade, diferentemente do que percebemos nos primeiros compassos introdutórios. Notamos que Setti, ao dispor o poema na linha vocal, algumas vezes considera as acentuações do texto poético, outras se atêm mais aos aspectos musicais.

No primeiro segmento, “Vi uma estrela tão alta”, o verbo (ver) é apresentado pela primeira vez numa nota longa, como a representar um olhar de quem observa algo fixamente à distância. Diante disso, a articulação e a emissão da fricativa /v/ devem ser antecipadas e valorizadas, pois, no contexto em que se encontram, demarcam uma ação importante do ato de olhar.

⁹ *Pathos* emotivo: conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso (REBOUL, 2011, p. 48).

A relação intervalar entre os vocábulos “tão” e “alta” de oitava justa parece indicar, na questão sonora, um sentido de distância, podendo ser entre quem olha e o astro, ou, no sentido metafórico (estrela alta), a distância que separa o eu lírico do objeto de seu desejo (estrela).

A relação intervalar ora apresentada não chega a comprometer a interpretação, por ser na vogal aberta /a/; porém, o intérprete deve adiar a emissão da semivogal /i/, para não obstruir a passagem do fluxo de ar na nota aguda, causando uma modificação do trato vocal. A indicação de dinâmica culmina em *f* na sílaba tônica do vocábulo “alta”, como a querer intensificar ainda mais o sentido de distância, remetendo a um “chamado” ao longe que necessita de intensidade sonora.

Figura 15: *A Estrela*, c. 6-10

No mesmo segmento uma ditongação em “Vi/umaes/trela” é permitida, assim como uma elisão em “Vi/umis/tre/la”. Ambas devem ser entoadas dentro de um tempo muito curto (colcheia), todas as vezes em que o segmento aparece. Em “Vi uma estrela tão fria”, nota-se uma ditongação escrita na partitura entre os dois primeiros vocábulos “**Viu/ma**” disposta numa semínima (c.11). Nossa sugestão é de que o intérprete efetue uma separação de forma mais lenta, amaciando a passagem da vogal /i/ para a vogal /u/.

Nesse mesmo segmento, o vocábulo “fria” está representado na figura de duas semínimas: a primeira sílaba, “fri”, encontra-se no tempo forte do compasso e a segunda, no tempo fraco, porém disposta em notas mais longas, com dinâmica em *decrescendo*. No âmbito sonoro, o vocábulo está representado em notas iguais, sem muito destaque, como a representar uma frieza “estática”, porém intensa, como sugere a acentuação exclamativa. Na pronúncia do vocábulo “fria” (c. 13-14), pode-se antecipar um pouco a articulação e a pronúncia da fricativa /f/ e do tepe alveolar /r/, para poder valorizar o efeito sinestésico que o vocábulo carrega de frieza, indiferença.

Figura 16: *A Estrela*, c. 11-14

Os segmentos “Vi uma estrela luzindo” e “Na minha vida vazia” são apresentados no plano dos sentidos como um vislumbre de esperança, como “uma luz no fim do túnel” (estrela luzindo) em uma vida solitária (vida vazia).

Figura 17: *A Estrela*, c. 15-18

Dentro das possibilidades interpretativas, o intérprete pode buscar alternativas tímbricas para esse trecho que possui assonâncias da vogal aguda anterior /i/ e da vogal central aberta /a/, explorando um timbre mais claro (estrela luzindo) ou mais escuro (na minha vida vazia).

Na anacruse do compasso 19, ocorre um salto de oitava justa ascendente entre as sílabas do vocábulo “minha”, com uma ênfase na sílaba átona “nha”. Pode-se dizer que esse é um caso em que os elementos musicais, mais especificamente o ritmo sincopado apresentado desde o início da canção, foram priorizados em detrimento da acentuação tônica da palavra.

O sinal de dinâmica, com um *crescendo* para a segunda sílaba, também cria uma dificuldade de entoação, porque aumenta a possibilidade de acentuar a sílaba átona “nha”. Porém, ao olharmos com outros olhos, aventamos a possibilidade de que ela tenha sido especialmente enfatizada numa nota aguda, para dar a ideia de luz, claridade, luminosidade que vem do alto, do céu. Nossa sugestão é de que se tente amenizar a acentuação da sílaba átona “nha” de “minha”, direcionando o fluxo de ar para a emissão das fricativas /v/ e /z/ nos vocábulos “vida vazia” (c. 19-20).

Figura 18: *A Estrela*, c. 18-22

Seção 2: 2ª Estrofe, c. 24-39

Conforme analisado no texto poético, as repetições dos segmentos “Vi uma estrela” e “Era uma estrela” constituem-se em paralelismos sintáticos. Na partitura, a representação desses recursos foi indicada com a repetição quase idêntica dos padrões rítmicos, da altura das notas, das relações intervalares, porém não na dinâmica. Na segunda estrofe, as dinâmicas iniciais são delicadas, em *p*, e *crescendo* para *mf*, tornando-se mais enfáticas com um *crescendo* para *f* nos compassos 29, com destaque para o segmento “Era uma estrela tão fria” e, no compasso 35, para a sílaba tônica do vocábulo “sozinha”. Notamos nas atmosferas sugeridas pelas dinâmicas uma diferença na sintaxe entre os dois verbos “ver” e “ser”. No primeiro verbo, conjugado no pretérito perfeito (Vi), o “eu lírico” descreve o que está vendo (estrela) e a distância que os separa (dinâmica em *mf* e *f*); no segundo, no pretérito imperfeito (Era), ele traz uma ambiguidade, pois pode estar descrevendo uma cena, como uma lembrança ou a própria estrela. Entre os compassos 29-39, existe uma assonância da vogal anterior aguda /i/, com destaque nas sílabas tônicas dos vocábulos “fria”, “sozinha”, “luzindo”, “fim”, “dia”, no tempo forte dos compassos. As repetições da vogal /i/ presentes nesses compassos parecem querer trazer à memória os sentimentos de frieza, solidão e distância. (Verificar essas relações na partitura integral, inserida como Anexo 3, compassos 29-39.)

Quanto às alterações fonéticas (ditongação, elisão, crase), as possibilidades indicadas podem ser consideradas as mesmas que propusemos na análise do texto poético, com exceção do compasso 24, no qual o verbo é apresentado em síncope, com separação silábica “E/ra/u/”, possivelmente para destacar o segmento e enfatizar a descrição da “estrela”, realçando sua sílaba tônica e preparando o salto de oitava para o vocábulo “alta” (c. 26-27).

Figura 19: *A Estrela*, c. 24-28

No interlúdio instrumental (c. 39-45), há um retorno aos padrões rítmicos em tercinas, na linha superior do acompanhamento. As mesmas observações referentes à introdução são consideradas nessa seção, inclusive sua função em preparar a atmosfera para o início da linha vocal.

Tempo I

a

crescendo *ff* *mp* *rall. molto* *Por*

Figura 20: *A Estrela*, interlúdio instrumental, c. 39-45

Seção 3: 3ª Estrofe, c. 45-60

No início da terceira estrofe, no segmento “Por que da sua distância?”, mais precisamente na *anacruse* do compasso 46-47, a relação intervalar entre as sílabas da conjunção interrogativa “por que” e, em seguida, o alongamento da última sílaba pode remeter a uma intenção no plano sonoro de enfatizar a pergunta e causar uma antecipação do sentido de distância, que será representada três vezes: no vocábulo já explicado “por que” utilizando o intervalo de sétima maior ascendente; no vocábulo distância, utilizando o intervalo de sétima menor ascendente entre as sílabas “dis” e “tân” e no intervalo de oitava diminuta entre as sílabas “tân” e “cia”. Uma segunda leitura permite visualizar este trecho (c. 45-50) como uma ênfase ao caráter emotivo de indignação do “eu lírico” que vai culminar na dinâmica em *ff* (c. 48-49) como a expressar um apelo de quem quer ser escutado.

As dinâmicas indicadas (c. 47-49) mostram um *mp* com *crescendo* até um enfático *f* na sílaba tônica de distância e um *ff* na sílaba átona do mesmo vocábulo: “cia”. Embora nenhum sinal de dinâmica tenha sido colocado depois do *ff*, o intérprete pode realizar um *decrescendo* logo que atacar a sílaba átona de “distância”, para que não incorra em destaque da sílaba átona.

