JOHN KENNEDY PEREIRA DE CASTRO

**PAISAGISMO MUSICAL DO NORDESTE BRASILEIRO EM
QUATRO CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA
UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

São Paulo

2010

JOHN KENNEDY PEREIRA DE CASTRO

**PAISAGISMO MUSICAL DO NORDESTE BRASILEIRO EM
QUATRO CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA**

Uma Abordagem Analítico-interpretativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

São Paulo
2010

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

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Castro, John Kennedy Pereira de.

Paisagismo musical do nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa / John Kennedy Pereira de Castro. São Paulo: J. K. P. de Castro, 2010.

169 p + Anexo

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / USP.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos

Bibliografia

1. Souza, Oswaldo de, 1904
 2. Canções
 3. Interpretação Musical
 4. Análise Musical
 5. Música e poesia
- I. Ramos, Marco Antônio da Silva II. Título

CDD 21ed. - 780

Folha de Aprovação

John Kennedy Pereira de Castro. “Paisagismo Musical do Nordeste Brasileiro em Quatro Canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa”. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Data de aprovação: ____ / ____ / 2010

Banca Examinadora

Prof. (a) Dr(a)
Instituição:

Prof. (a) Dr(a)
Instituição:

Prof. (a) Dr(a)
Instituição:

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Tutor, Senhor, ao seu Filho Jesus Cristo, meu Salvador e Redentor, revelação do grandioso e indizível amor do Pai e ao sublime Espírito Santo, consolador e amigo em todos os momentos.

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

Ao meu orientador Prof^o Dr. Marco Antonio da Silva Ramos que, com orientação séria, propriedade e competência, me conduziu neste processo de crescimento acadêmico. Sua marca, de significado transcendente, a mim, me seguirá contribuindo à maturidade profissional e à vida.

À Prof^a Ms. Maria de Fátima de Brito, pessoa fomentadora e presente em minha carreira desde o início, pelo auxílio, seriedade e, acima de tudo, extrema propriedade e competência em sua prática pedagógica. Todo meu carinho, apreço e respeito dispensados a você, com sempre presente gratidão.

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

À Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez, exemplo de pessoa generosa, docente de primeira grandeza e notória excelência, expressei minha gratidão por tantas oportunidades de receber sua orientação que, tanto individual como em classe, me apontou à direção de novos conhecimentos sobre o entendimento das correspondências das artes.

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

À Universidade de São Paulo, através do Departamento de Música, unidade da Escola de Comunicações e Artes, instituição de reconhecida excelência, meu sincero agradecimento pela oportunidade ímpar de receber ensino e crescimento profissional acadêmico.

À amiga e colega Prof^a Ms. Andréia Anhezini, pela alegria de trabalharmos juntos e exemplo profissional.

Ao meu estimado amigo e colega de mestrado Prof^o Paulo Lopes, por tantos e bons momentos de diálogo e ajuda profissional.

À amiga e colega Prof^a Ms. Vânia Malagutti Fialho pela amizade, trabalho conjunto em projetos e incentivo a nós dispensados.

Ao jovem Márcio Ocon, minha gratidão por tantas acolhidas e boas conversas em sua residência, quando das minhas idas a São Paulo para orientação.

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

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

RESUMO

Desenvolvida a partir da percepção de que o geofísico do sertão e do litoral nordestino brasileiro influenciaram as composições de Oswaldo de Souza (1904-1995), natural do Rio Grande do Norte, esta dissertação examina as canções de Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique a fim de identificar aspectos em comum, listando elementos geofísicos da região norte e nordeste do Brasil pertinentes a ambos os compositores. Esta pesquisa também aborda as canções no que se refere às relações entre poema e música, extraindo delas indicações interpretativas baseadas nas características relacionadas ao geofísico a que os compositores se reportam. Esta análise foi realizada com base no “Referencial de Análise de Obras Corais” do Professor Dr. Marco Antônio da Silva Ramos da Universidade de São Paulo (USP); na dissertação de mestrado da cantora e professora Márcia Jorge Aliverti, da Universidade Federal do Pará, em sua dissertação de mestrado sobre as canções “Lendas Amazônicas” de Waldemar Henrique, defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP em 2003; na pesquisa biográfica realizada pelo professor e músico Cláudio Augusto Pinto Galvão; na entrevista com a professora e cantora Maria de Fátima de Brito realizada em 2009 e no parecer Técnico Pericial que ratifica que as anotações encontradas nas partituras das canções “Juazeiro” e “Jangada” foram, de fato, de Oswaldo de Souza. Este tema nos conduz a uma reflexão mais profunda sobre como entender o processo de composição nas canções de Oswaldo de Souza e sua confluência com a obra de Waldemar Henrique.

Palavras-chave: Oswaldo de Souza; Waldemar Henrique; Canções; Paisagem Nordestina; Lendas Amazônicas; Análise Musical; Interpretação.

ABSTRACT

Building from the notion that the geophysics of the Brazilian northeastern backwoods and cost have influenced composer Oswaldo de Souza (1904 – 1995), who is originally from *Rio Grande do Norte*, this dissertation examines songs by Oswaldo de Souza and Waldemar Henrique in order to find aspects they have in common, listing geophysical elements of the northern and northeastern parts of Brazil relevant to both composers. This research also approaches the songs regarding the relations between the poem and the music, extracting interpretative hints based on characteristics related to the geophysics referred to by the composers. The analyzes was made with reference to the “*Referencial de Análise de Obras Corais*” by Professor D. Marco Antonio da Silva Ramos of the USP – University of São Paulo; to the dissertation of singer and professor Márcia Jorge Aliverti, of the Federal University of Pará on the songs “Legends of the Amazon” by Waldemar Henrique, submitted at the School of Communication and Art at USP, in 2003; to a bibliographic research conducted by professor and musician Claudio Augusto Pinto Galvão; to an interview given by professor and singer Maria de Fátima de Brito in 2009 and to a juridical report that states that hand-written notes on the songs “*Juazeiro*” and “*Jangada*” were actually of Oswaldo de Souza. This theme leads us into a deeper reflection on how to understand the process in composition in Oswaldo de Souza’s songs and its convergence with Waldemar Henrique’s work.

Key-words: Oswaldo de Souza; Waldemar Henrique; Songs; Northeast Landscape; Legends of the Amazon; Musical Analyses; Performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I	07
BREVE BIOGRAFIA DE OSWALDO DE SOUZA (1904 – 1995)	
CAPÍTULO II	19
ANÁLISE DAS CANÇÕES PARA VOZ E PIANO DE OSWALDO DE SOUZA	
2.1. JUAZEIRO.....	20
2.1.1. O Poema	23
2.1.2. Aspectos Musicais e Interpretativos	32
2.2. RETIRADAS.....	55
2.2.1. O Poema	58
2.2.2. Aspectos Musicais e Interpretativos	63
2.3. SEREIA DO MAR.....	66
2.3.1. O Poema	69
2.3.2. Aspectos Musicais e Interpretativos	74
2.4. JANGADA	78
2.4.1. O Poema	81
2.4.2. Aspectos Musicais e Interpretativos	87
CAPÍTULO III	110
ASPECTOS COMUNS NAS OBRAS DE OSWALDO DE SOUZA E WALDEMAR HENRIQUE.	
3.1. O Geofísico.....	112
3.2. O Isolamento	114
3.3. O Imaginário versus Realismo	116
3.4. O Ritmo.....	118
3.5. A Melodia.....	120
3.6. A Forma	121
3.7. Intérpretes	122

4. CONCLUSÃO.....	124
5. REFERÊNCIAS	126
6. APÊNDICE	137
7. ANEXOS.....	160

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Oswaldo de Souza (01/04/1904-20/02/1995), compositor nordestino, natural do Rio Grande do Norte, é um músico que tem seu lugar no cenário nordestino. Sua linguagem musical fundamenta-se essencialmente no folclore, costume e ambiente geográfico nordestino, cenário inspirador de sua obra. A força destes elementos e a influência na cultura desta região são representadas musicalmente nas canções “Juazeiro” e “Retiradas”, revelando o sertão, a seca e o sertanejo. Nas canções “Sereia do Mar” e “Jangada”, retrata, do litoral, o mar e a sereia metamorfoseada na figura da rendeira. Estas canções, aparentemente simples e de linguagem coloquial, revelam uma confluência de elementos da cultura musical e do folclore do litoral nordestino, com o forte realismo da seca e suas implicações, observadas pelo autor em viagens de família ao interior do Estado do Rio Grande do Norte durante sua infância. Para interpretar a obra musical de Oswaldo de Souza será sempre de grande ajuda inteirar-se dos aspectos sócio-culturais e do geofísico do nordeste brasileiro.

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

Estes aspectos se elucidam em suas canções de forma a revelar na incondicional adesão à chamada escola nacionalista de composição musical. “Oswaldo é visceralmente, totalmente, intrinsecamente Brasil. Não é contra o estrangeiro, é mais que isso: ignora que ele existe”. (Galvão, 1988, p.97). Um fato relevante à apreciação de sua música é o de estar, como veremos adiante, bastante enquadrados nos parâmetros estéticos da Semana de Arte Moderna de 1922.¹ Os reflexos do movimento ecoam com força e vão em direção ao aspecto

¹ A Semana de Arte Moderna, posteriormente conhecida como Semana de 22, foi um movimento deflagrado à linguagem artística vigente até então no País. Este movimento abrangeu a todos os aspectos estéticos. São seus vultos mais conhecidos: Mário de Andrade, Osvaldo de Andrade, Tarcila de Amaral, Villa-Lobos e Victor Brecheret.

contemporâneo da sua arte e a valorização do sentimento nacional, dando grande ênfase ao folclore e, especialmente, ao regionalismo.

Com a finalidade de analisar as canções de Oswaldo de Souza em seu âmbito poético-musical e evidenciar aspectos comuns entre as obras de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza, tomamos como instrumento o “Referencial de Análise de Obras Corais” do Profº Dr Marco Antonio da Silva Ramos, do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), como também, sendo base de comparação, o trabalho desenvolvido pela cantora paraense e professora Márcia Jorge Aliverti, da Universidade Federal do Pará, em sua dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP em 2003 sobre as canções amazônicas de Waldemar Henrique em acurado trabalho de análise para interpretação.

Dividimos em três partes o trabalho de pesquisa. A primeira se constitui numa síntese biográfica do autor, tendo como base o trabalho de pesquisa biográfica de Claudio Augusto Pinto Galvão em seu livro “OSWALDO DE SOUZA: O Canto do Nordeste” e a entrevista realizada com a cantora potiguar e professora aposentada das Universidades Federais dos Estados do Rio Grande do Norte (UFRN) e de Alagoas (UFAL), Maria de Fátima de Brito, pessoa que conviveu, estudou e tem interpretado a obra de Oswaldo de Souza por mais de trinta anos. Na segunda parte, apresentamos a análise de quatro de suas canções. São elas: “Juazeiro”, “Retiradas”, “Sereia do Mar” e “Jangada”. Escolhemos as canções citadas com o enfoque no sertão e litoral nordestino, nos valendo da observação minuciosa das partituras sob a ótica da relação texto-música.

Na terceira parte do trabalho, buscamos identificar elementos de contato entre as obras dos compositores Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique, compositor paraense, localizando assim, a partir das canções em estudo de Oswaldo de Souza e as sete “Lendas Amazônicas” de Waldemar Henrique, quais destes encontros permeiam ambos os compositores. Dessa forma, a estrutura dos capítulos é composta de uma “Breve Biografia de Oswaldo de Souza”; da “Análise das Canções” e dos “Aspectos Comuns nas Obras de Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique”.

Esclarecemos que do ponto de vista metodológico, é preciso mencionar a utilização do Referencial de Análise acima referido, que é uma série de perguntas que orientam o olhar do intérprete sobre a obra e, se dá,

inicialmente, respondendo às perguntas pertinentes. No entanto, o que é apresentado no corpo deste trabalho é a seleção das respostas mais importantes articuladas em um texto corrido. Das análises realizadas sobre as canções nordestinas escolhidas de Oswaldo de Souza partimos então para a comparação com as análises das canções amazônicas realizadas por Márcia Jorge Aliverti, para no capítulo três, buscar os principais pontos de contato entre a obra e até mesmo a trajetória desses dois compositores. Tal procedimento nos possibilitou alcançar os resultados pretendidos, facilitados pela coerência de metodologia analítica já que, assim como Márcia Aliverti, utilizamos o “Referencial de Análise de Obras Corais” do Profº Dr. Marco Antonio da Silva Ramos. Com estes instrumentos metodológicos logramos, a partir das análises das canções nordestinas “Juazeiro”, “Retiradas”, “Sereia do Mar” e “Jangada” de Oswaldo de Souza, elementos comuns, quando comparadas ao conjunto das canções do ciclo lendas amazônicas “Foi Boto, Sinhá”, “Cobra-Grande”, “Tamba-Tajá”, “Matintaperêra”, “Uirapuru”, “Curupíra” e “Manha-Nungára” de Waldemar Henrique, destacar que os mesmos apresentam nas canções escolhidas para análise por este autor e por Márcia Aliverti, um enfoque de cunho eminentemente regionalista.

Para o traçado da breve biografia apresentada no “Capítulo I” lançamos mão dos textos do professor e músico Claudio Augusto Pinto Galvão que nos introduz ao universo da vida e obra de Oswaldo de Souza. No campo da música, Oswaldo de Souza, realizou uma viagem ao Pará em 1967, com atividades de recitais e conferências. Teve, então, a oportunidade de relatar seu trabalho de pesquisa, principalmente o do médio rio São Francisco:

De manhã à noite, nos mais diversos lugares, podia-se ver e ouvir o mais legítimo som brasileiro na forma de intermináveis desafios, de contagiantes cocos-de-roda, de cegos pedintes e cantadores que desafiavam longos romances onde se fundiam em uma universalização iminentes às figuras de Lampião e Padre Cícero. (GALVÃO, 1988, p. 63)

Ainda sobre esta pesquisa de Oswaldo, Galvão escreve que o compositor “[...] em 1949 recolheu no médio rio São Francisco mais de 370 documentos musicais, pesquisando ainda as populações fixadas em dois afluentes: Corrente e Rio Grande”. (GALVÃO, 1988, p.91). A segunda parte da conferência do Pará constou

de músicas da autoria de Oswaldo de Souza. Este recital abriu a temporada musical do ano de 1967 em Belém, onde ele realizou, também, uma conferência sobre o gênero modinha, ilustrada pela cantora Maria Helena Coelho Cardoso, também intérprete de Waldemar Henrique, que hoje dá nome ao Concurso Internacional de Canto da Amazônia em Belém do Pará, no Auditório do Conservatório Carlos Gomes da referida cidade. Esta viagem possibilitou a Oswaldo de Souza conhecer a Amazônia e, junto com ela, o reencontro com o amigo de início de carreira Waldemar Henrique. Oswaldo de Souza soube, com eloquente respeito, dar realce aos elementos que lhes servirão de fonte inspiradora para toda sua obra. Suas canções, por mais de 50 anos, mantiveram uma linha de coerência com sua proposta inicial, que foi a valorização das raízes do folclore brasileiro com música rica, fonte de inspiração constante e em consonância com o pensamento de Mario de Andrade que, de forma categórica, afirmou “O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar”. (ANDRADE, 1989, p.151).

Através de “[...] um contato mais íntimo com seus trabalhos que evidenciam o alto nível em que foram concebidos [...]” (GALVÃO, 1988, p.82), pode-se afirmar que nas obras oswaldianas, concebidas com qualidade técnica e formal, ele conseguiu traduzir sentimentos, linguagens e estrutura da música do nordeste.

Também como fonte para a referida breve biografia e indicações para performance à obra de Oswaldo de Souza no texto dissertativo nos valem da oportuna e memorável entrevista com a professora e cantora potiguar Maria de Fátima de Brito que nos reporta, como testemunha viva, o contexto e estilo interpretativo das canções que recebeu sob orientação do próprio compositor e pianista Oswaldo de Souza, seu amigo e orientador. Outro instrumento metodológico que usamos aqui para ratificar indicações de caráter encontradas em fotocópias de manuscritos de algumas de suas canções foi o exame grafotécnico, por intermédio do qual se constatou serem pelo próprio punho de Oswaldo de Souza tais inscrições encontradas nas partituras.