Figura 21: A Estrela, c. 45-50

Outra motivação sonora é apontada nos segmentos “Para a minha companhia” e “Não baixava aquela estrela”, com dinâmica em *mp* e *p* em escala descendente representando os dois segmentos que, em conjunto com a assonância da vogal central aberta /a/, pode remeter a uma queixa ou lamento.

Nota-se no segmento “Não baixava aquela estrela” um salto intervalar ascendente de 5ª diminuta entre as duas primeiras sílabas “bai” e “xa” do vocábulo “baixava”, que podemos interpretar num primeiro olhar como uma valorização da sílaba tônica do vocábulo. Porém, no plano das imagens,

aventamos a possibilidade de que, nesse breve instante, a representação sugerida por Setti possa ser a do “eu lírico” querendo alcançar a estrela para trazê-la para mais perto de si (c. 53-54). Nos dois segmentos, identificamos a possibilidade de execução das duas crases em “pa/ra/mi/nha” e “não/bai/xa/va/que/la”, já apontadas pela compositora numa mesma figura musical (colcheia).

Figura 22: *A Estrela*, c. 50-56

Em “Por que tão alto luzia?”, vemos um destaque na interrogativa “porque” com um F# indicado numa semínima pontuada e enfatizando ainda mais o questionamento do eu lírico por não poder alcançar aquela luz tão distante (sua amada). Em “alto” e na primeira sílaba do vocábulo “luzia”, um padrão rítmico em tercinas e uma curva entoacional mais aguda tornam o questionamento mais enfático, trazendo para o trecho um efeito sinestésico de luz que brilha a distância (c. 58-59).

Figura 23: *A Estrela*, c. 56-60

Seção 4: 4ª Estrofe, c. 45-60

A última estrofe traz a resposta aos questionamentos dos versos anteriores; por isso, podemos dizer que existe um encadeamento sintático entre os segmentos. Enquanto a terceira estrofe é constituída somente de perguntas, a quarta traz as respostas.

O segmento “E ouvi-a na sombra funda” mostra, no plano visual, a ideia da distância, do abismo que separa o “eu lírico” da estrela, da escuridão da

noite, de onde emerge o reflexo do brilho da estrela (sombra funda). A dinâmica apontada traz um sentido de recolhimento para o segmento “E ouvi-a” com dinâmica em *p crescendo* para *mp* e *diminuendo*. No plano sonoro e imagético, uma imagem é sugerida como algo que se ouve ao longe, distante, baixinho. Para o intérprete, como o verbo reflexivo é apresentado de forma que soe como conjugado na primeira pessoa do pretérito imperfeito (*eu ouvia*), com as duas últimas sílabas em notas iguais, basta lembrar que o eu lírico está se referindo à estrela (ouvi-a) (c. 61-62). A tritongação em “**E**ou/vi/a” é apontada por Setti numa colcheia (c. 61), como quase todas as outras alterações fonéticas.

Existe um destaque para o segmento “na sombra funda” representado, no plano das imagens pelas figuras musicais, e no plano sonoro por um intervalo de sexta maior descendente entre a preposição “na” e a sílaba tônica do vocábulo “**s**ombra”. Uma mudança de registro, que parece soar mais escuro no vocábulo “sombra”, ilustra o sentido de obscuridade, enquanto a fricativa /f/, em conjunto com o Fá# indicado na sílaba tônica do vocábulo “**f**unda”, também corrobora para dar mais ênfase à metáfora “sombra funda”.

Figura 24: *A Estrela*, c. 61-64

Os segmentos “Responder que assim fazia” e “Para dar uma esperança” são apresentados em encadeamento, de forma a pedir entre eles uma respiração muito curta. O verbo “fazer” encontra-se estendido na última sílaba átona, “fazia”, numa semínima e colcheia interligadas, invadindo o compasso do próximo segmento (c. 68), que se inicia sem que haja uma pausa entre eles. Neste caso, o intérprete pode respeitar as indicações, considerando apenas uma respiração curta entre os segmentos.

Figura 25: *A Estrela*, c. 65-72

Em “Para dar uma esperança”, notamos uma repetição de notas e saltos intervalares semelhante ao segmento da Seção 1, “Na minha vida vazia”. A ideia de relacionar os dois segmentos pode estar na assonância da vogal central aberta /a/ motivada pelo sentido que o fonema pode carregar, ou seja, de luz, claridade, brilho; ou no plano emotivo, como uma última tentativa (esperança) que perdura em notas longas na sílaba átona do vocábulo “esperança”, mas que logo se desfaz no segmento seguinte: “Mais triste ao fim do meu dia”.

Nesse último segmento, em que “mais triste ao fim do meu dia” é apresentado com dinâmica em *mp crescendo* para *f*, podemos visualizar um sentimento de desalento, de tristeza, que se perpetua, representado no ritmo e na melodia por um alongamento da vogal central oral e átona /a/ do vocábulo “dia” em cinco compassos. No acompanhamento instrumental, as figuras em tercinas (linha do soprano) e as síncopes (linha do baixo) trazem uma lembrança do momento introdutório.

Mais tris - te ao fim do meu di - a

mp *f*

mf *rubato*

Figura 26: *A Estrela*, c. 73-81

4.3. Trova de muito amor para um amado senhor

Introdução: *Trova*, c. 1-15

Na parte introdutória desta canção (c. 1-15), o primeiro aspecto a ser observado pelo intérprete são as indicações de tempo, com um andamento tranquilo em 2/4 e ritmo do acompanhamento instrumental praticamente repetitivo no baixo e nas vozes superiores dos sete primeiros compassos. A partir do compasso 8, os padrões rítmicos sofrem uma breve alteração, com figuras em tercinas na linha superior do soprano, e colcheias na linha do tenor (c. 8, 13 e 15), o que parece trazer certa instabilidade ao andamento *tranquilo* sugerido, sem, no entanto, modificá-lo.

Quanto ao aspecto melódico, existe uma alternância de intervalos de terças maiores na voz superior, com as notas Dó-Mi e Ré-Fa# até o compasso 6 e, a partir do compasso 7, intervalos de quarta justa e quarta diminuta (Mi-Lá, Fá-Si e Lá-Ré). Esses movimentos repetitivos no ritmo e na melodia, em conjunto com a progressão ascendente das notas nas vozes superiores e ainda com a dinâmica apontada, que varia de um *p* ao *mf*, podem remeter, no plano das imagens, a um movimento ou caminhada em direção a um destino.

A atenção a esse momento introdutório é fundamental para o intérprete, por sugerir aspectos sonoros e imagens que o preparam para o momento inicial da entoação.

Figura 27: Trova, c. 1-15

Seção 1: Trova, c. 16-24

1º Segmento: Nave, Ave, Moinho

Neste segmento nos dois primeiros versos, percebemos uma relação entre o aspecto lexical (objetos que voam) e o aspecto melódico. Utilizando saltos intervalares de 7ª menor descendente (Ré-Mi) entre as duas sílabas do vocábulo “nave”; e 7ª diminuta descendente (Fá-Sol#), entre as sílabas do vocábulo “ave”, traz para essas metáforas uma sonoridade motivada na ideia de movimento, velocidade, voo. Na entoação desses primeiros compassos, o intérprete pode enfatizar a sílaba tônica dos vocábulos “nave” e “ave”, conforme a acentuação articulatória indicada, antecipando a pronúncia do fonema nasal /n/, por ser ele que os diferencia.

Outro aspecto em destaque nas primeiras sílabas dos vocábulos “nave” e “ave” é que ambas foram escritas no contratempo do compasso, portanto, deslocadas em uma colcheia, o que parece trazer-lhes uma conotação suspensiva, sem apoio do 1º tempo, ou seja, solta no ar. Diante disso, e voltando aos primeiros compassos, notamos uma grande importância na parte introdutória do piano, no qual o intérprete pode imaginar-se como quem parte para uma longa caminhada preparatória (introdução).

Embora a fricativa labiodental vozeada /v/ esteja em sílaba átona, o intérprete não pode perder de vista o sentido de movimento que ela carrega;

portanto, é importante fazê-la soar. As relações entre as sílabas são marcadas na partitura com ligaduras de valor e de expressão, o que deve ser observado, não esquecendo que o deslocamento na ação de voar geralmente é direcionado; portanto, as relações intervalares devem ser executadas com precisão.

Figura 28: *Trova*, c. 16-24

No vocábulo “moinho”, a função lexical (de objeto que gira circularmente) se estabelece na indicação de *glissando*¹⁰ e no intervalo de 5ª justa ascendente (Mi-Si) entre as duas primeiras sílabas: “**mo-i**nho”. Assim, é importante manter uma boa pronúncia do fonema nasal /m/ e o arredondamento dos lábios na vogal /o/, modificando a articulação para a vogal anterior aguda /i/ em posição tônica, mais longa e aguda, até se desmanchar em outro fonema nasal /ɲ/ em conjunto com a vogal arredondada /o/. Nesse sentido Vê-se claramente nessa metáfora fonética, a importância do movimento articulatorio e da sonoridade que vai explicar a imagem.

Figura 29: *Trova*, c. 24-26

Seção 2: *Trova*, c. 26-31

2º Segmento: E tudo mais serei

O segundo segmento inicia-se na *anacruse* do compasso 26 e é duplicado, diferentemente do que foi proposto no poema de Hilst. A condução melódica descendente na primeira apresentação do segmento propõe que a acentuação rítmica seja na 2ª e 6ª sílabas (“E **tudo** mais **serei**”), coincidindo

¹⁰ *Glissando* é um ornamento relativamente moderno, que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais (MED, 1996, p. 327).

com o tempo forte do compasso, enquanto, na repetição, a acentuação na 4ª e 6ª sílabas (“E tudo **mais** serei”), com um enfático acento articulatório, ressaltam o vocábulo “mais”. A ênfase no advérbio “tudo” traz a intensificação do desejo de *transformar-se*, e pode ser considerada na interpretação. A dinâmica proposta de *mf* com *crescendo* para *f* torna mais intensa a condução melódica na repetição do segmento.

Já o verbo “ser” conjugado no futuro do presente – portanto, um futuro próximo – é conduzido na melodia com ênfase na sílaba tônica do vocábulo “serei”, trazendo o sentido de promessa e acentuando o caráter emotivo no desejo de ser “leve”. Nesse aspecto, o encadeamento melódico pode levar o intérprete a conduzir os dois períodos musicais de modo contínuo, com uma curta respiração, quase sem interromper a condução melódica na repetição do enunciado, realizando assim um encadeamento para o próximo verso “para que seja leve” (c. 30-33).

Figura 30: *Trova*, c. 26-30

Seção 3: *Trova*, c. 31-33

3º Segmento: Para que seja leve

No terceiro segmento, observamos os padrões rítmicos em colcheia e a condução melódica em grau conjunto e escala ascendente, Si-Dó-Ré-Mi-Fá, com dinâmica *crescendo* no segmento “Para que seja leve”, sugerindo uma urgência na condução para o sentimento “leve”. No vocábulo “leve”, a apogiatura Dó-Si deve ser enfatizada e conduzida para a nota Ré, com dinâmica em *mp* na sílaba /le/ e *diminuendo* na sílaba /ve/. Nesse aspecto, percebemos a predominância da proposição semântica do adjetivo, de leveza ou suavidade, reiterada pela expressão **terno** indicada na partitura. A mudança da métrica 3/4 e o retorno ao 2/4 (c. 31-32) têm como função o ajuste da sílaba “le” de “leve”, no tempo forte do compasso, para, em seguida, alocar a sílaba “ve” na parte não acentuada, reforçando o caráter não tético ou etéreo do

trecho. Na interpretação, cabe ao executante a atenção na pronúncia da fricativa /v/, já que esta carrega o potencial expressivo de movimento.

Figura 31: Trova, c. 31-33

Seção 4: Trova, c. 33-41

4º Segmento: Meu passo em vosso caminho

Notamos uma valorização do segmento “Meu passo em vosso caminho”, com uma motivação sonora enfatizada na relação intervalar de 10ª ascendente e um acorde arpejado entre os vocábulos “meu” e “passo”. No plano das imagens, essa relação pode remeter à representação de um passo de grandes proporções, que exige muito empenho e cuidado. Com uma acentuação na sílaba tônica do vocábulo “**passo**”, a condução melódica é motivada também pela sequência de semicolcheias e tercina (c. 33) e pelo acorde arpejado (c. 34) no acompanhamento do piano que prepara o movimento. Observamos uma pequena pausa (cesura) e um *rall* (*rallentando*), indicados entre os dois segmentos “Meu passo” e “em vosso caminho”, que vai se prolongar por dois compassos na linha melódica do canto, possivelmente indicando uma pequena hesitação na decisão de caminhar. A respiração indicada (c. 34) também demonstra que a ditongação no segmento “meu/pa/ssuem” não foi considerada na partitura, talvez por haver uma possível intenção de destacar o conteúdo semântico do vocábulo “passo” tanto na relação intervalar (quarta justa) como na expressão da *fermata* (c. 34). Para o intérprete, recomendamos fazer uma pequena antecipação da plosiva /p/ e da fricativa /s/ do vocábulo “passo”, para dar destaque a esses fonemas e tornar inteligíveis o vocábulo e a intenção que ele comporta.

A dinâmica indicada no segmento “meu passo” apresenta-se como um ponto culminante, com um *crescendo* para *ff* (c.34). A nota Sol, como a mais aguda na extensão melódica da linha vocal da canção, também corrobora nas

expressões indicadas no compasso e deve ser valorizada por representar um “passo decisivo” na intenção de estar com o outro.

Figura 32: *Trova*, c. 33-34

As motivações sonoras e imagéticas permanecem até os últimos compassos, no segmento “em vosso caminho”, na escrita de notas de duração mais longa (mínimas) que se estendem por cinco compassos, possivelmente simbolizando o caminho ou a distância a ser percorrida. A intenção é que o intérprete consiga cantar os compassos em *decrecendo* sem interrupção, por isso recomendamos calcular a respiração antes do segmento “em vosso caminho”. Nota-se, por vezes, que Setti valoriza as respirações expressivas quando quer dar destaque a alguns vocábulos específicos em detrimento das acentuações propostas nos versos poéticos.

No acompanhamento instrumental do piano, localizamos, a partir dos compassos 36 a 49, uma retomada da parte introdutória no aspecto rítmico e melódico, porém sem as tercinas, ou seja, sem nenhuma hesitação ou dúvida de onde se quer chegar.

Figura 33: *Trova*, c. 34-40

Na *anacruse* dos c. 43-49, percebemos duas exclamações representadas na vogal central aberta /a/; nesse caso, possivelmente indicando uma expressão de contentamento de quem alcançou um objetivo. A relação intervalar a ser entoada pelo intérprete é de oitava, Mi3 a Mi4 (extensão vocal), com a segunda nota prolongada (c. 42-45) e após uma curta respiração, repetida com as notas Ré-Fá#-Mi até o final da canção.

Na dinâmica a ser observada, há um *crescendo* de *mp* para um *mf* e um *decrescendo* a partir do compasso 46 para um *pp* no último compasso. Na indicação de expressividade, existe um *rall* a partir do compasso 47 e uma *fermata*, tanto na nota Mi, prolongada da linha melódica, quanto no acorde final.

No acompanhamento do piano, também percebemos, a partir do compasso 36, o retorno insistente nas terças maiores Mi-Sol#, Ré-Fá# e Dó-Mi, com uma polarização da nota Mi, e o ritmo sincopado, que parece remeter à malemolência dos “passos vagarosos” dos compassos introdutórios.

ah!
mp ————— *mf* ah! ————— *pp*

rall. ————— *pp*

Figura 34: *Trova*, c. 42-49

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de Manuel Bandeira, verificamos que seus poemas demonstram uma pluralidade de sentimentos que possibilita realizar diversas leituras sobre as atmosferas que envolvem o núcleo de seus escritos. Bandeira, por seu conhecimento e afinidade com a música, faz referências a essa temática.

Em *Cantiga*, o próprio título do poema já demonstra essa identificação, remetendo ao trovador que sonha com a mulher idealizada. Notamos, no contexto poético, que o “eu lírico” apresenta sentimentos contraditórios ao dizer “quero ser feliz”, “quero me afogar”, pelo desejo de felicidade na morte física; porém, uma segunda análise sobre o contexto poético possibilitou outra leitura, a de um desejo de felicidade no êxtase amoroso. As imagens de elementos da natureza e as referências de cunho popular – à Estrela d’alva e à Rainha do mar, representando deusas da mitologia greco-romana, como Vênus ou Afrodite, e afro-brasileira, como Iemanjá – mostram uma tentativa de aproximação do poeta com o seu leitor.