CAPÍTULO I

BREVE BIOGRAFIA DE OSWALDO DE SOUZA

1.1. BREVE BIOGRAFIA DE OSWALDO DE SOUZA

OSWALDO DE SOUZA (1904-1995) - Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 1º de abril de 1904. Vindo do seio de uma família bem sucedida e de vínculos políticos, foi favorecido pela oportunidade de sólida educação e vivências com as inúmeras experiências de brasilidade, descritas pela Professora e cantora Fátima de Brito² que obteve do próprio compositor este testemunho:

Oswaldo de Souza foi menino numa Natal pequena, com características muito provincianas e, como se isso não bastasse, passava férias na fazenda do avô (convém lembrar que Oswaldo de Souza nasceu em 1904!), um lugar onde havia os sons dos rabequeiros e dos vaqueiros soltando a voz nos aboios! Se os primeiros entoavam suas canções se auto-acompanhando na rabeca, os segundos soltavam a voz na amplidão do campo chamando os bois no cantochão da garganta. Atesto isto nas suas peças “Louvação” e “Retirada”. (BRITO, 2009, p. 2)

Tais experiências, somadas ao conhecimento musical acadêmico-formal, estruturaram uma ferramenta chave no registro de tudo que colheu e compôs ao longo de sua vida.

Como parte fundamental do entendimento de sua pessoa enquanto músico e conseqüentemente de sua obra, faz-se necessário contextualizar sua época *in loco*. Em 1904, Natal vivia o florescer de grande desenvolvimento cultural. Era inaugurado o Teatro Carlos Gomes³ - referência e espaço para o fomento artístico local. Tentativas anteriores já se haviam feito em rústicos armazéns no velho bairro da Ribeira, que recebia grupos locais e eventuais companhias teatrais de fora. Vale salientar que desde a queda do teto do antigo Teatro Santa Cruz, em 17 de abril de 1894, eram aquelas ruas paralelas ao Potengi, o centro da vida artística da cidade com inúmeras companhias de teatro amador. Os gêneros drama e comédia eram apreciados pelas famílias. A vida musical era precária e restrita nos saraus elegantes, onde a atenção se destinava às árias de ópera e *romanzas* italianas. Um ponto de real importância era o futuro governador Alberto Maranhão ser um desses músicos participantes dos saraus, com sua voz de barítono.

² Retirado da entrevista transcrita no apêndice.

³ O prédio deste teatro ainda existente em Natal leva hoje o nome de Teatro Alberto Maranhão, em homenagem a aquele que foi responsável por sua construção.

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

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

[...] de ele ter nascido num lar de mãe pianista e, como era um menino musical, sua curiosidade pela música se manifestava através do toque e/ou sons do piano, veículo doméstico para expressão musical (BRITO, 2009, p. 2).

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

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

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

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

possível estudar piano novamente. Teve como professora D. Ana Cicco e depois de três anos, foi aluno de Cristina Roselli.

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

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

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

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

Sua estratégia para estudar música era conseguir a transferência para o Rio de Janeiro, ainda que para cursar Direito. Isto seria um pretexto para acercar-se ao mundo musical e distanciar-se da pressão familiar. No final do ano Oswaldo de Souza pôs em prática sua estratégia. A família se mostrou preocupada ao receber a notícia, contudo não faltaram a Oswaldo de Souza argumentos que justificassem sua decisão e estes acentuavam que o Rio era um centro maior, com melhores

oportunidades. Isto veio amenizar a preocupação de seus pais. Em 1925 ele parte para o Rio de Janeiro. Começava assim uma série de mudanças decisivas em sua vida.

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

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

Chegou ao fim do curso de música prestando seu recital de conclusão de curso em 1930. Aberto ao público seu exame final foi na sala Leopoldo Miguez. Após o fim do curso lhe restava atuar como de professor de piano, instrumento muito em voga. A composição ainda não se fazia clara em seus objetivos musicais. Desde 1927 já atuava como professor particular de piano para jovens senhoritas. Estas, na sua maioria, recebiam aulas como complemento a sua educação.

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

As quadrinhas vindas da tradição oral merecem destaque particular. Foram ouvidas por Oswaldo de Souza em Natal e no interior do Rio Grande do Norte, cantadas ou recitadas por familiares, velhas mucamas, cantadores sertanejos. Outras foram colhidas de publicações ou em cordéis, comuns no interior nordestino.

A inspiração nordestina configura a influência telúrica presente em seu

trabalho, o alvo de suas composições. Nota-se claramente a vinculação ao ambiente geográfico de sua infância e adolescência. Neste período acontecem as primeiras gravações de suas canções, apresentando as situações reais e as características do geofísico da região, além das observações e vivências que busca traduzir musicalmente com um tom de fidelidade ao sentimento sertanejo e que:

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

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

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

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

Nestes programas teve como intérprete a cantora Mara Ferraz, irmã de Waldemar Henrique. Outra oportunidade foi em 1937, no programa intitulado “Hora do Brasil”, ainda na interpretação de Mara Ferraz, juntamente com outros artistas famosos da época, como Stelinha Egg, Dorival Caymmi e Maria Sylvia Pinto.

Recebeu ainda forte incentivo de Waldemar Henrique para apresentar-se em programa inteiramente seu, enfrentando grande público e a severa crítica de então. Diante de tal incentivo, Oswaldo de Souza programa seu primeiro recital. Em 28 de novembro de 1939 na voz de Mara Ferraz, intérprete já consagrada, foi apresentado o recital com casa cheia e muitos em pé.

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

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

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

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

Um novo trabalho surgia em São Paulo: cuidar, a serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, do Convento e Igreja dos Jesuítas, ali mesmo na Villa Embu. Como zelador do belo monumento arquitetônico, Oswaldo de Souza tinha planos que iriam dinamizar seu trabalho. Com este novo emprego conseguiu a independência econômica em relação aos pais, o que era uma

segurança. O trabalho estava vinculado às artes plásticas e pouco tempo havia para música, esta agora ficava relegada ao tempo de folga.

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

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

Sua música não era só nordestina, mas revelava um alto grau de brasilidade. No “Diário Paulista” de Marília (SP) do dia 19 de maio de 1944 sai estampada na coluna “Notas da Cidade”, segundo Galvão (1988, p. 94), a seguinte declaração: “Primam as composições de Oswaldo de Souza pela sua originalidade e pela emotividade que despertam” em conjunto com a crítica de Laércio Barbalho:

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

Um fato relevante para aceitação de sua música foi a de que ela estava inserida nos parâmetros da Semana de Arte Moderna de 1922.⁴ Os reflexos do movimento ecoavam com força e iam à busca do aspecto contemporâneo da arte e da valorização do verdadeiro sentimento nacional, dando ênfase ao folclore e ao regionalismo.

A música de Oswaldo de Souza se enquadrava nestes anseios preconizados pelo movimento. Não era uma óbvia resposta às novas idéias por força de adoção às observações ali firmadas, mas já vinda de um longo tempo e anseio, firmados consigo mesmo, o próprio Oswaldo, em valorizar a cultura mais pura e legítima do

⁴ A Semana de Arte Moderna, posteriormente conhecida como “Semana de 22”, foi um movimento deflagrado em São Paulo em 1922. Este movimento teve forte repercussão nos meios intelectuais brasileiros, modificando a linguagem artística vigente até então no País. Este movimento abrangeu a todos os aspectos estéticos. São seus vultos mais conhecidos: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Villa-Lobos e Victor Brecheret.

seu povo. O que houve foi uma coincidência com os propósitos da “Semana de 22”, pois para Oswaldo de Souza, já era fato relevante o aspecto de brasilidade em sua obra.

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

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

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

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

A pesquisa começou em dois de agosto de 1949, em Bom Jesus da Lapa, cidade Limítrofe com todos aqueles sertões. Bom Jesus da Lapa reunia em sua

festa tradicional romeiros⁵ e negociantes de muitos rincões, segundo Claudio Galvão, ali se ouvia

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

Oswaldo de Souza trabalhou incansavelmente no levantamento de material, copiando o maior número possível de expressões do folclore musical da região. Após a festa, em Bom Jesus da Lapa, ele seguiu pelo rio São Francisco em um velho “gaiola”⁶ de rodas. Ao voltar, Oswaldo de Souza pegou uma barca abarrotada de rapaduras e em seguida pediu ao mestre da barca que os remeiros contratados fossem os melhores cantadores de toadas. Com isto, aproveitaria o longo percurso para colher material. Segundo Cláudio Galvão, um fato inusitado marcou muito este trabalho de coleta de material:

Os remeiros acanhavam-se de entoar seus cantos de trabalho na frente daquele “doutor”. O pesquisador, porém, já habituado com aquela gente simples do sertão, havia se prevenido antes de sair de Santa Maria da Vitória. Comprara uma dúzia de garrafas da boa pinga de “Januária”, o bastante para soltar a língua do pessoal durante toda viagem. [...] Depois dos primeiros tragos, o pessoal se animou e começou a cantar, não parando até o fim da viagem (GALVÃO, 1988 p. 64).

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

⁵ Homem que faz parte de uma romaria; peregrino.

⁶ Navio Gaiola é um navio típico da Amazônia, misto de passageiros e carga. Sobem e descem os rios sempre lotados e os passageiros armam suas redes em qualquer parte, entre bois, macacos e passarinhos!... O “Gaiola” maior chama-se “Chata” ou “Vaticano”. “[...] essas embarcações começaram a navegar pelo Rio São Francisco e seus afluentes por volta de 1870. http://www.brasilcult.pro.br/brasil_antigo/viajandobr/viajandobr17.htm

toda sua vida. Após a prestação de contas da verba, Oswaldo de Souza voltou a São Paulo plenamente recompensado.

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

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

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

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

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

O trabalho que tinha no SPHAN limitou um pouco seu tempo para a música. A aposentadoria, no entanto chega em 1974. Durante este período Oswaldo de Souza obteve reconhecimento e recebeu distinções de honra ao mérito, uma delas foi a de sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. De São Paulo recebeu medalha e diploma pelos serviços prestados na área da música, da pesquisa musical e também pela sua atuação em benefício do Patrimônio Histórico

daquele Estado. A 22 de outubro de 1968, Oswaldo de Souza assumia a cadeira de nº 25 da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras. Recebeu título da Sociedade Brasileira de Folclore e foi nomeado pelo Estado do Rio Grande do Norte como Componente do Conselho Estadual de Cultura. Foi também diretor do Museu de História da Fundação José Augusto. Realizou exposições de arte sacra e de rendas e labirintos do Rio Grande do Norte em diversos estados do Brasil. Aposentado, Oswaldo de Souza guardou vigor, saúde física e mental que, a partir desta situação, possibilitaria dedicar sua vida à música.

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

[...] em Oswaldo de Souza tudo era uma coisa espontânea. Ele já tinha estes aspectos extraídos das conversas com o povo, das observações dos locais por onde andava.
(BRITO, 2009, p. 5).

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

CAPÍTULO II

ANÁLISE DAS CANÇÕES

2.1. ANÁLISE DA CANÇÃO JUAZEIRO

A Mara Ferraz
JUAZEIRO
 CANÇÃO NORDESTINA

Letra e Música de
OSWALDO DE SOUZA

Moderato

Lá

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

V i6 i iv7 V i i

5 *§ muito expressivo e dolente*

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

p levemente

i i6 V₄₃ V i i6 V₄₃ V

9

1. *Lá*
Jua

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

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

l7 l6₅ iv V i V7

JUAZEIRO

2

13 *2. muito expressivo* *pouco rit.* *3*

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

pp *a tempo cresc. pouco a pouco*

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

17 *(apaixonado)*

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

dim.

III V_5^6 V i6 i

20 *D.C. segno*

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

pp *rall. rit.* *2ª vez allargando*

iv V V_5^6 i i i i

2.1.1. DO POEMA

O poema, escrito pelo próprio compositor, desperta emoções e sentimentos humanos quando declama o forte vínculo do sujeito lírico e o impacto neste das intempéries do quadro realista e confrontador da seca versus sobrevivência do homem sertanejo. O lirismo aqui é a grande chave de informações e intenções interpretativas a serem desenvolvidas na linha melódica. Isto não ocasiona nenhum prejuízo à composição do quadro interpretativo, pois:

Essa ligação com o canto não é rompida; mesmo no sentido moderno do termo, o lirismo será definido como a expressão pessoal de uma emoção demonstrada por caminhos ritmados e musicais (CORTEZ, 2005, p. 77).

Há uma direcionalidade mais consonante com o significado do texto do que propriamente com a melodia em si mesma. Percebe-se uma tendência forte de direcionamento para os graves (melodia) quando o sujeito lírico expõe o cenário desolador da seca e suas conseqüências. O Juazeiro é normalmente evocado, por parte do sertanejo, como a figura daquele que tem esperança de sobrevivência e resistência diante do desafio da busca de forças, para subsistir a tamanha adversidade climática. Ele, sujeito lírico, se expressa por meio de um clamor sofrido no qual as atenções são todas voltadas ao Juazeiro: árvore abrigo, uma sombra ao causticante sol do semi-árido. Essa característica de ser o sujeito lírico aquele que leva e transmite forte emotividade encontra respaldo na fala, segundo Clarice Zamonaro Cortez (2005), quando afirma que:

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

Toda esta descrição é apresentada numa direção ascendente o que ocorrerá também na segunda estrofe quando o sujeito lírico, numa declaração apaixonante, declara louvores ao Juazeiro por seus atributos de ser abrigo seguro que reconforta e motiva a seguir na jornada das estradas

do sertão. No final da canção a direção se volta para o plano descendente novamente, desta vez como idéia de repouso e também como uma expressão reflexiva: “[...] *que será do sertanejo se esta sombra se acabar*”.

Por ser uma canção de concerto regionalista temos no conteúdo expresso do poema marcas do movimento literário da década de 30 onde escritores nordestinos adotaram recursos que os enquadraram no chamado Regionalismo Nordestino de 30, consistindo na retomada de temas, como a seca, o êxodo rural... Assim, temos a obra Juazeiro, de Oswaldo de Souza, contextualizada com os temas propostos em obras literárias da época de 30 que é o infortúnio da seca e que, reportando ao Juazeiro, encontra a entidade poética para sua composição textual e musical da canção, sendo ele próprio o escritor deste poema. Num ensaio sobre Graciliano Ramos, Evenice Ferreira Magalhães Batista disserta sobre aspectos estéticos desse movimento que encontra na canção Juazeiro características lúcidas desta filiação estética:

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

Uma das mais relevantes características e constante predomínio à obra de Oswaldo de Souza é a capacidade dele de trazer para a canção, arte mista do poético-musical, a cosmovisão delimitada do espaço físico da região do nordeste brasileiro dentro de uma tônica de realismo, contudo amenizada, mesmo retratando o cenário caótico da seca, pelo enfoque lírico do poema que, estabelece o vínculo de amor do sertanejo e personificado por esta árvore: o Juazeiro que a este cidadão, o sertanejo, lhe confere abrigo. O realismo crítico em Oswaldo de Souza se transforma e, ao mesmo tempo que descreve cenas do cotidiano sertanejo em

discurso lírico-declamatório, revela o quanto é amado o Juazeiro pelos que a ele estão ligados teluricamente.

Os romancistas de 30 caracterizavam-se por adotarem visão crítica das relações sociais, regionalismo ressaltando o homem hostilizado pelo ambiente, pela terra, cidade, o homem devorado pelos problemas que o meio lhe impõe. As obras nordestinas escritas na década de 1930 se inserem na linha do Realismo crítico, tão em voga nessa década e, mais ainda, na literatura contemporânea. Além destas características, observa-se que o regionalismo nordestino identifica fatos, traços, temas, personagens que descrevem e torna em evidência uma região. Neste caso a região em foco é a região nordeste com seu povo, sua linguagem, sua cultura e seus dramas (BATISTA, 2008, p. 01).

Apesar de estar desenvolvendo neste período o movimento música viva⁷ com, entre as décadas de quarenta e cinquenta, uma nova estética própria de vanguarda, percebe-se no texto da canção “Juazeiro” de Oswaldo de Souza a realidade sócio-cultural de um tempo próprio, dissociados dos movimentos culturais dos grandes centros do país, principalmente os da região sudeste, onde as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo são as protagonistas dos principais movimentos musicais do país. Este espaço descrito na canção que é o sertão com um cenário desolador por conta do período de estiagem, caracterizando assim a seca que é uma constante na vida do sertanejo e também seu maior desafio à sobrevivência. Toda esta realidade é própria da região do semi-árido nordestino. A mesma guarda em si um complexo e rico contexto de características próprias quanto ao clima, festas, costumes, folclore, fonética que a identificam e destacam dentro do cenário nacional. O poema da canção “Juazeiro” descreve a lida do sertanejo ante estas adversidades, principalmente, impostas pelo clima da região. O poema da canção apresenta a figura mais emblemática e simbólica de resistência neste contexto devastado pela seca que é a árvore do juazeiro, planta de galhos armados de espinhos, copa densa e fechada com aspecto continuamente verde, mesmo durante todo o estio. Ele, o Juazeiro, é a sombra protetora onde este bravo e valente representante da caatinga se abriga e descansa: o sertanejo.