No poema *A Estrela*, observamos um “eu lírico” em busca do inatingível, e um sentimento de frustração pelo que não pode ter, ou alcançar. A imagem simbólica da estrela, muitas vezes mencionada, traz uma referência ao objeto de seu desejo, uma mulher que nunca poderá tocar, em razão da distância que os separa e por estar presente somente em sua imaginação, numa representação metafórica. A referência à imagem de uma “estrela fria” remete ainda mais ao conceito de distância humanamente inatingível, onde mesmo um astro incandescente perde o poder de transmitir seu calor. Dessa forma, percebemos que se esvazia toda possibilidade que poderia advir do calor de um encontro, mesmo que casual e fortuito. Um encontro sonhado e que será realizado somente no desejo poético. Assim, o tom melancólico perpassa todo o poema, trazendo a quem o lê uma ideia da solidão vivida pelo poeta.

Já em *Trova[s]*¹¹ *de muito amor para um amado senhor* verificamos um gosto pela brincadeira com as palavras “nave/ave/moinho”, e a preferência

---

¹¹ A sugestão dessa grafia remete ao fato de que estamos tratando aqui do título do poema originalmente escrito por Hilda Hilst, por isso a inclusão do [s].

pelas metáforas para se referir aos cenários e sentimentos que o “eu lírico” constrói em função de querer compartilhar uma vida a dois. Hilst nos remete, mesmo que de modo sutil, ao universo das cantigas de amigo medievais, como uma revisitação velada pelas palavras quase soltas, dos versos monossilábicos que, através do efeito de encadeamento (*enjambement*), podem sugerir uma trova antiga. A concretização do desejo em *Trovas* se estrutura nos versos finais, dissílabos, em função dos passos emparelhados, vagarosos e leves que levam o eu lírico, numa sujeição velada (E tudo mais serei) ao seu “amado senhor”.

Diante desses três poemas escolhidos por Setti para compor suas canções, pudemos observar um sentimento em comum: o desejo de estar com o ser amado. Em *Cantiga*, esse sentimento está condicionado à vida e à morte, na fusão do céu (estrela) e da terra (mar); em *A Estrela*, se mostra inatingível, em razão da grande distância que os separa, e em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, é condensado em uma transmutação das formas e dos lugares.

As leituras dos conteúdos dos poemas foram destacadas em nosso trabalho como “uma parte do todo”, ou seja, trazendo informações com enfoque na interpretação do contexto histórico-social e literário, assim contribuindo para que o intérprete tenha um entendimento mais abrangente do texto poético.

Ainda no que se refere ao poema, fomos buscar na estilística e em seu subcampo, a fonoestilística, subsídios para as análises. Partindo do princípio de que a fonoestilística trabalha com os recursos sonoros e expressivos dos fonemas que não podem destituídos de seu valor sintático (enunciado) e lexical (vocábulo), pudemos desenvolver nossas compreensões do texto poético associando-as, posteriormente, às questões musicais.

Segundo as análises efetuadas, observamos que Bandeira tinha um farto conhecimento da estrutura de nossa língua portuguesa e potencializava uma musicalidade inerente em sua linguagem, ao explorar as sonoridades dos fonemas e das palavras. Em *Cantiga*, encontramos um exemplo desses procedimentos nas rimas, onde a sonoridade repetitiva da sílaba “ar” (mar, afogar, beijar, descansar) possibilitou uma referência ao marulho de ondas. Notamos também a reiteração de um desejo de se fundir com o ser amado ou

um impedimento para que esse intento se concretize através da repetição de fonemas (fricativas e oclusivas) e de palavras (quero/quero). Na identificação das figuras de linguagem que permeiam o poema, encontramos uma metáfora fonética no vocábulo “ondas”, remetendo a um elemento (água) que, nesse caso, tem movimento ondulatório reiterado pela articulação dos fonemas que o constitui.

Já no poema *A Estrela*, observamos, na assonância da vogal /i/, os efeitos imitativos que podem remeter, no âmbito sonoro, à agudez e estridência da vogal quando pronunciada, ou ainda, no âmbito emotivo, ao sentimento de inferioridade (pequenez) do “eu lírico” mediante o brilho frio e distante da estrela (mulher almejada).

As sonoridades encontradas no poema *Trovas de muito amor para um amado senhor* de Hilda Hilst levaram-nos a desenvolver as análises focando os aspectos fonético-articulatórios nas metáforas “nave/ave/moinho”. No vocábulo “moinho”, encontramos um exemplo de metáfora fonética, onde a articulação dos fonemas que o compõem pode sugerir o movimento circular do objeto. Quanto às acentuações rítmicas, observamos que a disposição dos versos proposta por Hilst pode estar incorporada na ideia de transformação do “eu” para o “nós”, ou seja, o desejo de uma vida compartilhada a dois pode ser identificado também na construção de seus versos, que passam de monossilábicos a dissilábicos.

Na construção das proposições interpretativas, concentramo-nos nos aspectos musicais identificados nas partituras das canções, como altura, duração, dinâmica, padrões rítmicos e melódicos, em conjunto com as questões estilísticas, visando mostrar ao intérprete como se imbricaram as relações poético-musicais nos planos sonoros e expressivos. Mediante as análises, constatamos que, nas três canções, houve um maior aproveitamento do texto, relacionado às questões semânticas. Outras observações foram elaboradas como recomendações para execução das obras, como por exemplo, a antecipação na pronúncia de alguns fonemas que pudessem sugerir uma imagem ou efeito sonoro. Na canção *A Estrela*, por exemplo, no vocábulo “fria”, sugerimos uma antecipação da fricativa /f/ e do tepe alveolar /r/, para que o efeito sinestésico de frieza, causado pelo vocábulo, seja enfatizado.

Em *Trova*, o fonema nasal /n/ de “nave” deve ser bem articulado e pronunciado, para que se diferencie do próximo vocábulo: “ave”.

Na primeira canção analisada “*Cantiga*” o uso de sínopes corroborou com as dinâmicas sugeridas pelos *crescendos* e *decrecendos*, para o segmento “nas ondas da praia”, e possibilitou trazer para o plano sonoro e das imagens o sentido de movimento e marulho das ondas. No quarto verso, por exemplo, identificamos, na relação intervalar ascendente entre as sílabas do verbo “afogar”, uma possível referência à busca da felicidade no descanso eterno, interpretado como sendo em direção ao alto ou, metaforicamente, ao céu.

Na canção *A Estrela* identificamos no primeiro verso, entre as duas sílabas do vocábulo “alta”, uma relação intervalar ascendente que, na partitura, pode ilustrar o sentido de distância, comprovando a importância das questões semânticas para a compositora. Ou, ainda, no vocábulo “baixava”, no terceiro verso da terceira estrofe, onde uma escala descendente enfatiza o significado do verbo. As sugestões interpretativas também se direcionaram para as escolhas das alterações fonéticas permitidas em alguns segmentos, como uma elisão ou ditongação, em “Vi uma estrela” e “Era uma estrela”, por exemplo. Outras questões fonético-articulatórias foram abordadas, como a antecipação de consoantes no vocábulo “fria”, para expressar seu conteúdo emotivo.

Em *Trova de muito amor para um amado senhor* observamos uma valorização semântica nos vocábulos “nave”, “ave” e “moinho”. Nos primeiros dois vocábulos, “nave” e “ave”, os intervalos de sétima descendente reiteram o que o significado lexical comporta, ou seja, uma referência a objetos que voam. Já em “moinho”, observamos um exemplo de metáfora fonética representada na partitura por um *glissando* em intervalo ascendente, demonstrando o movimento que o moinho realiza.

Assim, realizamos em nosso trabalho três tipos de análises: a primeira considerando o contexto histórico-social e literário dos textos poéticos; a segunda, sobre os aspectos sonoros e expressivos dos fonemas, das palavras e dos enunciados, com base na estilística e na fonoestilística, e a terceira, apontando os aspectos poético-musicais, com a finalidade de auxiliar o intérprete em questões interpretativas. Mediante esses estudos, constatamos

que a estilística, com foco na fonoestilística, contribuiu para realizar a análise tanto dos poemas quanto das relações poético-musicais, com vistas às sugestões interpretativas. A identificação com esse subcampo da linguística resultou da descoberta de que a estilística e a música têm como princípio a relação entre o som e o sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Nanci Bueno de. *Kilza Setti e sua Suíte Cantante para Seis Trabalhos de Amor com texto de Luís Milanese: uma análise para performance*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1937, São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1938.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Estrela da Vida Inteira: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2009.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Editora do Autor, 1966.
- BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. London: Kahn & Averill, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *O ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CACCIATORE, Olga G. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. *Iniciação à fonética e à fonologia do português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CÂMARA Jr., J. Mattoso. *História da Linguística*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAVALIERE, Ricardo. *Pontos Essenciais em Fonética e Fonologia do Português*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Da poesia*. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: IMS, 1999.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

ECO, Umberto *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Hablan los sonidos, sueñas las palabras: Historia e Interpretacion del Canto*. Trad. Carmen Schad. Madrid: Ediciones Turner, 1985.

FONSECA, Edson Nery da. *Alumbramentos e Perplexidades: vivências bandeirianas*. São Paulo: ARX, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira (seleção e prefácio). *Modernismo*. São Paulo: Global, 2008. (Coleção roteiro da poesia brasileira.)

GLOEDEN, Adélia Issa. *Seis Canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e Música*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2012.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

GUARACIABA, Micheletti (et al.). *Estilística: um modo de ler... poesia*. 2ª Ed. rev. e ampl. São Paulo: Andross, 2006.

HERR, Martha. "A problemática da dicção lírica brasileira". In: *A voz no século XXI*, Rio de Janeiro, Segundo Congresso Brasileiro de Canto, p. 34-35, 2002.

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

- KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR Martha; RUBIM Mirna; PÁDUA, Mônica Predrosa de; MATTOS, Wladimir. "PB cantado: normas para pronúncia do português brasileiro no canto erudito". In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.
- KIMBALL, Carol. *Song – A Guide to Style and Literature*. Seattle: Pst...Inc., 1996.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2002.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical: A dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LEHMANN, Lotte. *More than singing: The Interpretation of Songs*. New York: Dover Publication Inc., 1985.
- LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LYONS, John. *Linguagem e Linguística: uma introdução*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1987.
- MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- _____. *Dicionário biográfico musical* (compositores, intérpretes e musicólogos). 2ª Ed. Philabiblion, 1985.
- _____. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à Semântica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.
- MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a Música: com Três Poemas Visitados*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MARQUESI, Sueli Cristina; ANDRADE, Carlos Augusto Baptista de (orgs.). *Abordagens da Linguística: Caminhos para pesquisa*. São Paulo: Terracota, 2008.

- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOISÉS, MASSAUD. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NEGREIROS, Gil Roberto Costa. *Marcas da Oralidade na poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Paulistana, 2009.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Gisele Pires de. *Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira: Música, Poesia e Performance*. Dissertação de mestrado. Goiás: Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Exercícios*: Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2010.
- SEFFRIN, André. *Anos 50*. São Paulo: Global, 2007, seleção e prefácio. (Coleção roteiro da poesia brasileira.)
- SETTI, Kilza. *Acre Noturno*. In *Entzaubertes Amazonien*. Bremen (Al): Apollon Stiftung, 2003.
- _____. *Ubatuba nos cantos das praias* (estudo do caçara paulista e de sua produção musical). São Paulo: Ática, 1985.
- SEVERIANO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2012.
- SPARANO, Magali. *Balada, canção e outros sons: um estudo fonoestilístico em Língua Portuguesa*. Tese de doutorado em Filologia e Língua Portuguesa. São

Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, 2006.

STEIN, Deborah; SPILMANN, Robert. *Poetry into song – Performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

STEVENS, Dennis (ed.). *A History of Song*. NY: Norton, 1970.

STOLAGLI, Juliana Starling. *O Português Brasileiro Cantado: Normas de 1938 e 2007, análise comparativa para a interpretação de obras vocais em idioma brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP, 2010.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Minas Gerais: Itatiaia, 2002.

TEYSSIER, Paul. *Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ANEXO I

Notas biográficas sobre Kilza Setti

Kilza Setti é compositora, pesquisadora, antropóloga e etnomusicóloga, nascida em São Paulo em 1932. Iniciou seus estudos de piano aos cinco anos de idade, tendo como professores Frutuoso Vianna, Júlia da Silva Monteiro (também sua professora de canto por oito anos) e Nair de Lima Tabet. Graduou-se em piano em 1953, pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP), tendo como professor Antônio Munhoz.

Aos 22 anos, embora já fosse uma pianista concertista, tendo atuado como tal junto a algumas orquestras, decidiu-se pela composição. Estudou contraponto e composição na classe de Camargo Guarnieri, entre 1954 e 1961, a princípio no Conservatório e, posteriormente, em seu estúdio particular.

Além de algumas peças para coro, as composições desse período abrangem um conjunto de obras basicamente escritas para canto e piano:

- ✓ *Os olhos do meu benzinho* (1955) – poesia do cancioneiro tradicional coletada por Gustavo Barroso;
- ✓ *Distâncias* (1957) – poesia de Alice Camargo Guarnieri;
- ✓ *Raro dom* (1958) – poesia de Suzana de Campos;
- ✓ *Quatro Canções* (1958): *As penas do meu martírio*, *Você me fez esperar*, *Coração entristecido* e *A moda da chimarrita* (originalmente composta para voz aguda e quarteto de cordas) – textos coletados por Silvio Romero e publicados no II volume dos *Cantos Populares do Brasil*;
- ✓ *Você gosta de mim* (1959) – texto extraído dos *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero;
- ✓ *Lua Cheia* (1959) – poesia de Cassiano Ricardo, da coletânea Martin Cererê;
- ✓ *Cantiga* (1960) – poesia de Manuel Bandeira;
- ✓ *Trova de muito amor para um amado senhor* (1961) – poesia de Hilda Hilst;
- ✓ *A Estrela* (1961) – poesia de Manuel Bandeira;

- ✓ *Três Lembranças do folclore Infantil: Jogo do Tantanguê, Jogo da Lua Nova e Jogo de Varisto* (1961) – textos do cancionero tradicional, coletados por Silvio Romero e publicados no II volume do livro *Cantos Populares do Brasil*.

Durante o ano de 1962, ao se mudar com a família para o Rio de Janeiro, estudou orquestração com o compositor César Guerra Peixe (1914-1993). Nesse período, Setti, que já buscava para suas obras uma inspiração em temas de tradição oral, manifestou um interesse cada vez maior em conhecer e colher informações sobre várias culturas. Com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, passou alguns meses do ano de 1970 pesquisando a música tradicional das aldeias portuguesas.

O início de suas pesquisas na área de etnomusicologia foi em 1959, ao visitar terreiros de Candomblé e grupos de capoeira em Salvador, e anotar temas e ritmos dos rituais que assistiu. Em outras oportunidades, participou de rodas de samba rural e pesquisou a cultura caipira e caiçara do estado de São Paulo. A partir de 1985, trabalhou em pesquisas musicais entre os povos indígenas Mbyá-Guarani de São Paulo e, desde 1994, entre os povos Timbira, de Tocantins (MA). Um dos resultados de seu trabalho como pesquisadora foi o livro *Ubatuba nos cantos das praias* (estudo do caiçara paulista e de sua produção musical), assim como diversos artigos publicados no Brasil e no exterior, além do CD triplo *Amjëkin: Música dos Povos Timbira* (2004), sob sua coordenação musical.

A obra de Setti é predominantemente de câmara e raramente utiliza materiais ou temas recolhidos em suas pesquisas de Antropologia, apenas considerando a atmosfera religiosa ou ritual entre os povos com os quais trabalha. Em suas composições, alia preocupações técnicas a posturas estéticas e distintas, comprometidas com o reconhecimento e respeito às diversidades culturais.

Eventuais citações em sua obra visam alertar para fatos desintegradores da vida social, cultural e ambiental de alguns povos. Exemplos dessa conduta são as obras que abrangem o período de 1990 a 2012. Entre as obras desse período estão:

- ✓ *Missa Caiçara* (1990) para coro misto, solistas vocais, 2 violinos, 3 violas caipira de dez cordas, caixa e órgão;
- ✓ *Ore Ru Nhamandu Etê Tenondeguá* – preces Mbyá-Guarani (1993) para mezzo-soprano, flauta, piano, clavas, mbarakás;
- ✓ *Hökrepøj* (1995), para contralto, flauta, fagote, tímpano, contrabaixo, prato suspenso, caixa clara, mbaraká e piano, baseada em palavras recolhidas pela autora em ritual dos índios Krahô (Tocantins);
- ✓ *Crying for the Death of Truganini* (1999), para oboé, trompa e piano (1999);
- ✓ *Imagens sobre Dreamtime Poem* (1999), para tenor, piano, trompa e percussão, sobre texto da jovem aborígine australiana Michelle Coulthard.