⁷ **Grupo Música Viva** foi um grupo ou movimento musical brasileiro iniciado no Rio de Janeiro em 1939, sob liderança de Hans-Joachim Koellreutter.

Segundo Maria de Fátima de Brito (2009), Cenas como estas e outras vividas pelo autor em sua infância no interior do estado do Rio Grande do Norte fixaram elementos do ambiente e realidade da vida sertaneja em sua memória aos quais ele recorre à composição deste poema. Essas vivências são aludidas, na seguinte declaração:

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

2.1.2. ANÁLISE DO POEMA

JUAZEIRO

(Oswaldo de Souza)

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

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

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

*Ao juazeiro teu amor é semelhante,
mas tem sombra mais gigante pra me abrigar!
Ó juazeiro à tua sombra me protejo,
que será do sertanejo se esta sombra se acabar.*

A Estrutura Formal – estrofes e versos

O poema da canção está composto de quatro estrofes (irregulares) com quatro versos cada estrofe. Num total de dezesseis versos.

ESCANÇÃO

Lá / lon / ge , / no / meu / ser / tão,
 a / se / ca / quan / do / vem, / que / de / so / la / ção!
 A / ter / ra / só / tem / po / ei / ra,
 são / as / cin / zás / da / fo / guei / ra / que o / sol / dei / xa / pe / lo / chão.

E / tor / tu / ran / do a / se / ca / pas / sa / dê / tru / in / do,
 só / quem / fi / ca / re / sis / tin / do e / tem / som / bra / pra / dar,
 É o / ju / a / ze / ro , / ver / de / cor / da / es / pe / ran / ça!
 Quan / do a / gen / te ao / sol / se / can / sa / vai / pra / som / bra / se a / bri / gar.

Jua / ze / ro / do / meu / ser / tão,
 é / gra / ça / que / Deus / man / da / por / sal / va / ção;
 a / gen / te / só / tem / gua / ri / da
 nes / sa / som / bra / tão / que / ri / da, / das / es / tra / das / do / ser / tão.

Ao / ju / a / ze / ro / teu / a / mor / é / se / me / lhan / te,
 mas / tem / som / bra / mas / gi / gan / te / pra / me / a / bri / gar!
 Ó / ju / a / ze / ro a / tu / a / som / bra / me / pro / te / jo,
 que / se / rá / do / ser / ta / ne / jo / se es / ta / som / bra / se a / ca / bar.

MÉTRICA

Estrofe: 7.11.7.15 (1ª e 3ª estrofes)

Estribilho: 12.13.12.15 (2ª e 4ª estrofes)

As quatro quadras irregulares (quatro estrofes com quatro versos cada) apresentam versos brancos e assimétricos. Observamos também que Oswald de Souza não respeita a regra de que os versos devem ser iniciados com maiúscula. Observando a pontuação e como a mesma reforça idéias e imagens de todo geofísico sertanejo quando evoca a força semântica das palavras.

A articulação: ponto final, vírgulas, reticências, ponto de exclamação, interrogação, etc.

JUAZEIRO

(Oswaldo de Souza)

- 01º Lá **longe**, no meu **sertão**,
 02º a seca quando **vem**, que **desolação**!
 03º A terra só tem **poeira**,
 04º são as cinzas da fogueira que o sol deixa pelo **chão**.
- 05º E **torturando**, a seca passa **destruindo**,
 06º só quem fica resistindo e tem sombra pra **dar**,
 07º É o **juazeiro**, verde cor da **esperança**!
 08º Quando a gente ao sol se cansa vai pra sombra se **abrigar**.
- 09º Juazeiro do meu **sertão**,
 10º é graça que Deus manda por **salvação**;
 11º a gente só tem guarida
 12º nessa sombra tão **querida**, das estradas do **sertão**.
- 13º Ao juazeiro teu amor é **semelhante**,
 14º mas tem sombra mais gigante pra me **abrigar**!
 15º Ó juazeiro à tua sombra me **protejo**,
 16º que será do sertanejo se esta sombra se **acabar**.

Ponto final (Chão / Abrigar / Sertão / Acabar)

Vírgulas (Longe / Sertão / Vem / Poeira / Torturando / Destruido / Dar / Juazeiro / Sertão / Querida / Semelhante / Protejo)

Ponto e vírgula (Salvação)

Reticências (não encontrado)

Ponto de exclamação (Desolação / Esperança / Abrigar)

Interrogação (não encontrado)

TIPOS DE RIMA

JUAZEIRO

(Oswaldo de Souza)

- 01º Lá longe, no meu **sertão**,
 02º a **seca** quando **vem**, que **desolação**!
 03º A terra **só tem** **poeira**,
 04º **são** as ***cinzas** da **fogueira** que o **sol** deixa pelo **chão**.
 05º E **torturando**, a **seca** passa **destruindo**,
 06º **só quem** fica **resistindo** e **tem** **sombra** pra **dar**,
 07º É o juazeiro, verde cor da **esperança**!
 08º **Quando** a gente ao **sol** **se cansa** vai pra **sombra** **se abrigar**.
- 09º Juazeiro do meu **sertão**,
 10º é graça que Deus manda por **salvação**;
 11º a gente **só tem** **guarda**
 12º nessa **sombra** **tão querida**, das estradas do **sertão**.
- 13º Ao juazeiro teu amor é **semelhante**,
 14º **mas tem** **sombra** **mais gigante** pra **me abrigar**!
 15º Ó juazeiro à tua **sombra** **me protejo**,
 16º que **será** do **sertanejo** se esta **sombra** **se acabar**.

*Fonemas **/s/** e **/c/** (antes de vogal **e** ou **i**) são representados pelo Alofone: Fricativa Alveolar Desvozeada **[s]**

Fonema **/m/** representado pelo Alofone: Nasal Bilabial Vozeada **[m]**

RIMAS AGUDAS

(Sertão - Desolação - Chão / Dar - Abrigar / Sertão - Salvação - Sertão / Abrigar – Acabar)

RIMAS INTERNAS

(Vem - Tem / Poeira - Fogueira / Torturando – Quando / Destruindo – Resistindo / Quem – Tem / Sombra – Sombra / Esperança – Cansa / Sertão – Tão / Guarida – Querida / Semelhante – Gigante / Protejo - Sertanejo)

ALITERAÇÕES

Alofone [s]

Primeira Estrofe: (Sertão / Seca / Só / São / *Cinzas / Sol)

Segunda Estrofe: (Seca / Só / Sombra / Sol / Se / Sombra / Se)

Terceira Estrofe: (Sertão / Salvação / Só / Sombra / Sertão)

Quarta Estrofe: (Semelhante / Sombra / Sombra / Será / Sertanejo / Sombra)

Alofone [m]

Quarta Estrofe: (Mas / Mais / Me / Me)

2.2. ASPECTOS MUSICAIS E INTERPRETATIVOS

De forma a retratar o cenário, não há uma preocupação, pelo menos aparente, por parte do compositor em recorrer às construções mais elaboradas a fim de que se tenha maior proximidade do texto com a música e, retratando dentro de uma sonoridade típica e característica própria, coerência com o conteúdo expressivo do texto (poema) e seu significado. A atmosfera melódico-rítmica e harmônica da canção é identificável com toda uma cultura local predominante à época em que a mesma foi composta, tais como as serestas, modinhas e outras. Segundo Fátima de Brito:

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

Oswaldo de Souza é um retratista destas tradições poético-melódicas latentes no consciente popular do litoral e sertão (presente na lírica poética dos cantadores) nordestino. A canção é para voz (média) com acompanhamento de piano, em Ré menor, tendo uma tessitura que vai da nota Ré3 (central) ao Ré 4. O autor, segundo Fátima de Brito⁸,

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

A escrita rítmica da melodia apresenta, na seção A, uma variação maior do ritmo. Isto possibilita um caráter mais narrativo onde, o sujeito lírico expõe, de forma descritiva, tanto a situação real da seca quanto, terceira estrofe, o caráter mais lírico. Na parte B temos menos variação rítmica. A linha do canto se desenvolve em legato e sobre células rítmicas de mesmo valor: a semicolcheia. O movimento é

⁸ Conversas e ensaios realizados sobre a obra de Oswaldo de Souza durante a semana da entrevista a mim conferida na residência da Professora Fátima de Brito em Maceió – Alagoas de 01 a 05 de junho de 2009 (informação verbal).

predominantemente em graus conjuntos durante toda a parte B, reforçando assim a idéia do legato e, como resultado, o trecho mais lírico da canção. Os intervalos são predominantemente de segunda maior e menor e são constantes na parte B da canção. Esse aspecto nos leva a suscitar uma questão de ordem histórica sobre as reminiscências árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino quando da alusão ao canto dos violeiros cantadores em semelhança com os *glosadores* das terras ibéricas que, entre outras, é a proximidade da voz cantada com a voz falada por meio de estreitamento do texto poético pelos intervalos da linha melódica. Segundo Luis Soler, essas

[...] influências árabes não se diluíram nas terras ibéricas a pontos de estar já deglutidas e descaracterizadas entre os portugueses que colonizaram o Brasil. Ao contrário. Elas predominavam, com nítidos perfis, nos modos e conceito de vida dos lusos colonizadores. Sendo precisamente no sertão brasileiro que se conseguiram preservar vivas e inteiras, incontaminadas pelos modismos evolutivos que, no Reino, foram-nas encostando-se a planos cada vez mais recuados (SOLER, 1978, p. 18).

Há de se adotar uma liberdade quanto aos momentos específicos de movimentação (*flexibilidade*) da força semântica do texto em relação e dependência com a música que o conduz. A canção em sua primeira parte consta de repetição completa (poema e música), contudo com sugestões distintas de caráter aos dois textos apresentados.

A Mara Ferraz
JUAZEIRO
 CANÇÃO NORDESTINA

Letra e Música de
OSWALDO DE SOUZA

Moderato § *molto espressivo e dolente*

Lá longe do meu ser -
 ze-ro do meu ser -

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

6

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

cresc.

10

1. *molto expr*
 2. *molto expr*

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

dim. e rall. sust. pp

Introdução e a parte A (compasso 05 ao compasso 12) na repetição ao compasso 13.

A construção rítmica é formada de elementos rítmicos presentes no popular do folclore musical do sertão nordestino, facilmente identificáveis por seus ouvintes. O compositor Oswaldo de Souza, apropriando-se, se

preocupa em retratar tais ambientes sonoros já arraigados na consciência do ouvido rítmico-melódico do cidadão do semi-árido. A tradição poética fincada em quadras populares carrega a força expressiva musical e semântica dos conteúdos por elas apresentados tendo, na rima o elemento de característica indispensável em suas mais variáveis manifestações. Os desafios⁹ executados pelos cantadores do sertão atestam a grande importância e indispensável presença desse estilo tradicional de poesia:

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

Outra importante e oportuna característica a ser destacada é a uniformidade rítmica da parte B em maior parte, com exceção no compasso 16 (em semicolcheias), do contorno melódico. Esta forma de escrita confere uma grande plasticidade e elasticidade ao declamar, cantando o texto, realçando o sentido semântico com maior liberdade.

Contemplando este aspecto se faz necessário construir, somando música e poema, as sugestões a partir do conteúdo das estrofes presentes à canção. Um dos exemplos na canção é o que podemos construir ao final da mesma. No primeiro final é sugerido manter o andamento sem interrupções e, no segundo final a indicação é de um *ritenuto* sobre a sílaba “bra” da palavra sombra no compasso 20 e em seguida destacar com paradas consecutivas sobre as sílabas “se a-ca-bar”, dando ênfase conclusiva e de elevado valor à árvore “o Juazeiro”, símbolo da existência e resistência deste elemento humano e figura típica deste espaço geográfico: o sertanejo.

***“Ó juazeiro à tua sombra me protejo, que será
do sertanejo se esta sombra se acabar.”***

⁹ Diálogo cantado popular.

Há uma constante rítmica presente no acompanhamento da melodia e que é predominante durante toda execução da mesma. Encontramos esta representação na parte do baixo (colcheia pontuada + semicolcheia + colcheia + colcheia). Essa constante nos reporta ao ritmo típico da toada, muito presente no nordeste brasileiro. Segundo o Dicionário Musical Brasileiro, temos a seguinte definição para a Toada: “Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado” (ANDRADE, 1989, p. 518).

Motivo rítmico predominante no acompanhamento (baixo).

Em dois momentos notamos uma pequena variação rítmica, não configurando assim uma alteração. Estas variações se encontram nos compassos 12 (na parte do acompanhamento do piano) onde na mão direita há um apoio harmônico com acorde de V7 e indicação de *sust.* Mesmo tendo um baixo predominantemente *ostinato*, na parte do acompanhamento, há pequenas variações de caráter ornamental ocorrida no compasso 12.

i V7

Variação rítmica no compasso 12.

Na linha do canto notamos uma variação rítmica na parte B da canção, apresentação de figuração predominantemente de semicolcheias, conferindo liberdade de inflexão do texto. A variação acontece no compasso 16 onde, o uso das quiálteras confere o um andamento “naturalmente” mais lento ao trecho.

13 *multo expressivo* *pouco rit.* *3*

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

Variação rítmica no compasso 16.

Na condução da melodia notamos um paralelismo com o acompanhamento através de uma pequena sugestão de elemento melódico sendo cantado em simultaneidade com a melodia principal. Há um congruente e harmonioso plano rítmico-melódico acontecendo com a melodia principal (compassos: anacruse do compasso 14 ao 17). Neste trecho o ouvinte pode perceber esta segunda e curta sugestão melódica.

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

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

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III iv V/III III

Sugestão melódica no acompanhamento do compasso 14 ao compasso 19.

No compasso 16 entre a melodia e o acompanhamento acontece o único momento de polirritmia de toda canção. Esse acontecimento rítmico, em simultaneidade com o texto: “(resis)tingo e sombra pra” (segunda estrofe) e “(gi)gante pr’a me abri(gar)” (quarta estrofe), estabelece o sentido semântico mais alargado naturalmente em sua configuração e aplicado, mais amplo que o movimento *ritardando*, aos significados de “sombra” e “abrigo”. Temos então um *rallentando* composicional com sentido de alento, descanso enfim, um tempo necessário à reposição das forças já exíguas do sujeito lírico.

16 *pouco rit.* 3

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

iv V/III

Polirritmia no compasso 16.

A **seção A** vai do compasso 01 ao compasso 12 com repetição (final no início do compasso 13). A **seção B** inicia na anacruse do compasso 14 e conclui no compasso 21 (primeira vez com o primeiro texto), voltando à **seção A** com o novo texto que, obedecerá ao mesmo esquema anterior. A **seção B** (segundo texto) termina desta vez no compasso 22 (salta o compasso 21).

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

14

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

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III

Distanciamento harmônico na relação de subdominante – dominante nos compassos 14 e 15.

Sua densidade é média e com predominância à horizontalidade, sendo constante até o fim da seção A, apresentando um pequeno incremento na seção B da música, pois há o emprego de maior número de semicolcheias em comparação com a seção A. No caso de ser uma única melodia (canção) a mesma se movimenta e se desenvolve muito em graus conjuntos, possibilitando fluidez do texto. Os saltos aparecem no decorrer da canção. São saltos de:

5ªj (na anacruse do compasso 05);

4ªj (compassos 05, 07, 09, e 20);

2ªM (presente em todos os compassos da canção); e

2ªm (presente em todos os compassos da canção).

A melodia está construída de um grande número de salto de intervalos de segundas o que possibilita uma articulação próxima de uma dicção mais elucidativa sobre o vernáculo¹⁰.

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

Lá longe, no meu sertão,

(4^{aj} - Uníssono – 2^aM - 2^am - 4^{aj} - 2^am)

a seca quando vem, que desolação!

(*4^{aj}/4^{aj} - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM - Uníssono - 2^aM - 2^am - 4^{aj} - 2^am)

A terra só tem poeira,

(*uníssono/2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 4^{aj} - 2^aM - 2^aM)

são as cinzas da fogueira que o sol deixa pelo chão.

(*Uníssono/Uníssono - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM - 3^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 3^aM - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM)

E torturando, a seca passa destruindo,

(*7^am/2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM)

só quem fica resistindo e tem sombra pra dar,

(*2^am/2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am)

É o juazeiro, verde cor da esperança!

(*Uníssono/2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am).

Quando a gente ao sol se cansa vai pra sombra se abrigar.

(*2^am/2^am - 4^{aj} - 4^{aj} - 2^aM - 2^aM - Uníssono - 2^am - 2^am - 2^am - 4^{aj} - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM)

Juazeiro do meu sertão,

(4^{aj} - Uníssono – 2^aM - 2^am - 4^{aj} - 2^am)

é graça que Deus manda por salvação;

(*4^{aj}/4^{aj} - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM - Uníssono - 2^aM - 2^am - 4^{aj} - 2^am)

a gente só tem guarida

(*uníssono/2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 4^{aj} - 2^aM - 2^aM)

nessa sombra tão querida, das estradas do sertão.

(*Uníssono/Uníssono - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM - 3^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 3^aM - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM)

Ao juazeiro teu amor é semelhante,

(*7^am/2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM)

mas tem sombra mais gigante pra me abrigar!

(*2^am/2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am)

Ó juazeiro à tua sombra me protejo,

(*Uníssonos/2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am - 2^am)

que será do sertanejo se esta sombra se acabar.

(*2^am/2^am - **4^aj** - **4^aj** - 2^aM - 2^aM - Uníssonos - 2^am - 2^am - 2^am - **4^aj** - 2^aM - 2^aM - 2^am - 2^aM).

**intervalo musical de ligação da última sílaba do verso/estrofe anterior com a primeira sílaba do verso/estrofe seguinte.*

Creemos que podemos classificá-la como Música de Câmara Brasileira dado à sua pequena formação ou Canção de Concerto Regionalista por ser sua estrutura poético-musical construída com temas do populário e folclore musical nordestino. O processo composicional de Oswaldo de Souza esteve afinado em retratar nosso folclore musical em sua essência, dando às suas canções características próprias da cultura local. Essa afirmação está respaldada em declarações de crítica feita à sua obra dentre as décadas de 40 a 70 quando, por inúmeras apresentações de suas canções, com cantores da época e o próprio compositor ao piano, recebeu do público e crítica grande louvor e apreciação. Em uma declaração de Luís da Câmara Cascudo (Tribuna Popular, Rio de Janeiro, 05 de jan. 1967 – transcrição do Correio Brasiliense) podemos ratificar tais afirmações:

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

O poema da canção evoca o espaço geofísico do sertão nordestino como um todo, envolvendo vários estados da federação, contudo a grande influência sobre o compositor vem do interior (sertão) do Estado do Rio Grande do Norte em viagens de família pelo interior quando criança. Segundo Cláudio Galvão em seu livro intitulado “OSWALDO DE SOUZA: O Canto do Nordeste” página 17, a família de Oswaldo de Sousa costumava passar as

férias em uma fazenda no município de Lajes¹¹, região central do estado e, lá o menino Oswaldo teve por inúmeras vezes contato com ambiente sertanejo e folclore local, o que lhe serviram de inspiração anos mais tarde na composição de suas canções referentes a este espaço em particular. Sobre Lajes:

Uma fazenda pertencente a Francisco Pedro de Gomes Melo, nos idos de 1825, representou os primeiros sinais de povoamento no lugar. A localidade de Lajes, por estar estrategicamente situada nos caminhos do sertão, tornou-se um importante ponto de encontro e descanso de boiadeiros e fazendeiros em viagens à procura de negócios, que aproveitavam a parada obrigatória para refrescar o comboio e completar a carga vendida. No ano de 1914, a estrada de ferro Sampaio Correia chegou à localidade, trazendo com ela o progresso e impulsionando o desenvolvimento local. Em 25 de novembro do mesmo ano, pela Lei nº 360, foi criado o município de Lajes, que na oportunidade incorporou a sede do município de Jardim de Angicos. O município mudou de nome por força do Decreto nº 268, de 30 de dezembro de 1943, passando a ser chamado de Itaretama, que significa região de pedras. Dez anos depois, em 11 de dezembro de 1953, pela Lei nº 1.032, retornou ao antigo nome; voltou a ser Lajes.

Daí a possibilidade que tem o compositor ao buscar retratar em suas canções, com certa fidelidade, a consciência musical dentro de um estado psicológico de pertinência por parte do habitante do sertão e suas emoções suscitadas a partir da contemplação deste cenário que, encontra na canção “Juazeiro” representação simbólica, conforme declaração de Brito (2009) quando narra o que lhe

[...] contou Dona Lourdes, ao ouvir “Juazeiro”, Pascoal Carlos Magno, pessoa importante no meio cultural carioca daquele tempo, afirmou: “Meu amigo, com “Juazeiro” você não fez só uma peça, você construiu o hino do nordeste brasileiro”. Eis então o emblema. (BRITO, 2009, p. 6).

Esta afirmação encontra respaldo na declaração feita por Laércio Barbalho, Diário Paulista, Marília (SP), em 19 de maio de 1944 quando diz que,

¹¹ Informação conseguida a partir do site: <http://www.citybrazil.com.br/rn/lajes/historia.php>

Oswaldo é visceralmente, totalmente, intrinsecamente Brasil. [...] O compositor que é Oswaldo de Souza revelou-se de uma força criadora original e pitoresca, descrevendo no teclado cenas da nossa vida simples do sertão, [...] Os motivos nordestinos que ele retrata lembram autêntica paisagem e coisas do Brasil rude, mas cheio de encantamento, [...] (GALVÃO, 1988, p.95).

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

14

pouco rit. *3* *(apaixonado)*

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

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III iv V/III III

Sensível melódica B.

Esse tratamento melódico confere certa áurea modal com mais nitidez pelo diatonismo do compasso 19. O trecho compreendido da anacruse do compasso 14 ao primeiro tempo do compasso 17 aparece como seqüência na anacruse do compasso 18 ao primeiro tempo do compasso 21 com variação na parte final que (um compasso), se modifica rítmico melodicamente. O início do segundo trecho está uma terça abaixo do primeiro.

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

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

a tempo cresc. pouco a pouco

iv V/III III iv V/III III

18 *D.C. %*

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

Trecho melódico (seqüência) uma terça abaixo do primeiro trecho.

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

14 *a tempo cresc. pouco a pouco*

iv V/III III iv V/III III

Sugestão melódica no acompanhamento.

A canção Juazeiro se enquadra bem no perfil da canção regional em estudo que, se estrutura, basicamente, nas relações de I-IV-V-I (como já vimos, com pequena variação nos compassos 14 e 15). A obra está dividida

em duas seções: **AAB - A'A'B'** (as diferenças se dão exclusivamente no texto empregado, musicalmente as repetições são literais). Os elementos harmônicos no conjunto da obra reforçam as intenções dramáticas do texto, das emoções subjetivadas pelo poema, sendo um condutor “afetivo”, contribuindo para um processo de interpretação musical. Por ser uma canção estrófica se percebem dentro desta estrutura as variações indicadas pela inflexão do significado do texto poético, mesmo sendo construído sobre a mesma estrutura harmônico-melódica. Cabe ao conteúdo dramático do texto explicitar estas variações de intensidades, como indicação performativa, justificando assim uma dinâmica de intensidades para o canto.

As variações de intensidade obedecem a relações com as direções melódicas quando a intensidade aumenta com o ascender da linha melódica sempre que, no poema, o sujeito lírico destaca ou enfatiza a adversidade do geofísico em caos devido ao movimento assolador da seca (compassos de 09 ao 10 e 12 ao 17) descritos na primeira estrofe do poema. A melodia, em intervalo de terça menor descendente (compassos de 17 ao 21) parece contornar de forma a harmonizar essa situação de caos quando o sujeito lírico apresenta o “Juazeiro” como a esperança, estabelecendo um estado psicológico provindo dessa relação da melodia com a semântica do texto. Vemos como um meio de abrandar, consolar, suavizar o grave estado de penúria deixado pela seca e suas conseqüências quando, esse vai em direção ao “Juazeiro”, repouso ao cansaço desse valente homem da caatinga¹²: o sertanejo.

As variações de intensidade são coerentes às relações com as sugestões de texto quando no terceiro e quarto versos do poema “*A terra só tem poeira, são as cinzas da fogueira que o sol deixa pelo chão*” e também no décimo primeiro e décimo segundo versos “*a gente só tem guarida, nessa*

¹² **O bioma Caatinga** é o principal ecossistema existente na Região Nordeste, estendendo-se pelo domínio de climas semi-áridos, numa área de 73.683.649 ha, 6,83% do território nacional; ocupa os estados da BA, CE, PI, PE, RN, PB, SE, AL, MA e MG. O termo Caatinga é originário do tupi-guarani e significa mata branca. É um bioma único, pois apesar de estar localizado em área de clima semi-árido, apresenta grande variedade de paisagens, relativa riqueza biológica e endemismo. A ocorrência de secas estacionais e periódicas estabelece regimes intermitentes aos rios e deixa a vegetação sem folhas. A folhagem das plantas volta a brotar e fica verde nos curtos períodos de chuvas (CAATINGA..., 2009, Copyright Ache Tudo e Região). Informação conseguida a partir do site: <http://www.achetudoeregiao.com.br/ANIMAIS/caatinga.htm>

sombra tão querida das estradas do sertão”. Nesses dois primeiros trechos vemos claramente o direcionamento com que o sujeito lírico, quase em tom de clemência, carrega em crescente intensidade da semântica dessas palavras e consonante com o contorno melódico da linha que, ascende nas sílabas **po-eira**, **cin**-zas onde se estabelece a carga dramática que envolve esse cenário em suspensão no ar e que, ao mesmo tempo, aponta em direção à palavra **chão** no final do verso doze, onde a linha melódica repousa em caráter preparatório a um novo impulso na repetição dessas intensidades. Esse esquema fica bem visível nos versos cinco e seis “*E tortu-ran-do, a seca passa destru-in-do, só quem fica resis-tin-do e tem sombra pra dar, (...)*” e também nos versos treze e quatorze: “*Ao jua-zei-ro teu amor é semelhante, mas tem sombra mais gigante pra me abrigar!*” Essa intensidade se faz novamente presente no percurso melódico com momentos de pico às sílabas em destaque.

Percebe-se uma dinâmica de intensidades discreta movendo-se do **P** ao **PP** e depois retornando ao **P** (**P** no compasso 01; **PP** no compasso 04; **PP** no compasso 13). As variações se realizam a partir da simultaneidade com o caráter sugerido em cada trecho da obra pelo próprio Oswald de Souza quando, na própria partitura, deixa escrita suas indicações. Encontramos na introdução, compassos 01 ao 04, a indicação de “*cantando e bem ligado*” e logo no compasso 05 a indicação de “*muito expressivo e dolente*”, seguindo até o fim da seção A no compasso 12. Na seção B o caráter “*expressivo*” é solicitado novamente pelo autor. Por último temos a indicação, no compasso 18 de “*apaixonado*”. Todas estas intensidades dão caráter e dramaticidade ao discurso do sujeito lírico quando ao Juazeiro, exalta por seus méritos de ser, ele, o abrigo protetor do sertanejo em meio à desolação da ostensiva seca.

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

As indicações são do autor, feitas a próprio punho. Essa afirmação tem como base a fala da Professora Fátima de Brito¹³ quando nos conta da prática, por parte de Oswaldo de Souza, de escrever a próprio punho as indicações de andamento e caráter em suas partituras já impressas. Isto fazia Oswaldo de Souza, para retificar e/ou acrescentar suas próprias indicações de coerência à sua música. Tais afirmações encontram respaldo no exame grafotécnico¹⁴ encomendado especialmente com o objetivo de comprovarmos a autenticidade da autoria das anotações por Oswaldo de Souza nas partituras (impressas e manuscritas) das canções “Juazeiro” e “Jangada”. Temos, portanto o seguinte parecer conclusivo:

Os manuscritos perqueridos, lançados na forma cursiva nas partituras musicais, procedem do punho da pessoa que lançou os manuscritos no cartão de visita, assumida em caráter “***juris tantum***”¹⁵ como sendo o compositor OSWALDO DE SOUZA. (FRANCO, 2010, p.07, grifos do autor)

Apresentamos a necessidade de algumas soluções diferentes no decorrer da interpretação, por mais subjetiva que venha parecer, se faz necessário como maneira de ampliar as possibilidades, não engessadas, do processo interpretativo musical. São indicações tênues oriundas a partir das vivências e olhares, elementos construtores dentro de uma fenomenologia do espaço, portanto uma proposição subjetiva necessária a ampliar o leque dessas possibilidades interpretativas. Tomando-se como parâmetro o equilíbrio no uso dessa subjetividade, vindo a contribuir e não alienar este processo criador da *performance* musical.

Gradações de Intensidades propostas na interpretação da obra:

JUAZEIRO

(Canção nordestina)

¹³ Consulta realizada em 23/09/2009 (informação verbal)

¹⁴ Parecer Técnico Pericial emitido pelo Dr. Hélio Marineli Franco (Perito Criminal do Instituto de Criminalista). O laudo se encontra nos anexos da presente dissertação de mestrado.

¹⁵ “***Juris Tantum***”: trata-se de expressão em latim cujo significado literal é “apenas de direito”. Normalmente a expressão em questão vem associada à palavra presunção, ou seja, presunção “*juris tantum*”, que consiste na presunção relativa, válida até prova em contrário, encontrando-se ainda no estágio puramente conceitual.

Introdução

Em andamento moderado os cinco compassos da introdução podem ser executados conforme a indicação: *“cantando e bem ligado”*. Ao fim do trecho pode colocar um *rall.* e *rit.* terminando em dinâmica de *PP*

01º *Lá longe, no meu sertão,*
 02º *a seca quando vem, que desolação!*
 03º *A terra só tem poeira,*
 04º *são as cinzas da fogueira que o sol deixa pelo chão.*

09º *Juazeiro do meu sertão,*
 10º *é graça que Deus manda por salvação;*
 11º *a gente só tem guarida*
 12º *nessa sombra tão querida, das estradas do sertão.*

Na primeira estrofe da parte A da canção destacar um caráter *“muito expressivo e dolente”*.

Na segunda estrofe da parte A o sujeito lírico apresenta o juazeiro como solução, nos levando a indicar um caráter à interpretação dessa estrofe de tom decisivo, um pouco veemente e seguro. O canto neste trecho pode seguir as indicações sugeridas no acompanhamento oportunizando maior flexibilidade da linha melódica, apresentando um crescendo (compasso 10) e logo em seguida um diminuendo com *rallentando* no compasso 10. Estas inflexões valorizarão a semântica do texto e também o contorno da melodia versus sentido de direcionamento físico quando atinge o ápice do movimento ascendente (nota mais aguda) na palavra *poeira* e, o ápice do movimento descendente à nota mais grave quando se referindo à palavra: *chão*.

As mesmas ênfases são sugeridas na segunda estrofe ainda que o sentido semântico traga diferenças em relação com a primeira estrofe. Na palavra *“guarida”* contemplamos a elevação de categoria de ser o Juazeiro o *“redentor”*, daí sua elevação melódica à nota mais aguda de seu contorno e, em contrapartida quando, se direciona às *“estradas do sertão”*, o movimento descendente retorna, o mesmo está coerente com sentido de um substantivo mais ampliado contudo focado em

uma dimensão inferior dentro de um plano espacial. Esse procedimento se faz de fácil assimilação por conta do rítmico musical com célula constante, *leit motiv rítmico*, do acompanhamento que se acopla confortavelmente às ondulações da linha melódica, mesmo sendo este totalmente independente quando não reforça trechos desta. Diríamos que o acompanhamento serve como condutor rítmico-harmônico, de célula constante, ao desenvolvimento da linha cantada.

05º *E torturando, a seca passa destruindo,*
 06º *só quem fica resistindo e tem sombra pra dar,*
 07º *É o juazeiro, verde cor da esperança!*
 08º *Quando a gente ao sol se cansa vai pra sombra se abrigar.*

13º Ao juazeiro teu amor é semelhante,
 14º mas tem sombra mais gigante pra me abrigar!
 15º Ó juazeiro à tua sombra me protejo,
 16º que será do sertanejo se esta sombra se acabar.