Setti possui cerca de 110 composições, entre obras vocais e instrumentais, obras orquestrais e conjuntos de percussão. Podemos encontrar na dissertação de mestrado de Nanci Bueno (2004) uma catalogação das obras da compositora, além de informações sobre sua obra vocal. Bueno menciona em seu trabalho que Setti teve aulas de canto durante 8 anos, paralelamente aos seus estudos de piano, e esse fato ajudou-a a “escrever para voz”. Também aponta a obra que faz a conexão entre seu trabalho como compositora e etnomusicóloga:

Quando fomos escolher uma de suas obras mais significativas, ela sugeriu que optássemos por alguma que fizesse a ponte entre suas atividades como compositora e etnomusicóloga, como o *Ore Ru Nhamandu Ete Tenondeguá* para mezzo-soprano e instrumentos (Bueno, 2004, p. 22).

Ressaltamos que suas obras mais recentes seguem com características diversas das que abordamos neste trabalho, já distantes da linguagem e influência de Guarnieri. Segundo Setti, em entrevista por *email*:

As obras das últimas décadas mostram-se despreocupadas quanto aos preceitos, normas e preconceitos vigentes durante o assim chamado “período nacionalista”. Neste século 21, não cabem mais rótulos sobre quaisquer correntes estéticas ou ideológicas, já há muito tempo consideradas inúteis e anacrônicas. Na criação, o que importa, sobretudo, é deixar fluir livremente sons e cores – sejam eles sombrios ou auspiciosos –, mas que reflitam na obra musical as

preocupações do compositor com a realidade do seu país, ou mesmo do mundo (conf. ENTREVISTA em ANEXO II).

Constam em suas obras do período de 2003-2012: *Três Cantos em Expansão: Acre Noturno* (Dois poemas acreanos: *Descobrimento* e *Acalanto do Seringueiro*), *Entretempo (Improviso do mal da América)* e *Ocaso (Pela noite de barulhos espaçados)*. Essas obras demonstram sua ousadia na formação instrumental e na escolha do autor dos textos: Mário de Andrade.

Ao se referir à obra *Acre Noturno* (2003) para barítono, trombone, violoncelo, piano e percussão, a compositora revela uma identificação com o escritor ao falar sobre os poemas *Descobrimento* e *Acalanto do Seringueiro*:

Os poemas acreanos de Mário de Andrade permitem adivinhar a consciência do intelectual, trancado em seu mundo de saber, mas atormentado por um outro saber: o da existência do trabalho escravo, da situação de penúria, da precariedade de saúde – condições inerentes à vida do seringueiro, nos anos 20 do século passado (SETTI, 2003, p. 84).

Dentro da ampla e diversificada produção vocal dessa compositora, esta pesquisa concentra-se em três canções para voz aguda e piano, compostas no período entre 1960 e 1961: *Cantiga* (1960) e *A Estrela* (1961), musicadas sobre poesia de Manuel Bandeira (1886-1968), e *Trova de muito amor para um amado senhor* (1961), sobre poesia de Hilda Hilst (1930-2004).

ANEXO II

Entrevista com a compositora Kilza Setti

***E-mail* enviado em 12 de novembro de 2013. Resposta recebida no dia 18 de novembro de 2013.**

1. Neste trabalho acadêmico, foram utilizadas três de suas Canções para canto e piano: *A Estrela e Cantiga*, musicadas sobre poema de Manuel Bandeira, e *Trova de muito amor para um amado senhor*, sobre poema de Hilda Hilst. Em primeiro lugar, gostaria de saber quando e por que a senhora decidiu tornar-se uma compositora, tendo iniciado seus estudos musicais ao piano?

KILZA: Rose, respondendo à sua primeira pergunta eu diria que provavelmente não há um “quando” ou um “por que?”. Uma série de circunstâncias na vida, favoráveis ou não, nos conduz a este ou àquele caminho ou opção. Desde os cinco anos, como outras crianças na São Paulo dos anos 1930/40, eu tocava piano com certa desenvoltura. Dei alguns recitais solo, fui solista junto a orquestras, e acreditava vir a ser boa intérprete. Entretanto, sentia que o mundo fechado num estúdio não me fazia muito sentido. Na preparação dos repertórios, fui ampliando meu interesse por outras culturas do mundo. Na música, sempre apreciei os compositores impressionistas franceses, espanhóis, russos, romenos, sobretudo do final do século 19 e início do século passado e, cada vez mais, me dedicava a estudar os repertórios brasileiros. Sobre o “quando” me decidi a compor, posso dizer que aos oito anos de idade fiz duas pecinhas para piano: uma Dança Espanhola (naquela altura eu estudava dança flamenca, talvez a inspiração...) e uma Valsa, bastante ingênua. Fui levada por meu pai a gravar essas músicas na Casa Vitale, naqueles compactos de 78 rotações. Mais tarde, talvez aos vinte anos (eu já sabia então escrever em pentagrama), escrevi uma peça para piano, um tanto afrancesada, mas com umas pinceladas intencionais de tons brasileiros. Portanto, uma vontadezinha de criação em música já se manifestava. Com a preparação dos repertórios para os recitais, principiei me interessando muito pelos nossos brasileiros. Quando ouvi Camargo Guarnieri num concerto do Teatro Municipal, senti que gostaria de tentar a composição e estudar com ele.

2. Essas canções foram compostas no período em que a senhora estudou com o maestro e compositor Camargo Guarnieri. Como foi esse período de estudos e convivência com ele?

KILZA: De fato, você tomou canções do início da minha produção. Das três escolhidas, somente a *Cantiga* foi feita em 1960, quando eu ainda estudava com Guarnieri. As outras foram um pouco posteriores a esse período. Entretanto, posso mencionar outras peças premiadas, enquanto sua aluna: *Dois Corais Mistos* (1958), Menção Honrosa no Concurso Ricordi, e *Balada do Rei das Sereias* (1959), 2º Lugar no Concurso da Comissão Estadual de Música – Governo do Estado de São Paulo. Quanto às aulas com o compositor, em 1954, a Comissão do IV Centenário da Cidade, com patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo, instituiu um concurso de seleção para um curso de composição, com Camargo Guarnieri. Os selecionados no concurso tiveram curso gratuito de composição com esse mestre. Dentre os selecionados, não me lembro bem, cerca de seis ou oito aprovados, eu era a única mulher do grupo. Foi esse meu primeiro contato com o compositor. Após o término de vigência do contrato com a prefeitura (não estou lembrada, mas acho que foram seis meses), passamos a ter aulas particulares com Camargo Guarnieri. Quase que todo o grupo prosseguiu os estudos com ele. Guarnieri sempre foi muito generoso com os alunos, mesmo com aqueles que não podiam pagar pelas aulas. Nesses anos de 1950, acabei conhecendo seus pais e irmãos, sobretudo Alice Camargo Guarnieri, de quem fui e sou amiga. Sempre tive grande estima e admiração pela obra do compositor. Ele era exigente com os exercícios de contraponto e preparo das composições. Tinha o mérito de estimular os alunos a criarem e aprimorarem sempre mais a técnica, e sempre que possível incluía nossas composições nos repertórios de orquestra, apresentando-os em público, sob sua regência, o que era um estímulo para nós principiantes. Confesso que levei algumas broncas de Guarnieri, porque não me dedicava integralmente à composição. Na verdade, já no final dos anos de 1950 para 1960, eu estava muito voltada para as Ciências Sociais, destino que abracei nos anos 1970/80, com o doutorado em Antropologia, na USP. Portanto, durante o curso com C. Guarnieri, eu dividia

meu tempo entre a faculdade de Jornalismo, participação nos cursos de interpretação de Magda Tagliaferro e pesquisas de campo. Com essa agenda, o trabalho de composição ficava inevitavelmente prejudicado. Mas Guarnieri insistia e apregoava a todos meu grande talento para a composição. Em 1961, me casei e fui viver no Rio, onde fiquei por seis anos. Continuei a fazer música, e algumas vezes, quando vinha a São Paulo, trazia as obras já prontas, para ouvir a opinião do mestre e amigo.