As duas estrofes se desenvolvem sobre o mesmo trecho do acompanhamento. Na primeira estrofe da parte B o texto apela para um discurso plangente quando com voz de súplica o sujeito lírico testemunha o flagelo retratado nas palavras “*E torturando, a seca passa destruindo (...)*” do sertanejo frente este cenário de penúria humana. A intensidade aumenta, desse trecho, ganha ênfase e coerência com o sentido semântico do texto quando em movimento repetitivo, por quatro vezes, (ré-dó-si-dó) e em tessitura mais aguda da canção vemos os elementos musicais reforçarem o sentido doloroso, sofrido de quem vivencia esse fenômeno climático, típico do semi-árido brasileiro. Todo esse contexto rítmico-melódico, harmônico e semântico corrobora a um aceleração ao compasso 17 onde, o trecho sofre um pequeno “freio” por meio de um movimento de desdobramento rítmico de pulso binário, em polirritmia com o baixo do acompanhamento, para divisão ternária com quíalteras nas sílabas “*(...) tindo e tem sombra pra (...)*”. O desaceleramento se estabelece com a sensação de alargamento rítmico. Novamente o sentido semântico do segmento se estabelece de forma apaziguadora quando este aponta para o refúgio da “*sombra pra dar*” do Juazeiro. É notório observar o sentido descendente da linha melódica que, neste momento,

ratifica o caráter de cobertura prazerosa e segura que apresenta a sombra do Juazeiro. O sentido do segmento, em movimento descendente, além de repouso é também sinônimo de chegada, ponto final.

Na repetição do mesmo trecho com o verso treze e quatorze da canção “*Ao juazeiro teu amor é semelhante, mas tem sombra mais gigante pra me abrigar!*” notamos uma forte emoção lírica quando o sujeito lírico, já em tessitura mediana e mais próxima da fala, expressa conscientemente seu amor e devoção a este que é seu socorro presente.

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

Aos seus intérpretes ele recomendava: para cantar em brasileiro, você tem que estar com o pé no povo, para poder fazer a coisa e o pé no erudito, para você saber fazer a coisa. Essas expressões **pé no povo** e **pé no erudito** pertencem a ele (BRITO 2009, p. 6, grifo do autor).

O lirismo e a dramaticidade do poema são recursos de grande indicação às diversas nuances de coloração timbrística a serem exploradas na execução musical do mesmo. A primeira indicação é a fermata presente no compasso 04. A mesma deixa, até certo ponto, o interprete livre para o uso de uma inflexão característica de timbre a ser executado logo no início do canto. Lembramos que, nesse contexto de descrições específicas do geofísico do sertão nordestino, temos sempre a figura do cantador de aboios com seu cantar sempre ecoante pela vastidão dessas terras sertanejas. É de bom tom que, já na primeira sílaba da canção, se imprima um tempo alargado introdutório à descrição que se seguirá. Ao descrever esse cenário de horrores, o sujeito lírico apela para um timbre denso, clemente, choroso como quem já se encontra em estado de soluçar por ter já suas lágrimas e choro se esvaídos frente à necessidade de resistir e sobreviver ao quadro desolador da seca. Quando o sujeito lírico se volta ao Juazeiro é claramente audível e apaixonante de apaziguamento interior que o mesmo incorpora, em timbre, ao descrever essa esperança em contraste com o timbre desesperador

anteriormente apresentado. São dois quadros de contrastes nítidos em que o intérprete pode perfeitamente contrastar timbristicamente.

Em vários momentos o poema oferece, em seu texto, possibilidades de intencionalidades timbrísticas. O timbre pode ser construído em duas partes, sendo a parte A dos versos 1º ao 8º e a parte B dos versos de 9º ao 16º. Na parte A ocorre a descrição do espaço geográfico bem delimitado pelo sujeito lírico que, aqui se ocupa, mais racional, de mostrar e fazer notório esse quadro. A intencionalidade timbrística pode não ser tão arrebatadora nesse momento que, requer uma postura menos emotiva, talvez pela necessidade de fraquejar diante das adversidades, não esmorecer, pois o alvo é chegar à sombra do Juazeiro, completando assim a jornada inevitável desse homem de “casca” grossa e opinião inabalável por resistir e, até o último instante, por ficar em seu habitat, seu espaço íntimo. Na parte B, o sujeito lírico se rende ao declarar, através de intencionalidade emotiva e envolvente, seu amor, sua esperança, sua intimidade e sua identidade quando coloca em questão a extinção do sertanejo caso sua sombra, ele próprio, se acabe. O timbre pode lançar mão de muitas variações de nuance nesse trecho, tomando para si, o sujeito lírico, grande carga de dramaticidade ao direcionar o discurso, em caráter de louvação e contemplação, como um devoto que se rende ao santo adorado.

As conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento melódico são em grande parte decorrente do grande número de intervalos em grau conjunto. Nota-se de imediato grande influência, ainda que suave, do canto recitado de média impedância. Isto se faz para manter a dicção do português brasileiro o mais inteligível possível. As melodias em Oswaldo de Souza têm como característica básica, possuírem tessitura média, não necessitando assim de grandes impostações¹⁶ do *Bel Canto*, o que descaracterizaria por demais o timbre natural e por conseqüência teríamos uma caricatura ao invés de uma interpretação mais coerente com as indicações fonéticas próprias do

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

nosso idioma. Temos nos apoiado em declarações de Fátima de Brito, quando diz que:

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

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

[...] deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E si usamos no canto brasileiro, o timbre, a dicção e as constâncias de entoação que nos fornece o *bel canto* europeu, o canto nacional se desnacionaliza [...] (ANDRADE, 1991, p. 97).

A primeira estrofe apresenta variação rítmica mais característica a um processo de fraseado menos ligado quando a variação de células rítmicas e os saltos de intervalos são mais amplos. Isso possibilita a desenvolver uma ênfase mais incisiva com relação ao timbre, buscando um leve tom recitado, dando assim a impessoalidade emotiva ao sujeito lírico.

Como vimos anteriormente, a composição está dividida em uma introdução e duas seções. A introdução ocorre do compasso 01 ao compasso 04. A seção A vai do compasso 05 ao compasso 13 e a seção B da anacruse do compasso 14 ao compasso 23. Considerando a proposta dramática do poema temos uma única grande seção que é repetida (musicalmente), contudo com distinto enfoque. Sendo a primeira de força narrativo-descritiva do espaço geofísico e a segunda com intervenção do sujeito lírico quando, estabelece para si, com declaração apaixonante, uma relação de intimidade e louvação a este símbolo maior da resistência e proteção ao sertanejo flagelado pelo estio.

A melodia que aparece na introdução (anacruse do compasso 01 até o compasso 04) constitui um elemento estrutural integrador que, parte do seu material rítmico-melódico é usado na anacruse do compasso 13 ao 15 e de forma integral na

anacruse do compasso 18 ao compasso 21. Todo este trecho se apresenta como um forte tema melódico que reaparece na parte B, unificando as partes envolvidas. As variações são ornamentais, as de intensidade são estruturais. Em dois pequenos trechos no compasso 16 e no compasso 20 são variações melódico-harmônicas, uma na linha da melodia compasso 16 com variação cromática no trecho da melodia e a outra harmônica na parte do acompanhamento. O grande contraste está no momento da repetição pelo enfoque/caráter do conteúdo semântico de cada parte do poema: primeira parte mais narrativo e a segunda mais lírica.

Elementos melódicos expostos na parte melódica do acompanhamento da anacruse do compasso 01 ao compasso 04. Este trecho reaparece na primeira vez de forma um pouco modificada da anacruse do compasso 14 ao compasso 17. De forma integral ele é exposto na anacruse do compasso 18 até o compasso 21.

A estrutura musical configura uma base, como moldura, para discorrer, sobre este, o conteúdo do poema. É um “pano de fundo” já presente na tradição musical aos ouvidos do senso comum deste típico geofísico. Quem o escutar, logo se sentirá íntimo com sua estrutura poético-melódica e harmônica de característica peculiar no sertão nordestino. O texto é repetido juntamente com a música da anacruse do compasso 06 até o compasso 13, seção A, a repetição da música corresponde à repetição do texto.

O elemento estrutural do acompanhamento reforça aspectos do texto. A constante rítmica aplicada ao acompanhamento, como figura de predominância da música sertaneja, retrata elementos de coerência do texto poético com as células rítmicas típicas do folclore musical da região. Na seção B da canção a parte do acompanhamento apresenta um pequeno trecho musical no início da seção que faz alusão a uma pequena canção que é entoada paralelamente ao canto principal como um “pano de fundo”. Ao mesmo tempo em que a linha do canto expõe veemente o sentido trágico da seca: “E torturando, a seca passa destruindo, (...)”, na segunda estrofe da canção. Essa mesma atitude de intensidade ganha novo sentido quando o sujeito lírico, na repetição do trecho musical do compasso 14 ao compasso 21, aproveita para reportar todo seu louvor ao Juazeiro aproveitando-se da mesma estrutura musical, contudo com a expressão lírica em oposição à segunda estrofe quando, na quarta estrofe expressa: “Ao juazeiro teu amor é semelhante, (...)”. Temos um evidente paradoxo semântico entre a segunda e quarta estrofes que

compõem a seção B da canção, contudo as mesmas estão apoiadas sobre a mesma estrutura musical.

Percebemos um aceleração harmônico presente na anacruse do compasso 14 ao compasso 17, isso em decorrência de uma dominante secundária do compasso 15 para o 16 que, prepara uma intenção modulatória indo para o terceiro grau maior da escala de re menor que é fá maior. Este procedimento confere um momento de brilho, já que estamos, por um instante, em tonalidade maior. É um importante momento de explorar a agógica do trecho musical.

2.2. ANÁLISE DA CANÇÃO RETIRADAS

RETIRADAS

Oswaldo de Souza

Ó ——— ô ô dá Ê ——— mar-ru - á!

p triste

V⁷ i V⁷ i

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

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

V⁷ i V⁷ i = vi

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

p mais animado *pp*

V⁷ I⁶ vi^b I = III

Retiradas

2

13

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

p bem expressivo *alargando*

V^7 i iv° $III_4 = I$ I_4^6

16

mi - nho ô ô ô

p triste

$I = III$ V^7

2.2.1. O POEMA

O poema da canção “Retiradas” traduz com força expressiva e descritiva a realidade da vida sertaneja ocasionada pela situação climática típica do sertão nordestino: a seca. Esta situação adversa tem, ao longo de décadas, impulsionado o deslocamento de seus habitantes em busca de outros lugares onde, conduzindo o gado sobrevivente, encontrem água.

O sertão nordestino é uma região com características próprias e um quanto adverso e isolada do litoral, distinguindo-se pelo baixo índice pluviométrico. Teve como agente colonizador dessa região, o sistema de sesmarias¹⁷, que possibilitou o desenvolvimento da cultura do pastoreio de gado exercido pela figura típica do vaqueiro que contribuiu para a expansão do território sertanejo. Sendo a região litorânea voltada ao cultivo dos canaviais durante o período colonial, os primeiros lotes de gado trazidos pelos portugueses das ilhas de Cabo Verde eram conduzidos às regiões do agreste pernambucano e recôncavo baiano, organizando-se em currais. Quanto a este fato, Ribeiro (1995) relata: “Nos primeiros tempos, os próprios senhores de engenho da costa se faziam sesmeiros da orla do sertão, criando ali o gado que consumiam”. Este movimento deu para evitar estragos nos canaviais por parte do gado. O processo de “colonização” do sertão pelo movimento da criação extensiva de gado se intensificou a partir do século XVI, conquistando outros estados da região, como Piauí e Maranhão.

O poema da canção “Retiradas” de Oswaldo de Souza é um fiel retrato desse elemento humano configurado através do movimento de desbravamento dos sertões em busca de pastagens, ainda que escassas, para o gado extensivo. Em torno desse aspecto social se entrelaçam características sócio-culturais e religiosas, curadas a partir das relações de senhorio e empregados profundamente hierarquizadas dentre seus habitantes. A figura do sertanejo, segundo Ribeiro (1995),

[...] caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das

¹⁷ Pedaco de terra devoluta ou cuja cultura fora abandonada, que os reis de Portugal entregavam a sesmeiros, para que o cultivassem.

formações pastoris do mundo inteiro, como o culto à honra pessoal, o brio e a fidelidade à suas chefaturas.
(RIBEIRO, 1995, p.320).

O poema da canção se concentra, em sua narrativa, no momento de exílio sofrido pelo sertanejo que, aqui caracterizado pela figura do destemido e forte vaqueiro diante do sofrimento, em clamor plangente, expõe no entoar de um abôio, refrão da canção, sua tenacidade em enfrentar as adversidades impostas pelo clima, forçando-o em retirada de seu habitat antes que a assoladora seca o consuma juntamente com seu gado. Este sertanejo, mesmo com todas as implicações negativas causadas pela retirada forçada pela seca, se mantém extremamente ligado à sua terra, manifestando seus sentimentos de tristeza e conformismo. Oswaldo de Souza elucida através do poema da canção “Retiradas” uma clara visão da realidade como retrato do macrocosmo social. Tais características do geofísico e suas implicações decorrentes da seca são evocadas no poema desta canção que, segundo Nogueira (2004), fazem de Oswaldo de Souza um retratista da “[...] vida severina”¹⁸.

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

Conhecer todo este contexto em que está inserida a problemática climática do semi-árido nordestino e suas complicações sociais é, sem dúvida, de real importância ao ato declamatório do poema como a execução performática da canção. É um verdadeiro retrato do estado de penúria vivenciado pelo retirante.

2.2.2. ANÁLISE DO POEMA

¹⁸ Alusão a obra de João Cabral, *Morte e Vida Severina*, em que se narra tão crua, dura e lindamente, um 'traço' da vida sofrida de uma família de nordestinos. João Cabral de Melo Neto, publicado em 1966.

Ô - ô - ô - dá!

Ê maruá!

Não vai trambecando, meu boi!

Ê - ô - boi - dá!

Vaqueiro abóia, vai tocando a retirada do sertão

Aboio ecoa longe!

Urubutinga 'stá voando bem baixinho,

Vai farejando a rez que cai pelo caminho.

Não tem mais água da cacimba da ipueira, faz horror!

Seca está de arrazar!

O gado triste com o olhar amortecido,

Espia longe sem ter forças pra marchar.

O sertanejo já não teme mais desgraça; criou força:

Tem sustança pra sofrer!

Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata:

Mas se conforma há de voltar quando chover!...

A Estrutura Formal – estrofes e versos

O poema da canção está composto de refrão e três estrofes irregulares, sendo as estrofes estruturadas em quatro versos, num total de 12 versos.

Escansão

Ô / ô / ô / dá! /

Ê / ma / ru / á! /

Não / vai / tram / be / can / do, / meu / boi! /

Ê / ô / boi / dá! /

Va / quei / ro a / bó / ia,/ vai / to / can / do a / re / ti / ra / da / do / ser / tão /
 A / bo / io / e / co / a / lon / ge! /
 U / ru / bu / tin / ga / 'stá / vo / an / do / bem / bai / xi / nho,/
 Vai / fa / re / jan / do a / rez / que / cai / pe / lo / ca / mi / nho. /

Não / tem / mai / s á / gua / na / ca / cim / ba / da i / pu / ei / ra,/ faz / hor / ror! /
 Se / ca / es / tá / de ar / ra / zar! /
 O / ga / do / tris / te / com / o o / lhar / a / mor / te / ci / do, /
 Es / pi / a / lon / ge / sem / ter / for / ças / pra / mar / char. /

O / ser / ta / ne / jo / já / não / te / me / ma / is / des / gra / ça; / cri / ou / for / ça:/
 Tem / sus / tan / ça / pra / so / frer! /
 Tu / do é / tris / te / za / quan / do / dei / xa a / ter / ra in / gra / ta: /
 Mas / se / com / for / ma há / de / vol / tar / quan / do / cho / ver!.../

Métrica

Refrão: 4. 4. 8. 4.

Estrofes: 16. 7. 12. 12.

A Articulação

Ponto final, vírgulas, reticências, ponto de exclamação, interrogação, etc.

Refrão

Ôdá! Ê maruá!

Não vai trambecando, meu boi!

Ê ôboidá!

Estrofes

01º Vaqueiro **abóia**, vai tocando a retirada do **sertão**.

02º Aboio ecoa **longe**!

03º Urubutinga 'stá voando bem **baixinho**,

04º Vai farejando a rez que cai pelo **caminho**.

05º Não tem mais água da cacimba da **ipueira**, faz **horror!**

06º Seca está de **arrazar!**

07º O gado triste com o olhar **amortecido**,

08º Espia longe sem ter forças pra **marchar**.