3. Como foi a sua aceitação como compositora nos meios musicais entre as décadas de 1950 e 1960?

KILZA: Todos nós sabemos que as mulheres dedicadas à composição não eram muito numerosas, ou conhecidas, e a visibilidade para seus trabalhos era mínima. Foram mais reconhecidas Dinorah de Carvalho, Eunice Catunda, Esther Scliar, e tantas outras. Nos anos de 1980, pesquisadoras como Nilcéia Baroncelli e a pesquisadora/pianista Sylvia Maltese fizeram importante trabalho ao revelar compositoras brasileiras. Não posso me queixar quanto à aceitação, pois cerca de noventa e cinco por cento da minha obra já foi apresentada no Brasil e exterior. Também tive algumas críticas favoráveis ao meu trabalho. Desde 1958 até 1962, tive várias obras premiadas em São Paulo e Rio de Janeiro, e também várias apresentadas em público. Em 1982, obtive nova Menção Honrosa em concurso da FUNARTE, para obras corais. Depois desse ano, não me inscrevi mais em concursos de composição.

4. A senhora estudou canto? Durante quanto tempo e com quem?

KILZA: Estudei canto com uma pessoa encantadora, de rara musicalidade, generosidade, grande cultura e muitíssimo competente: Júlia da Silva Monteiro, de ilustre família de músicos no Porto. (Detalhe: ela foi a primeira intérprete dos 15 primeiros ponteiros de Camargo Guarnieri, no nosso Teatro Municipal.) Até meus nove anos, fui aluna de piano do compositor Frutuoso Vianna. Ao se mudar para o Rio, nos anos de 1940, ele deixou-me sob os cuidados da Professora Julia, com a qual estudei piano e, tempos depois, estudei canto, durante oito anos. O trabalho de técnica vocal e interpretação de *lieder* me foram muitíssimo útil: articulação, respiração, compreensão da palavra,

acentos, dicção etc. Talvez desse período resulte minha predileção pela música vocal.

5. Conforme a catalogação apresentada na dissertação de Nanci Bueno (2004), observamos que, no conjunto de suas obras, predominam as composições para voz. Por que a sua preferência pelo gênero canção?

KILZA: Sempre apreciei literatura: prosa e poesia. A palavra cantada me encanta, não só por seu valor semântico, mas também por seu interesse, enquanto estrutura sonora, para a qual é possível atribuir sempre um novo valor. As questões que envolvem a tarefa de musicar um texto são inúmeras e dá margem a muita discussão. Aliás, nos anos de 1970 ou 80, na ECA/USP, publicavam-se os CADERNOS DE MÚSICA. Um dos números desses cadernos esteve dedicado à questão texto/música. Integrava esse número vários depoimentos importantes de compositores, linguístas e poetas, inclusive um de Carlos Drummond de Andrade. Aliás, no que diz respeito à palavra cantada, sempre é bom lembrar a experiência de Nepomuceno e o pioneirismo de Mário de Andrade. Este último, antecipando-se às discussões de hoje (sobretudo na MPB), criou, nos anos de 1930, o 1º Congresso de Língua Nacional Cantada. De todo modo, parece bastante flexível as noções de uma possível abstração (no caso do som puro, sem palavras), e/ou de como se dá a adequação do som às palavras. Trata-se de um redesenhar sonoro em cima do texto, respeitando o discurso poético, e, se possível ou pertinente, acrescentando-lhe um novo valor. A língua portuguesa (como outras línguas) oferece valores estritamente sonoros, que podem e têm sido trabalhados com grande interesse para o resultado final da obra vocal. Por outro lado, é possível trabalhar somente com vocalises, ou palavras (*meaningless*), ou seja, sem uso de vocábulos. Eu mesma tenho uma série que chamei: *Tempos Vocalizados* para voz e piano, em que não há propriamente um texto, mas sílabas cantadas, interjeições espalhadas, em diálogo com o piano. Enfim, trata-se aqui de uma discussão cuja lógica encontra-se um tanto embutida nas dobras de inevitável subjetividade: tanto na compreensão de um valor semântico preciso (mas que pode eventualmente pulverizar-se em múltiplos outros sentidos) quanto na possibilidade das diferentes percepções das estruturas sonoras contidas na

palavra. É um processo entre emissor e receptor da palavra (lida, falada ou cantada). Muito se tem discutido, mas persiste ainda certa perplexidade, quando se pretende explicar a relação texto/música. Linguístas, antropólogos, musicólogos, poetas, filósofos vêm se dedicando a essa questão. Se analisarmos os procedimentos vocais na Antiguidade e em tempos pré-cristãos, vamos encontrar certos padrões utilizados ainda hoje, não só em culturas asiáticas, africanas, oceânicas ou americanas, mas presentes hoje no nosso atual cancionário (seja de câmara, seja da MPB). Como esse tema é interminável, prefiro encerrar este tópico. E como se pode ver, a música vocal é um mundo ainda a ser descoberto na sua totalidade.

6. A senhora poderia dividir a sua trajetória composicional dentro de seu conjunto de obras?

KILZA: Como qualquer criador, somos reflexo do ambiente em que vivemos. E esse ambiente contém variáveis. Essas variáveis (meio familiar, genética, convívio profissional etc.) nos vão separando em ciclos que se fecham e se refazem mais adiante. Posso sim dividir minha trajetória. Depois da infância em que pensava ser pianista, iniciei a fase primeira da composição, aos vinte anos: essa fase esteve amparada num clima de romantismo, lirismo, otimismo, traços que se refletem na produção musical dos primeiros tempos (diria que dos vinte aos trinta anos), e numa época em que (apesar da 2ª Guerra Mundial) vivia-se com mais romantismo e idealismo. A partir de meados de 1980 (já com meus cinquenta anos), o otimismo transformou-se em desengano, quase que pessimismo, diante da consciência dos problemas que se avolumam e degradam a vida e a sociedade contemporâneas. É inevitável que a preocupação com tais problemas transpareça na produção musical. Dos anteriores versos líricos, passei a musicar textos críticos de Neruda, Mário de Andrade, Milanese, José G. Ferreira, poetas aborígenes australianos e outros, num objetivo de denunciar ou alertar para situações de desintegração de alguns povos.

7. A senhora conheceu os poetas Manuel Bandeira e Hilda Hilst? Poderia nos contar, caso os tenha conhecido, alguns fatos sobre sua relação com esses poetas?

KILZA: Conheci Manuel Bandeira no Rio, em agosto de 1959. Frutuoso Vianna, ex-professor e sempre amigo, me acompanhou até a casa de Bandeira. Que simpatia! Tinha a simplicidade própria dos sábios. Conversamos muito, ele mesmo preparou e me ofereceu um cafezinho. E escreveu-me dedicatória em seu livro *Poesia e Prosa* (presente que me fora dado antes por Camargo Guarnieri). Nunca mais o vi e, anos após sua morte, tentei organizar uma Semana, com alguns dos inúmeros poemas seus musicados, para homenageá-lo, mas não tive sucesso com o projeto apresentado à Secretaria de Estado da Cultura. A homenagem ficou restrita à Literatura, com palestra na Academia Paulista de Letras. Não conheci Hilda Hilst pessoalmente. Ao ler seu livro de trovas, decidi musicar uma delas. Quando a peça foi premiada com 1º lugar no Primeiro Concurso: A Canção Brasileira (Rádio MEC, 1961), o fato foi noticiado pela imprensa do Rio e de São Paulo. Recebi um entusiasmado telefonema da poetisa. Ela externou o desejo de me conhecer e convidava-me para um chá em sua casa, ao que agradei e aceitei. Hilst prometeu voltar a me ligar, mas nunca mais recebi notícias dela. Não posso imaginar o que terá havido... Todos nós sabemos que o mundo literário (no Brasil e no exterior) reconhece a altíssima qualidade da obra de Hilda Hilst.

8. O que a motivou quanto à escolha dos poemas para a composição das canções acima citadas?

KILZA: Sobre Hilda Hilst, foi porque gostei da poesia. Acho-a de uma beleza, singeleza, lirismo, comovente! Com poucas palavras, a poetisa conseguiu construir imagens sólidas, intensas, mas levíssimas. Quanto às poesias de Bandeira, (*Cantiga* e *A Estrela*) têm sido musicadas por vários compositores. Por si mesmas, emanam musicalidade e convidam a serem musicadas.

9. Quando a senhora compôs as canções que tratamos em nosso trabalho, *A Estrela*, *Cantiga* e *Trova de muito amor para um amado*

senhor, como estruturou o poema na música? A senhora pensou nos aspectos semânticos do texto poético, por exemplo?