09º O sertanejo já não teme mais **desgraça**; criou **força**:

10º Tem sustança pra **sofrer!**

11º Tudo é tristeza quando deixa a terra **ingrata**:

12º Mas se conforma há de voltar quando **chover!...**

Ponto final (Sertão – Caminho – Marchar)

Vírgulas (Trambecando – Abóia – Baixinho – Ipueira – Amortecido)

Ponto e vírgula (Força – Ingrata)

Reticências (Chover)

Ponto de exclamação (Ôda – Marruá – Ôboidá – Longe – Horror – Arrazar – Sofrer – Chover)

Interrogação (não há)

2.2.3 ASPECTOS MUSICAIS E INTERPRETATIVOS

A música apresenta duas partes bem distintas, a primeira representada pelo refrão que tem como melodia um chamado melódico característico, entoado para atrair o gado. O mesmo vem construído em tonalidade menor, conferindo assim um tom triste ao canto. Os sons entoados pelos vaqueiros em seus abôios são afeitos à boiada e tem como finalidade encorajar a mesma, a fim de que se facilite a marcha em retirada. A fim de que se entoe o refrão de forma plangente, o compositor se vale de algumas expressões de caráter afetivas como “*Triste*”, “*Calmo*”, “*Pesante*”. A emissão acontece de forma livre, sem precisão métrica, como verdadeiros brados plangentes lançados na longínqua imensidão das terras sertanejas.

Lento

Motivo melódico do Abôio

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

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

As estrofes são intercaladas pelo refrão que aqui cumpre seu papel motivador na marcha da boiada na medida em que são descritas as fases do movimento da retirada. Isto também se evidencia em paralelo a segunda parte da canção que se utiliza de estrutura rítmica do acompanhamento, a qual lembra o padrão hemiólico do xaxado (3 + 3 + 2), típica dança do sertão.

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

A primeira estrofe narra a presença do boiadeiro tocando o gado enfraquecido pelas ardilosas estradas, cambaleando em face de fraqueza por falta de água, uma vez constatado o esvaziamento das cacimbas¹⁹. O mesmo tem a função motivadora de manter a boiada em marcha até encontrar um lugar com fontes que supram a sede do rebanho.

Texto descritivo sob melodia em Lab M

¹⁹ Cova feita no leito seco dos rios temporários ou na areia e terrenos úmidos a fim de recolher água para usos domésticos; poço.

A jornada é penosa e ainda conta com a presença do urubutinga²⁰ ou urubu rei, circulando em vôos rasos sobre o “*O gado triste com o olhar amortecido, [...]*”, esperando que a morte os golpeie para que assim lhe sirva de alimento. Outra característica que notamos é o uso de exclamações que evidenciam com força expressiva o caos descrito e sintetizado nas palavras “*horror!*” e “*arrazar!*”. O intérprete deve ater-se a tais indicações de expressividade, pois as mesmas resumem a percepção desoladora e o sentimento que o sertanejo ora enfrenta em face de tal situação.

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

²⁰ Espécie de urubu de cabeça amarelo-alaranjada, do interior do Brasil.

2.3. ANÁLISE DA CANÇÃO SEREIA DO MAR

A Antônio e Celso de Souza
SEREIA DO MAR

Oswaldo de Souza

Moderato **CANTO:**

rubato O ri - o, des-

p bem cantado *dim. e rall.*

iv i₄ — 6 iv⁶ V⁷ i

5

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

p expressivo

V₄⁷ i i₆ iv⁶ V⁷

8

1. 2.

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

+ andamento

i i₄⁶ i V₄⁷ V⁷ i i₆

2.3.1. DO POEMA

Ao estudarmos o poema da canção “*Sereia do Mar*”, logo nos reportamos à cidade de Natal e sua exuberante natureza de atmosfera ensolarada. A mesma é banhada pelo rio-grande Potengi²¹ que, com grande diâmetro e curso pouco sinuoso, possibilitou a navegação desde os primórdios tempos da colonização, sob o sistema das capitanias hereditárias. Encontramos no site do governo estadual do Rio Grande do Norte uma pequena síntese do processo histórico pelo qual se deu o desenvolvimento político e econômico do estado²².

Tudo começou com as Capitanias Hereditárias, quando o Rei de Portugal, Dom João III, em 1530, dividiu o Brasil em lotes. As terras que hoje correspondem ao Rio Grande do Norte couberam a João de Barros e Aires da Cunha. A primeira expedição portuguesa aconteceu cinco anos depois com o objetivo de colonizar as terras. Antes disso, os franceses já aportavam por aqui para contrabandear o pau-brasil. E esse foi o principal motivo do fracasso da primeira tentativa de colonização. Os índios potiguares ajudavam os franceses a combater os colonizadores, impedindo a fixação dos portugueses em terras potiguares. Passados 62 anos, em 25 de dezembro de 1597, uma nova expedição portuguesa, desta vez comandada por Mascarenhas Homem e Jerônimo de Albuquerque, chegou para expulsar os franceses e reconquistar a capitania. Como estratégia de defesa contra o ataque dos índios e dos corsários franceses, doze dias depois, os portugueses começam a construir um forte que foi chamado de Fortaleza dos Reis Magos, por ter sido iniciada no dia dos Santos Reis. O forte foi projetado pelo Padre Gaspar de Samperes, o mesmo arquiteto que projetou a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação. Concluído o forte, logo se formou um povoado que, segundo alguns historiadores, foi chamado de Cidade dos Reis. Depois, Cidade do Natal. O nome da cidade é explicado em duas versões: refere-se ao dia que a esquadra entrou na barra do Potengi ou a data da demarcação do sítio, realizada por Jerônimo de Albuquerque no dia 25 de dezembro de 1599. Com o domínio holandês, em 1633, a rotina do povoado que começa a evoluir foi totalmente mudada. Durante 21 anos, o forte passou a se chamar Castelo de Keulen e Natal Nova Amsterdã. Com a saída dos Holandeses, a cidade volta à normalidade. Nos primeiros 100 anos de sua existência, Natal apresentou crescimento lento. Porém, no

²¹ O **rio Potengi** (em tupi: “Rio dos Camarões”) é o principal rio do estado brasileiro do Rio Grande do Norte. Seu estuário, que desemboca no litoral de Natal, logo foi descoberto pelos primeiros colonizadores, utilizando-o para adentrar o território com suas embarcações. Denominaram-no *Rio Grande*, por seu vasto leito e extensão, sendo a origem do nome da então Capitania do Rio Grande. http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Potenji

²² <http://www.natal.rn.gov.br/natal/ctd-671.html>

final do século XIX, a cidade já possuía uma população de mais de 16 mil habitantes. A partir de 1922, o desenvolvimento de Natal ganhou ritmo acelerado com o aparecimento das primeiras atividades urbanas. Pela sua posição geográfica privilegiada é o ponto das Américas mais próximo da Europa. Na II Grande Guerra Mundial, já no século XX, serviu de base militar para os nortes americanos, ganhando ares de metrópole internacional, transformando definitivamente Natal, a cidade teve seu nome conhecido por milhões de cidadãos pelo mundo. Nos anos pós-guerra a cidade continuaria a se desenvolver e sua população cresceria, mas só alguns anos mais tarde é que esse quadro mudaria definitivamente. Foi no início da década dos anos 80, com a construção da Via Costeira. São 10 km de praias com uma excelente rede de hotéis entre as dunas e o mar.

Sob influência deste cenário poético-literário presente na cidade de Natal²³, que Oswaldo de Souza, seguramente, influenciado por toda esta tradição, tanto musical como literária, desenvolve seu talento ao escrever os textos de suas próprias melodias. O poema da canção praiana “*Sereia da Praia*” se ambienta coerentemente a toda esta vocação poética que Natal vem construindo com notória expressividade, através de seus artistas, desde o passado até a contemporaneidade. O compositor e também autor do poema mescla elementos do real e do imaginário popular, transpassando estes elementos entre si numa linguagem poeticamente metamorfoseada quando faz uso das analogias, tais como: lua *versus* brincando (criança); sereia *versus* lua; sereia *versus* morena da praia e sereia *versus* rendeira bonita e faceira. O sujeito lírico, aqui representado pela figura do marinheiro frente ao revolto mar, se caracteriza por um ser ávido, com valentia e força. Qualidades que seduzem a mulher praiana.

O elemento que identificamos e que faz jus a imagem do grande rio é o primeiro verso do poema: “*O rio descendo faz barra no mar*”. Depois desta única citação em referência ao grande rio, o eu lírico fixa sua atenção no mar e seus desafios, abrandando o discurso de bravura quando, já sob o encanto da morena, declama as qualidades da mulher desejada, adjetivando-a com figuras reais do dia-

²³ “Rio Grande do Norte,/ capital Natal;/ em cada esquina um poeta,/ em cada rua um jornal.”, já dizia a quadrinha do início do Século 20. Não é à toa que Natal se destaca no panorama poético-literário do país ao gerar talentos do lastro de Auta de Sousa, Jorge Fernandes de Oliveira, Zila Mamede e Miriam Coeli. Nos dias de hoje, ganha vulto a poesia de Marize Castro, Iracema Macedo e Carmem Vasconcelos.

<http://www.natal.rn.gov.br/natal/ctd-648.html>

a-dia da vida simples desse marinheiro pescador, tais como morena e rendeira²⁴, ou imaginária, como a figura mitológica da sedutora sereia. Elementos de bravura e doçura se interpõem neste rito de conquista amorosa: marinheiro (pescador) *versus* mulher desejada (morena).

2.3.2. ANÁLISE DO POEMA

SEREIA DO MAR

(Oswaldo de Souza)

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

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

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

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

²⁴ Mulher que faz ou vende rendas feita sobre almofada, na qual se prende o molde de papelão em que se trançam os fios por meio de bilros (Peçazinha de madeira com feitiço de fuso ou pêra, e com a qual se fazem rendas.).

A ESTRUTURA FORMAL – estrofes e versos

O poema da canção é composto de quatro estrofes não regulares, sendo alternado por uma estrofe de quatro versos e uma estrofe de três versos respectivamente, compondo, assim, um soneto²⁵.

Escansão

Sereia do Mar

(Oswaldo de Souza)

O / ri / o / des / cen / do / faz / bar / ra / no / mar./
 No / mar / tem / se / re / ia / que / vi / ve a / can / tar./
 Meu / bar / co / vê / lei / ro, / não / vai / nau / fra / gar! /
 No / mar / trai / ço / ei / ro / não / tem / que / fi / ar! /

A / lua, / brin / can / do / se es / con / de / da / gen / te / nas / nu / vens./
 Meu / bar / co é / vê / lei / ro, / tem / ru / mo / cer / tei / ro /
 Não / te / me a / tor / men / ta / da / s on / das / do / mar./

Ren / dei / ra / da / pra / ia / só / vi / ve a / fa / lar /
Que a / lu / a é / se / re / ia / que / can / ta / no / mar. /
 De / di / a / va / gan / do / sus / pen / sa / no / ar /
 De / noi / te é / se / re / ia / bo / ian / do / no / mar... /

Mo / re / na, / pra / ei / ra, / ren / dei / ra / bo / ni / ta, / fa / cei / ra; /
 Vo / câ / tem / do / ço / ra / de a / mor / e / ter / nu / ra /
 Pra / mim / a / se / re / ia / do / mar / é / vo / câ. /

Métrica

Primeira e Terceira Estrofes: 11.11.11.11

²⁵ Composição poética formada por quatorze versos, geralmente distribuídos por dois quartetos e dois tercetos.

Segunda e Quarta Estrofes: 13.11.11.

O poema da canção “Sereia do Mar” é composto de duas estrofes de quatro versos (primeira e terceira estrofes) e duas estrofes de três versos (segunda e quarta estrofes). Nas segunda e quarta estrofes há uma irregularidade métrica entre os versos.

A articulação

Ponto final, vírgulas, reticências, ponto de exclamação, interrogação, etc.

SEREIA DO MAR

(Oswaldo de Souza)

01º O rio descendo faz barra no **mar**.

02º No mar tem sereia que vive a **cantar**.

03º Meu barco **veleiro**, não vai **naufragar**!

04º No mar traiçoeiro não tem que **fiar**.

05º A **lua**, brincando se esconde da gente nas **nuvens**.

06º Meu barco é **veleiro**, tem rumo certo

07º Não teme a tormenta das ondas do **mar**.

08º Rendeira da praia só vive a falar

09º Que a lua é sereia que canta no **mar**;

10º De dia **vagando**, suspensa no ar

11º De noite é sereia boiando no **mar**.

12º **Morena, praieira, rendeira, bonita, faceira**;

13º Você tem doçura de amor e **ternura**!

14º Pra mim a sereia do mar é **você**.

Ponto final (Mar / Cantar / Fiar / Nuvens / Mar / Você)

Vírgulas (Veleiro / Lua / Vagando / Morena / Praieira / Rendeira / Bonita)

Ponto e vírgula (Mar / Faceira)

Reticências (não encontrado)

Ponto de exclamação (Naufragar / Ternura)

Interrogação (não encontrado)

2.3.3 ASPECTOS MUSICAIS E INTERPRETATIVOS

Com esquema formal: **Introdução** - ||: **A** :|| - | **B** | - ||: **A** :|| - | **B** | , a introdução desta canção ocupa os 4 primeiros compassos que tem a seguinte estrutura rítmica:

Ela é indicativa de um futuro comportamento, por parte do acompanhamento de piano e voz, que vai perpassar por toda a peça assumindo o ritmo de toada, isto é, “Cantiga de melodia simples e monótona, geralmente curta, não romanceada, mas com estrofe e refrão”.²⁶

A parte **A**, com repetição é indicativa de uma, textura do acompanhamento, da toada que explana, através de sua solfa, as descrições do rio fazendo a barra e aí a afirmativa da existência da sereia. O barco do “sujeito lírico” segue sereno, pois ele não se fia no mar traiçoeiro encontrado na barra.

²⁶ Dicionário Houaiss de língua portuguesa, RJ, objetiva 2001, página 272.

Oswaldo de Souza, com maestria, resolve a toada através deste canto em andamento moderado:

O ri - o, des - cen - do, faz bar - ra no mar; No mar tem se -
lei - ro não vai nau - fra - gar! No mar trai - ço -
pra - ia só vi - ve a fa - lar que a lu - a é se -
gan - do, sus - pen - sa no ar, de noi - te é se -

4

1. 2.

rei - a que vi - ve a can - tar. Meu bar - co ve
ei - ro não tem que fi - - - - - car!
rei - a que can - ta no mar; De di - a va
re - ia boi - an - do no _____ mar...

Um aspecto interessante a salientar neste trecho é o uso simultâneo de figuras do folclore local em analogia com mitos e crendices. A feitura melódica tecida pelo autor é coerente com o sentido das palavras:

O ri - o, des - cen - do,

Na parte B, há um toque de suave melancolia evidenciada pelo modo menor, com o qual o autor constrói este trecho:

A lua, brin - can - do se es - con - de da gen - te, _____

Na interpretação deste trecho, indicamos o desdobramento da palavra LUA da seguinte maneira:

Esta indicação não é gratuita. Ela vem explicitada no compasso 12, da seguinte forma:

As síncopes apresentadas, ao final da parte **B**, são quase dissolvidas no andamento moderado com que é entoada a melodia.

No retorno à parte **A**, a linha melódica permanece a mesma, mas o “sujeito lírico” invoca a figura da rendeira através da fermata:

Vale salientar que esse chamamento não estagna na palavra rendeira. Ele impulsiona para o desenvolvimento do trecho, que nada mais é senão a exposição do pensamento da rendeira. A voz procede com igual comportamento da parte **A** inicial.

Na parte **B** repetida, o "sujeito lírico" elogia a figura da rendeira:

Vale salientar que a execução da palavra *morena* (c.12) tem igual indicação à primeira execução deste trecho (c.12, palavra *LUA*).

Ao final da melodia o "sujeito lírico", envolvido nesta atmosfera de sedução, exercida pela figura mitológica da Sereia, conclui que seu amor à figura da Rendeira está em analogia com o mito da Sereia do Mar:

É importante que o cantor enfatize esta analogia terminando o canto e realçando a sua afirmativa: "[...] *Pra mim a sereia do mar é você*".