KILZA: Rose, como disse ao início, você escolheu três canções do início de minha produção, isto é, dos anos de 1960. Com esta pergunta, voltamos à questão que procurei desdobrar no item 5 e já não posso me alongar nessa questão, que envolveria discussão mais profunda e até o concurso de literatos, semiólogos e linguístas. Não sei se é possível pensar em “estruturar o poema na canção”, mas há certas normas, certos cânones que devem ser observados, com objetivo de adequar a canção ao poema. De fato, o texto funciona como um *ducto*, e acaba conduzindo aos caminhos dos sons. O sentido aparente do texto deve ser captado e considerado (note que não me refiro aqui às metáforas, que mereceriam diferente tratamento). Se o tom do poema é sombrio, tende a nos conduzir a regiões sonoras, sombrias. Enfim, é prudente considerar os coloridos sonoros das palavras. Outros fatos a observar são acentos, prosódia, andamentos, ênfase em certas sílabas. Há constante claro/escuro – brilho/opacidade. É difícil explicar como se dá a recepção/captação das palavras e como resultam para diferentes compositores. A *Estrela*, de M. Bandeira, por exemplo, foi musicada por inúmeros compositores brasileiros, e é curioso observar como provocou diferentes resultados sonoros em cada um deles. Só para citar três: Almeida Prado, Lindemberg Cardoso e eu mesma, produzimos “*Estrelas*” absolutamente diversas e até contraditórias. Esse fato acaba por contrariar a noção de que a semântica pode ser tomada como uma espécie de tradução do pensamento do poeta, uma vez que não provoca idêntica reação nos diferentes ouvintes.

*“Vi uma estrela tão alta
Vi uma estrela tão fria”*

Essas imagens, com sentidos bastante claros (**alta, fria**), produziram efeitos desconcertantemente inversos em cada um dos compositores aqui mencionados. Para terminar, lembro que, de modo geral, na MPB, o processo em geral pode ser inverso: há uma melodia preexistente, para a qual se criam letras. Existe mesmo o papel do “letrista”.

10. Como a senhora imagina a execução dessas canções? O que gostaria de ouvir quando alguém as executa em termos vocais e no acompanhamento pianístico?

KILZA: Penso que, se o(s) intérprete(s) gosta(m) de uma obra, conseguem captá-la no seu pleno sentido, estarão capacitados a interpretá-la na sua mais ampla dimensão. Isso garantirá a excelência da interpretação. Creio que é o que o compositor espera.

11. Levando-se em consideração sua formação pianística, qual a importância do instrumento acompanhador nestas composições?

KILZA: Tenho como princípio na música de câmara atribuir igual peso e importância a todos os intérpretes (instrumentos/vozes). Seja a flauta, voz, piano, percussão, seus papéis serão equivalentes e tão relevantes quanto o papel da voz. Esta, de fato, concentra a maior energia, justamente por ser o canal que conduz e permite uma compreensão mais imediata do pensamento do poeta. Entretanto, o compositor pode usar alguns recursos já praticados desde a Antiguidade: repetições enfáticas de palavras ou de sílabas, usos engenhosos de determinadas sílabas, interjeições, enfim, há uma infinidade de recursos que podem retrabalhar os textos poéticos. O cancionário popular universal tem magníficos exemplos. E se tomarmos o caso dos repertórios sacros, encontrará inúmeros exemplos: um *Kyrie Eleison* poderá ser prolongado por 30 minutos ou mais, conforme determine o compositor.

12. A senhora gostaria de acrescentar algo que considere relevante?

KILZA: Retomando a ideia de predileção pelo gênero vocal (solo e coral), repito o que muitos músicos têm afirmado: a voz tem poderes infinitos. Finalizando, gostaria de estender créditos a todos os mestres: músicos, antropólogos, linguístas, filósofos, sociólogos, historiadores, além das populações com as quais trabalhei: caiçaras e indígenas, que me possibilitaram mais ampla compreensão dos povos do mundo e de meu país.

13. Muito obrigada por sua gentileza em nos responder às questões propostas e por sua contribuição preciosa à nossa Canção Brasileira.

KILZA: Rose, estas ideias foram escritas em tom bastante informal e coloquial. (Esse fato deve ser considerado, em caso de eventual divulgação.) Carecem também de alguma revisão, que não tenho tempo para fazer neste momento.

14. Gostaria de saber se a senhora autoriza a publicação desta entrevista em meu trabalho acadêmico, assim como das notas biográficas que escrevi sobre sua trajetória pessoal e profissional, baseada nas pesquisas que executei em livros de música, dicionários biográficos, trabalhos acadêmicos e em conversas informais que tivemos no início de meu projeto. Peço autorização também para fazer uma digitalização das partituras das canções e anexá-las no final da dissertação.

KILZA: Não vejo impedimento em anexá-las à sua dissertação de mestrado, pois são relatos verdadeiros de algumas fases da minha trajetória profissional, ainda que eu não tenha incluído aqui meu trabalho de muitos anos como docente. Também autorizo a digitalização das partituras que possivelmente contribuirão para futuros trabalhos de pesquisa como o seu.

Grata, desejo sucesso.

Abraço,

Kilza

Anexo III**Partituras Digitalizadas:**

Cantiga

A Estrela

Trova de muito amor para um amado senhor

Poesia extraída do livro "Estrela da Manhã" de Manuel Bandeira.

Cantiga

Canto e Piano (1960)

poesia: Manuel Bandeira

música: Kilza Setti

Alegre (♩ = 92)

Nas on-das da prai-a Nas on-das da prai-a Nas on-das do

mar Que - ro ser fe -

liz *mf* Que - ro me a - fo - gar

12

ah!

16

Nas on-das da prai - a Quem me vem bei - jar?

mp

p

20

Que-ro_a_es-tre - la d'al - va

mf

24

Ra - i - nha do mar

cresc. *Gliss.* *f* *mf*

27

ah! Que - ro ser fe -

31

liz Nas on - das do mar Que-ro es-que - cer tu -

f

35

do Que - ro des - can - sar.

f *>*

39

44

48

Que - ro ser fe - liz Nas on - das do mar

mf *ff* *f* *sfz*

52

f ai do mar *f* ah!

57

p *ff* *f*

Menção Honrosa no Concurso A Canção Brasileira, Rádio MEC, Rio de Janeiro, 1961.

A Estrela

Canto e Piano (1961)

poesia: Manuel Bandeira

música: Kilza Setti

Movido ($\text{♩} = 92$) e um pouco rubato

mp *crescendo*

Mais calmo ($\text{♩} = 60$)

ff *rall. molto* *mf* Vi u - ma es-

tre - la tão *f* al - ta, Vi u - ma es - tre - la tão

13

fri - a! Vi u - ma es - tre - la lu - zin -

18

do na mi - nha vi - da va - zi - a

23

E - ra u - ma es - tre - la tão al -

28

ta! E - ra u - ma es - tre - la tão fri - a!

f

mf

33

E - ra u - ma es - tre - la so - zi - nha lu - zin - do no fim do

f

38

Tempo I

di - a

f

43

mp Por
rall. molto

crescendo *ff*

Mais calmo ($\text{♩} = 60$)

46

que da su - a dis - tân - cia pa - ra a

p *f* *ff* *mp*

cresc.

51

mi - nha com - pa - nhi - a Não bai - xa - va a - que - la es - tre - la?

p *mp* *mf*

poco cresc.

56

Por que *p* tão *f* al - to lu - zi - a?

61

E ou - vi - a *p* na som - bra *mf* fun - da Res - pon -

66

der que as - sim *mf* fa - zi - a *f* pa - ra dar u - ma es - pe - ran - ça

71

Mais tris - te ao fim do meu

mp

76

di - a

f

mf *rubato*

m.e.

Trova de muito amor para um amado senhor

Versos: Hilda Hilst

Música: Kilza Setti

Tranquilo ♩ = 69

p muito ligado

6 *mp*

11 *mf*

16 *mf* Na - - - ve *f* A - - -

mf *mf*

21

ve Mo - i *mf*

com expressão

p

3

26

nhô E tu - do mais se - rei e tu - do mais se - rei

mf *f*

3

f

31

terno Pa - ra que se - ja le - ve Meu pas - so em

mp

rall. - -

f *mf* *ff*

3

rall. - -

----- *a tempo*

35

vos - so ca - mi - nho

----- *a tempo*

40

ah!

mp ----- *mf*

rall.-----

45

ah!

pp

rall.-----

pp