2.4. ANÁLISE DA CANÇÃO JANGADA

JANGADA

CANÇÃO PRAIANA

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

Adap. Oswaldo de Souza
Versos de Edyla Mangabeira

§

mf canto bem saliente e expressivo

dolce e cantabile

Jan - ga - da li - gei-ra que le - ve des - li - za na cris-ta al - ta -
A mim não me es - pan-ta que tens a le - ve - za de um cor - po de

poco mais vivo

nei - ra dos ma-res sem fim, ao so-pro da bri-sa quem de - ra que eu fos-se tão le - ve, tão
san-ta jan - ga-da a vo - gar, não cau-sas sur - pre-sa que as-sim sem re - cei-o Je - sus tam-bém

cresc.

iv i6₄ iv V

i i i ii₆⁰₄ i6 i

vii₄⁰₃ vii⁰ i i vii₂⁰ vii⁰ i i6

JANGADA

2

12 **TEMPO I (com doçura)**

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

V_6/V V_6/V $V_6/5$ V_2 ii_6 $V_6/4$

15

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

ii_6 i $vii_6/5$ $V_6/5$ i i iv

19 **Do**

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

$ii_6/4$ i ii_6 V_7 i i ii_6 $V_6/5$ i $i_6/4$

2.4.1. O POEMA

O poema da canção “Jangada” de Oswaldo de Souza pertence a Edyla Mangabeira Unger. O mesmo foi também musicado por Helza Camêu em 1943²⁷. Encontramos algumas informações biográficas sobre Edyla Mangabeira Unger no site **AllAboutArts**²⁸.

O poema da canção Jangada é de autoria de Edyla Mangabeira Unger nascida na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, em 1920. Edyla é filha do renomado político Otávio Mangabeira e trabalhou como jornalista, crítica de arte e fez poesia. Sempre acompanhou seu pai ao exterior quando esse era Ministro das Relações Exteriores e como exilado por se opor ao governo de Getúlio Vargas. À sua formação e curiosidade intelectual foi acrescida a paixão pela arte que juntou nas viagens pela Europa e Estados Unidos. Edyla mais quatro amigas fundaram o jornal feminino *Tânagra*²⁹, 1937. O título era simbólico e ligava-se às frágeis estatuetas de terracota encontradas na Ilha de Creta, representando figuras femininas e que foram enterradas durante séculos e ficaram incólumes³⁰, como nós mulheres, dizia Edyla. Fazer *Tânagra* foi um gesto de coragem e cheio de ideologia em defesa da libertação da mulher, mas ficou nos limites da sociedade que na época freqüentava a Confeitaria Colombo, o bar do Palace Hotel, as corridas do Jockey Club, o footing³¹ na Avenida Atlântica, a Sorveteria Americana na Cinelândia e o Cassino da Urca. O jornal *Tânagra* durou somente um ano. Mesmo assim ficou na memória da cultura brasileira como um dos marcos da luta da mulher em defesa dos seus direitos. Em 1938, Edyla segue novamente o pai exilado para uma Europa em guerra e estavam na França quando os Nazistas a tomaram. Como era filha de exilado político, Edyla conseguiu se tornar entrevistadora de personalidades famosas e, convidada por Orlando Dantas, tornou-se correspondente, em Paris, do *Diário de Notícias*. Casou-se e mudou-se para Nova York onde continuou como correspondente do jornal carioca e passou a trabalhar no British Information Service, como tradutora para o português das notícias do front de guerra. No livro *Três exílios e uma*

²⁷ A compositora, pianista, professora e musicóloga Helza Cameu de Cordoville nasceu no Rio de Janeiro em 28 de março de 1903 e faleceu na mesma cidade em 1995.

²⁸ O website AllAboutArts foi idealizado por Eunice Borges (Pós-graduada em Gestão de Recursos Humanos Corso di Storia dell'Arte alla Scuola Leonardo da Vinci - 2005 - Roma - Italia) e Maria da Penha Borges (Pesquisadora e Web - Writer Formada em Relações Públicas Membro da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) Radio Netherland (Holanda) – Programas culturais The Developing Countries Farm Radio Network (Canadá) – Programas culturais Corso de História da Arte - Scuola Leonardo Da Vinci - Roma – Itália Curso de História da Arte Renascentista - Scuola Michelangelo - Florença - Itália.)

²⁹ Estatueta de terracota, de grande beleza, encontrada nos monumentos antigos da cidade de *Tânagra*. 02. Mulher jovem de rara formosura, de físico e feições delicadas. 03 Qualquer estatueta fina e elegante.

³⁰ São e salvo; intacto, ileso. 2. Bem conservado. 3. Que escapou do perigo.

³¹ (pal. ing.) Passeio a pé, para espairecer. <http://www.dicionarioweb.com.br/footing.html>

guerra, Edyla dá seu depoimento da guerra e que foi muito elogiado por Jorge Amado que disse: "... a autora não dramatiza... a guerra que tem sido a sua vida marcou cada uma dessas páginas, elas foram escritas com sangue e dor, medo e lágrimas, com coragem, solidariedade e determinação. Também e, sobretudo com amor".

2.4.2. ANÁLISE DO POEMA

JANGADA

(Edyla Mangabeira)

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

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

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

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

A Estrutura Formal – estrofes e versos

O poema da canção está composto de quatro estrofes regulares com quatro versos cada estrofe. Num total de dezesseis versos.

ESCANÇÃO

Jan / ga / da / li / gei / ra / que / le / ve / dê / s / li / za
 Na / cris / ta a / ta / nei / ra / dos / ma / res / sem / fim.
 Ao / so / pro / da / bri / sa / quem / de / ra / que eu / fos / se
 Tão / le / ve, / tão / do / ce / tão / sim / ples / as / sim.

Dez / pal / mos / de / ve / la, / seis / to / cos / de / pau.
E a / fron / te a / pro / ce / la! / Não / fo / ge / se a / pru / ma
 Da / pro / a ao / gi / rau, / e / ven / ce / e / flu / tu / a ,
 Tão / frá / gil, / tão / nu / a, / tão / bran / ca / de es / pu / ma.

A / mim / não / me es / pan / ta / que / tens / a / le / ve / za
De um / cor / po / de / san / ta / jan / ga / da a / vo / gar,
 Não / cau / sas / sur / pre / sa / que a / ssim / sem / re / ce / io
 Jesus também veio pisando no mar!

Jan / ga / da / can / sa / da / que / dor / me / na a / re / ia
 Mi / nh'al / ma e / ra a / la / da, / já / fo / mos / i / guais
 A / go / ra / tão / che / ia, / tão / che / ia / de / má / goas,
 Não / bó / ia / na / s á / guas, / pe / sa / da / de / mais!

MÉTRICA

Estrofes: 11.11.11.11

As quatro quadras regulares (quatro estrofes com quatro versos cada). A pontuação reforça idéias e imagens do texto: o cenário litorâneo do nordeste e a

relação do sujeito lírico com este quando evoca a força semântica, por meio de metáforas, das palavras.

A articulação: ponto final, vírgulas, reticências, ponto de exclamação, interrogação, etc.

JANGADA

(Edyla Mangabeira)

- 01º Jangada ligeira que leve desliza
 02º Na crista altaneira dos mares sem **fim**.
 03º Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse
 04º Tão **leve**, tão doce tão simples **assim**.
- 05º Dez palmos de **vela**, seis tocos de **pau**.
 06º E afronta a **procela**! Não fuge se apruma
 07º Da proa ao **girau**, e vence e **flutua**,
 08º Tão **frágil**, tão **nua**, tão branca de **espuma**.
- 09º A mim não me espanta que tens a leveza
 10º De um corpo de santa jangada a **vogar**,
 11º Não causas surpresa que assim sem receio
 12º Jesus também veio pisando no **mar**!
- 13º Jangada cansada que dorme na areia
 14º Minh'alma era **alada**, já fomos iguais
 15º Agora tão **cheia**, tão cheia de **mágoas**,
 16º Não bóia nas **águas**, pesada **demais**!

Ponto final (Fim / Assim / Pau / Espuma)

Vírgulas (Leve / Vela / Girau / Flutua / Frágil / Nua / Vogar / Alada / Cheia / Mágoas / Águas)

Ponto e vírgula (não encontrado)

Reticências (não encontrado)

Ponto de exclamação (Procela / Mar / Demais)

Interrogação (não encontrado)

TIPOS DE RIMA

JANGADA

(Edyla Mangabeira)

01º Jangada **ligeira** que leve **desliza**

02º Na crista **altaneira** dos mares **sem fim**.

03º Ao **sopro** da bri**sa quem dera que eu **fosse**

04º **Tão** leve, **tão do*ce** **tão** simples **assim**.

05º Dez palmos **de vela**, **seis tocos** de **pau**.

06º E afronta a pro*cela! Não foge **se** **apruma**

07º Da proa ao girau, e ven*ce e **flutua**,

08º **Tão** frágil, **tão** nua, **tão** branca de **espuma**.

09º A mim não me **espanta** que tens a **leveza**

10º De um corpo de **santa** jangada a **vogar**,

11º Não cau**sas **surpre**sa** que **assim** **sem** re*ceio

12º Jesus também **veio** pi**sando no **mar**!

13º Jangada **cansada** que dorme na **areia**

14º Minh'alma era **alada**, já fomos **iguais**

15º Agora **tão** **cheia**, **tão** **cheia** de **mágoas**,

16º Não bóia na**s **águas**, pe**sada **demais**!

*Fonemas /s/ e /c/ (antes de vogal **e** ou **i**) são representados pelo Alofone: Fricativa Alveolar Desvozeada [s]

** Fonemas /s/ (entre vogais) são representados pelo Alofone: Fricativa Alveolar Vozeada [z]

RIMAS AGUDAS

(Fim - Assim / Apruma - Espuma / Vogar - Mar / Iguais – Demais)

RIMAS INTERNAS

(Ligeira – Altaneira / Desliza - Brisa / Fosse – Doce / Pau – Girau / Flutua – Nua / Leveza – Surpresa / Receio – Veio / Cansada – Alada - Pesada / Mágoas – Águas / Cheia - Bóia)

2.4.3 ASPECTOS MUSICAIS E INTERPRETATIVOS

O compositor usa, de forma recorrente, material melódico na construção dos quatro compassos introdutórios da canção Jangada,

Construindo em movimento de textura levemente contrapontística (entre as melodias - vozes) o acompanhamento introdutório da canção.

Tal procedimento confere um carácter expressivo e canto bem saliente na linha melódica (voz) do baixo que, pelo contorno assumido lembra a linha da flauta, instrumento usado, juntamente com o violão nas serestas.

É perceptível o movimento contrário das linhas (vozes) e execução de carácter ligado e cantado. Ao final do compasso 04 notamos decrescer esta intensidade uma

vez que o sujeito lírico já tem a deixa das intenções de dinâmicas e estilísticas do gênero seresteiro que segundo Machado (2004) era

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

Outra característica notada é a de caráter descrito atribuído, principalmente, à primeira estrofe, primeira parte da canção. Já na segunda parte quando da repetição quase que total do trecho musical, com exceção do trecho final no compasso 23 e 24 onde temos uma pequena coda musical. Outra característica do poema da canção é o uso de metáforas como figura de linguagem. Estas funcionam como elemento artístico literário da linguagem, ajudando não apenas a informar sobre o real ou de produzi-lo, mas utilizadas principalmente como um meio de refletir e recriar a realidade, reordenando-a. Isso dá ao texto literário, no caso aqui o poema da canção “*Jangada*” um caráter ficcional, recriando o real num plano imaginário.

JANGADA

(canção praiana)

Estrofe I

01º *Jangada ligeira que leve desliza*

02º *Na crista altaneira dos mares sem fim.*

03º *Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse*

04º *Tão leve, tão doce tão simples assim.*

Nos primeiros dois versos o sujeito lírico numa ação contemplativa descreve sucessivamente os movimentos da jangada que se encontra a deslizar na, sobre crista da onda, imensidão do mar afora. Este trecho é descrito musicalmente, tanto melodia como acompanhamento, de forma calma e cantábile onde a melodia, sem grandes saltos e com predominância de notas repetidas, se desenvolve numa tessitura confortável à elucidação de uma dicção clara e confortável do texto poético.

A característica, tanto do ritmo repetido em colcheias como das notas em grande parte da canção, possibilitam maior proximidade com o texto, que terá mais liberdade e fluência expressiva graças à textura apresentada pela melodia.

dolce e cantabile

Jan - ga - da li - gei - ra que le - ve des -
A mim não me es - pan - ta que tens a le -

poco mais vivo

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

TEMPO I (com doçura)

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

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

Do

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

A este movimento da melodia e texto poético se encontra o acompanhamento, num contorno rítmico-harmônico ondulado, fazendo alusão ao movimento da jangada ao mar. Ao mesmo tempo em que o texto descreve a cena, por meio da solfa³², o acompanhamento contribui ao delinear estes movimentos sucessivos de imagens da jangada ao mar a partir do motivo rítmico-harmônico da canção que apresenta em sua configuração uma nítida alusão do movimento de subir e, sob pequena turbulência representada pelo grupo de três semicolcheias e seguida de salto, o de descer que também é representado pelo elemento musical

³² Linha melódica principal (cantada)

das notas cromáticas. Esta configuração rítmico-harmônica será um ostinato presente em toda a peça.

7

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

Outra forte característica que aproxima e ao mesmo tempo identifica a influência do cancioneiro regional é a ocorrência de notas repetidas e saltos curtos numa tessitura central do registro vocal. Contudo, uma vez que parte do teor melódico já foi exposto, o intérprete, de forma conexa e coerente com os elementos musicais, buscará nestes, o imaginário a que cada um se reporta como explica Kimball (2006):

The broad parameters of style are melody, harmony, rhythm, accompaniment, and poets/texts. These broad components can be broken into smaller subsections to help define the way a composer creates the song's imagery in each component. [...] As you analyze each component and its subsections separately, a pattern will ultimately emerge, helping to define and characterize the song style of that composer. (KIMBALL, 2006, p.3)³³

³³ De forma abrangente, os parâmetros do estilo são melodia, harmonia, ritmo, acompanhamento e poetas/textos. Estes componentes podem ser subdivididos em partes menores para ajudar a definir o modo como o compositor cria o imaginário da canção em cada componente. [...] À medida que se analisa cada componente e suas subdivisões separadamente, um padrão ao final surgirá, auxiliando na definição e caracterização do estilo da canção deste compositor. (KIMBALL, 2006, p.3, tradução pessoal)³³

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

A primeira entrada do canto se dá com uma pausa total de piano, durante o compasso 05. Tal entrada, solitária, permite esta forma mais melódica de ataque musical e, característica das serenatas³⁴, está coerente com a textura poético-musical da Jangada de Oswaldo de Souza. A energia se distribui, de forma diluída, nas notas repetidas da canção, imprimindo movimento e amalgamando as palavras à acentuação tônica das frases no texto poético: “*Jangada ligeira que leve desliza [...]*”. Tal procedimento interpretativo também encontra fundamentação quando se percebe que o canto se inicia solitário e, com maior liberdade, trazendo para si toda a atenção do expectador. Neste repertório, o intérprete precisa estar concentrado no fluxo contínuo da linha do canto desde a primeira nota, exposta com material melódico da canção, a fim de dar continuidade ao sentido delineado pelo contorno melódico como característica do estilo composicional apresentado na parte introdutória da canção.

O sujeito lírico se apresenta numa relação de íntima identidade com o objeto de sua devoção quando expressa suspirando, “*(...) quem dera que eu fosse (...)*”, o desejo de ser como a jangada em seu habitat a qual simboliza ao mesmo tempo braveza e resistência frente aos desafios da solidão no mar. Também trás consigo a inspiração, com presença de sentimento emotivo: “*(...)Tão leve, tão doce tão simples assim*”. O autor, através de um caráter “*poco mais vivo*” e de uma dinâmica “*cres*”, na segunda estrofe, parece querer intensificar este envolvimento emocional.

Estrofe II

05º Dez palmos de vela, seis tocos de pau.

06º E afronta a procela! Não foge se apruma

³⁴ Concerto de vozes ou de instrumentos que se dá de noite em passeio noturno ou debaixo das janelas de alguém; ária amorosa, que se canta debaixo das janelas de uma dama; composição musical, simples e melodiosa; composição poética, própria para o canto noturno.

07º Da proa ao girau e vencer flutua,

08º Tão frágil, tão nua, tão branca de espuma.

Ainda na primeira parte da canção temos a segunda estrofe que, seguindo com a descrição física da jangada, inicia também uma descrição dos atributos de bravura quando lhe reporta indícios de coragem no enfrentamento da tempestade em mar aberto... “*E afronta a procela! Não foge se apruma*”.

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

Estrofe III

09º A mim não me espanta que tens a leveza

10º De um corpo de santa jangada a vogar³⁵,

11º Não causas surpresa que assim sem receio

12º Jesus também veio pisando no mar!

A terceira estrofe se inicia apresentando uma consciência dos dons que a jangada possui. Neste momento o caráter grandioso se intensifica quando o sujeito lírico compara, essa mesma jangada flutuando sobre as águas, a um ser espiritual quando expressa: “*A mim não me espanta que tens a leveza de um corpo de santa jangada a vogar,*” Tal comparação eleva cada vez mais o *status* sacralizado que foi dado à jangada em semelhança com a imagem de uma santa suspensa e envolta por uma áurea de perfeita e sublime pureza. A jangada recebe este atributo divino que consiste na ausência, em Deus, da mais insignificante imperfeição no momento em que encontra nos passos de Cristo sobre as águas a plenitude de suas

³⁵ Navegar a remos; ser impelido sobre a água por meio de remos ou de velas. Derivar, deslizar, escorregar suavemente: Voga a jangada nas plácidas águas.

virtudes... *“Não causas surpresa que assim sem receio Jesus também veio pisando no mar!”*

Estrofe IV

13º Jangada cansada que dorme na areia

14º Minh'alma era alada, já fomos iguais

15º Agora tão cheia, tão cheia de mágoas,

16º Não bóia nas águas, pesada demais!

A quarta e última estrofe traz uma total desfiguração de todas as qualidades positivas elencadas nas estrofes anteriores. Agora a jangada é objeto onde, sobre si, recai a tristeza, desilusão, melancolia, forças exauridas, alma ferida e toda sorte de desafetos, personificando em si a crise existencial de um ser solitário e impotente em sua angustia existencial. O trágico sobrepõe à tentativa de erguer-se, *“Minh'alma era alada, já fomos iguais”*, da jangada, agora um ser em profunda desilusão quando, sobre si instaura uma carga de pessimismo, resultante dos conflitos vivenciados e expostos em uma fala dramática. Essa ênfase se faz sentida quando o sujeito lírico expressa com veemência, exclamando:

***“Agora tão cheia, tão cheia de mágoas,
Não bóia nas águas, pesada demais!”***

. A expressão *“pesada demais!”* encerra o poema caracterizando³⁶ o drama humano metaforizado na jangada: nossa humanidade.

As figurações rítmicas, com grande ênfase, são mais marcantes nos procedimentos harmônicos onde, se apresentam três planos rítmicos na construção do acompanhamento. Na primeira parte, anacruse do compasso 01 ao compasso 04, encontramos um trecho da melodia principal, segunda voz, sendo executado simultaneamente com uma segunda melodia, terceira voz, configurando um pequeno trecho de contraponto entre as mesmas. Há

³⁶Essa característica de uma visão de mundo centrada no indivíduo é marcada pela subjetividade, pelo lirismo, pela emoção, pelos sentimentos, pela imaginação e pelo eu.

presença de acordes, primeira voz, que após o primeiro impulso da primeira parte do primeiro tempo de cada compasso, reforçam estes pontos de apoio e efeito propulsor quando, no ato de remar, o jangadeiro imprime esta atividade a qual podemos evocar por meio de imagens latentes na consciência das populações litorâneas do nordeste brasileiro. Percebe-se que o compositor se vale deste tratamento composicional em muitas de suas canções: uso de trechos da melodia principal na parte introdutória da canção, configurando assim o motivo principal de identificação da canção.

A textura musical, na canção, é caracterizada pelo contraponto melódico entre a melodia principal e o motivo melódico, em contorno ondulante, exposto no acompanhamento e com alusão ao solo instrumental de violão. A predominância rítmico-harmônico se faz pela horizontalidade durante toda a canção.

Notamos uma pequena mudança na densidade após os primeiros quatros compassos da canção, ficando menos densa a textura rítmica, com a saída do fragmento melódico da melodia principal do acompanhamento.

Por ser uma canção construída sob temas do folclore brasileiro e, sua melodia, adaptadas de solfas do cancioneiro popular lusitano da “*Nau Catarineta*” constatamos assim uma proximidade do enfoque lírico do poema “Jangada” de Edyla Mangabeira com a melodia de um dos mais célebres e mais míticos romances marítimos.

Canção praiana (Regionalista) inspirada em um canto de marinhagem do tradicional romance da “*Nau Catarineta*” que presente na tradição oral do folclore local muito contribuiu às feições expressivas e sentimentais do nosso povo em seu intenso e contínuo processo de miscigenação. Partindo do pressuposto de que a presença do romanceiro popular do Brasil se mantém na tradição oral do nosso povo, Câmara Cascudo (1959) em *O Estado de São Paulo* afirma:

O Romance português no Brasil é um elemento sugestivo como processo de conservação e de pureza, apesar de séculos de permanência no atrito desgastador da prosódia nacional. Mas sendo, em sua quase totalidade, documentos confiados à memória feminina, os romances não se desfiguraram e nem possuem as versões mutiladoras que deparamos nos contos populares, acomodados à feição psicológica e vocabular do ambiente. Não apenas no sentido da sintaxe, mas do próprio vocabulário a fidelidade é relativamente

em boa porcentagem. Mas o impressionante é a feição sentimental inalterável, transmitindo seu contágio romântico aos romances que foram elaborados no Brasil, fins do século XVIII e alguns ao correr do século XIX. (CASCUDO, 1959)

A Nau Catarineta é um episódio épico³⁷ que lembra a Odisséia³⁸. É uma ode³⁹ romanceada que pelo fascínio do seu enredo dramático e pelos mirabolantes efeitos pictóricos da coreografia, se transforma em um bailado⁴⁰. A história desenvolve-se a bordo de um navio que parte do Recife para Lisboa, na época das conquistas marítimas (1565), e que depois de cruentos combates e lutas dolorosas, chega, afinal, a um porto seguro. A melodia é inspirada nas solfas⁴¹ populares dos cantos de marinhagem do tradicional romance da Nau Catarineta

O "Romance da Nau Catarineta" é uma canção de 19 estrofes que narra as peripécias de uma longa travessia marítima de Brasil para Portugal, as calmarias que esgotaram os mantimentos, a sorte para sacrificar um dos tripulantes, a presença de tentação diabólica e a intervenção divina, levando a nau a um bom porto. "O comandante dessa viagem verídica foi o navegador Jorge de Albuquerque Coelho, filho de Duarte Coelho, fundador de Olinda e donatário da capitania hereditária de Pernambuco de 1534 a 1554; a Nau Catarineta, inclusive, partiu do porto de Olinda para Portugal", segundo narra Ariano Suassuna. Segundo também minhas pesquisas, Nau Catarineta' é o mais célebre e o mais mítico dos romances marítimos do cancioneiro lusitano. Xácará⁴² anônima, oriunda da segunda metade do século XVI, é a prova do nível estético, da síntese lírica, da sabedoria e economia dramáticas a que pode chegar a poesia anônima do povo em seus maiores momentos. (LEONEL, 2007, p.01)

Encontramos uma solfa do romance da NAU CATARINETA⁴³ com recriação literária por Ariano Suassuna⁴⁴ e interpretado pelo Quinteto Armorial⁴⁵:

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

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

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

⁴⁰ Dança artística acompanhada de mímica, executada por um dançarino ou por grupos, de ambos os sexos.

⁴¹ Arte de solfejar. Música escrita.

⁴² Narrativa popular, em verso.

⁴³ Encontrado no http://www.beakauffmann.com/mpb_r/romance-da-nau-catarineta.html

⁴⁴ Encontrado no <http://vagalume.uol.com.br/antonio-nobrega/romance-da-nau-catarineta.html>

*Ouçam, meus senhores todos,
Uma história de espantar!
Lá vem a nau catarineta
Que tem muito que contar.*

*Há mais de um ano e um dia
Que vagavam pelo mar:
Já não tinham o que comer,
Já não tinham o que manjar!*

*Deitam sortes à ventura
Quem se havia de matar:
Logo foi cair a sorte
No capitão-general!*

*- tenham mão, meus marinheiros!
Prefiro ao mar me jogar!
Antes quero que me comam
Ferozes peixes do mar*

*Do que ver gente comendo
Carne do meu natural!
Esperemos um momento,
Talvez possamos chegar.*

*Assobe, assobe, gajeiro,
Naquele mastro real!
Vê se vês terras de espanha,
E areias de portugal!
- não vejo terras de espanha
E areias de portugal!
Vejo sete espadas nuas
Que vêm para vos matar!*

*- vai mais acima, gajeiro,
Sobe no tope real!
Vê se vês terras de espanha,
Areias de portugal!*

- alvíssaras, capitão,

⁴⁵ O **Quinteto Armorial** foi um importante grupo de música instrumental brasileiro formado em Recife em 1970, gravaram quatro LPs até o final do grupo, em 1980. A proposta do Quinteto Armorial era criar uma música de câmara erudita com raízes populares, o grupo conseguiu realizar um trabalho de síntese entre a música erudita e as tradições populares do nordeste.

*Meu capitão-general!
Já vejo terras de espanha,
Areias de portugal!*

*Enxergo, mais, três donzelas,
Debaixo de um laranjal!
Uma, sentada a coser,
Outra na roca, a fiar,*

*A mais mocinha de todas
Está no meio, a chorar!
- todas três são minhas filhas:
Ah quem me dera as beijar!*

*A mais mocinha de todas
Contigo a hei de casar!
- eu não quero a vossa filha,
Que vos custou a criar!
- dou-te o meu cavalo branco
Que nunca teve outro igual!
- não quero o vosso cavalo,
Meu capitão-general!*

*- dou-te a nau catarineta
Tão boa em seu navegar!
- não quero a catarineta,
Que naus não sei manobrar!*

*- que queres então, gajeiro?
Que alvíssaras hei de dar?
- capitão, eu sou o diabo
E aqui vim pra vos tentar!*

*O que eu quero, é vossa alma
Para comigo a levar!
Só assim chegais a porto,
Só assim vos vou salvar!*

*- renego de ti, demônio,
Que estavas a me tentar!
A minha alma, eu dou a deus,
E o meu corpo eu dou ao mar!*

E logo salta nas águas

*O capitão-general!
Um anjo o tomou nos braços,
Não o deixou se afogar!*

*Dá um estouro o demônio,
Acalmam-se o vento e o mar,
E à noite a catarineta
Chegava ao porto do mar!*

Em 1969, Ariano Suassuna é convidado, pelo então reitor Murilo Guimarães, para dirigir o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. À época, Suassuna, já conhecido por seus textos teatrais, convoca, então, Capiba, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clovis Pereira para juntos procurarem uma música erudita nordestina, a música “armorial”, baseada em raízes populares e que viesse se juntar a seu teatro, à pintura de Francisco Brennand, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, e ao romance de Maximiano Campos. Pretendia criar uma arte brasileira erudita baseada na cultura popular. Em 18 de outubro de 1970, com o concerto Três séculos de música Nordestina – do barroco ao armorial, e com uma exposição de gravura, pintura e escultura, lança-se, no Recife, o Movimento Armorial, base de toda a sua obra. (LEMOS, 2007, p. 15)

A tessitura geral da canção “*Jangada*” é do Sib 2 ao Ré 4. O autor, segundo Fátima de Brito⁴⁶,

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

No caso de ser uma única melodia (canção) a mesma se movimenta e se desenvolve muito em graus conjuntos, predominantemente e, poucos saltos de 3^am, 4^aj e 5^aj, possibilitando fluidez do texto. Os saltos aparecem no decorrer da canção. São saltos de:

5^aj (compasso 13; anacruse do compasso 14 e compasso 22);

4^aj (anacruse do compasso 05 e compassos 07; 11; 12; 15; 19 e 20);

⁴⁶ Conversas e ensaios realizados sobre a obra de Oswaldo de Souza durante a semana da entrevista a mim conferida na residência da professora Fátima de Brito em Maceió – Alagoas de 01 a 05 de junho de 2009, (informação verbal).

4ªA (compasso 18)

3ªM (22compasso 07; 11 e 19)

3ªm (compassos 08; 09; 10; 14; 17; 18; 19; 20 e)

2ªM (anacruses dos compassos 09; 11; 13; 15; 16; 17; 21 e 23/ compassos 06; 11; 12; 16; 17; 18 e 19)

2ªm (anacruses dos compassos 08; 10; 12; 18; 19 e 20/compassos 11; 12; 15; 16; 20 e 22).

JANGADA

Jangada ligeira que leve desliza

(uníssonos; uníssonos; uníssonos; 4ªj; uníssonos; uníssonos; uníssonos; 2ª M; 2ªM; 2ªm; uníssonos)

Na crista altaneira dos mares sem fim.

(*uníssonos; 4ªj; 4ªj; 3ªM; uníssonos; uníssonos; 3ªm; uníssonos; uníssonos e 3ªM)

Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse

(*3ªm; 3ªm; uníssonos; uníssonos; 2ªm; uníssonos; uníssonos; 3ªm; uníssonos; uníssonos; 2ªM e uníssonos)

Tão leve, tão doce tão simples assim.

(*3ªM; 4ªj; 2ªM; 2ªm; 2ªm; uníssonos; 4ªj; uníssonos; 2ªAum; 2ªm; 2ªm)

Dez palmos de vela, seis tocos de pau.

(*5ªj; uníssonos; uníssonos; uníssonos; 5ªj; uníssonos; uníssonos; 3ªm; uníssonos; uníssonos; 2ªM)

E afronta a procela! Não foge se apruma

(*4ªj; uníssonos; 2m; 2ªm; 2ªM; 3ªm; 2ªm; 2ªM; 2ªM; 2ªM; 2ªM; uníssonos)

Da proa ao girau, e vencer flutua,

(*3ªm; uníssonos; 2ªM; 2ªM; 3ªm; 4ªAum; 2ªM; 2ªM; 2ªm e 3ªm)

Tão frágil, tão nua, tão branca de espuma.

(*4ªj; 3ªM; 2ªM; 2ªM; 2ªm; 3ªm; 3ªm; 3ªm; 4ªj; 2ªm; 2ªM e uníssonos)

A mim não me espanta que tens a leveza

(uníssono; uníssono; uníssono; 4ªj; uníssono; uníssono; uníssono; 2ª M; 2ªM; 2ªm; uníssono)

De um corpo de santa jangada a vogar,

(*uníssono; 4ªj; 4ªj; 3ªM; uníssono; uníssono; 3ªm; uníssono; uníssono e 3ªM)

Não causas surpresa que assim sem receio

(*3ªm; 3ªm; uníssono; uníssono; 2ªm; uníssono; uníssono; 3ªm; uníssono; uníssono; 2ªM e uníssono)

Jesus também veio pisando no mar!

(*3ªM; 4ªj; 2ªM; 2ªm; 2ªm; uníssono; 4ªj; uníssono; 2ªAum; 2ªm; 2ªm)

Jangada cansada que dorme na areia

(*5ªj; uníssono; uníssono; uníssono; 5ªj; uníssono; uníssono; 3ªm; uníssono; uníssono; 2ªM)

Minh'alma era alada, já fomos iguais

(*4ªj; uníssono; 2m; 2ªm; 2ªM; 3ªm; 2ªm; 2ªM; 2ªM; 2ªM; 2ªM; uníssono)

Agora tão cheia, tão cheia de mágoas,

(*3ªm; uníssono; 2ªM; 2ªM; 3ªm; 4ªAum; 2ªM; 2ªM; 2ªm e 3ªm)

Não bóia nas águas, pesada demais!

(*4ªj; 3ªM; 2ªM; 2ªM; 2ªm; 3ªm; 2ªM; 5ªj; 2ªm; 2ªme 2ªM)

**intervalo musical de ligação da última sílaba do verso/estrofe anterior com a primeira sílaba do verso/estrofe seguinte.*

A canção está construída sobre uma base de harmonia tradicional porque se enquadra bem no perfil da canção regional em estudo que, se estrutura, basicamente, nas relações de I-IV-V-I e está dividida em uma única seção. Toda variação acontece dentro uma unidade estrutural da obra (canção) sem divisões de seção apresentando assim forma continua em seu desenvolvimento. No compasso 05 o autor indica sugestão de *dolce* e *cantabile*. No compasso 10 a indicação é pouco mais *vivo* retornando ao tempo I, desta vez com doçura, a partir do segundo tempo do compasso.

Nota-se a presença de vários trechos da parte do acompanhamento onde se delineia um contorno violonístico, quase um ponteio⁴⁷, típico das nostálgicas serestas⁴⁸. Sobre o contorno do baixo se cria toda a base harmônica e rítmica necessária, aludindo à rítmica e timbre do violão seresteiro.

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

⁴⁷ Toque de viola de quem está a pontear (ANDRADE, 1989, p.407)

⁴⁸ A seresta não caracteriza, na verdade, como um gênero de composição musical específico, mas sim como uma atividade musical ambientada nas ruas, nas noites de luar. Assim, o estilo das músicas escolhidas era definido de acordo com o critério e o gosto dos músicos e ouvintes predominando linhas melódicas românticas, suaves, lentas e nostálgicas, utilizando os mais diversos ritmos com arranjos apropriados. Dessa forma, as estruturas rítmicas utilizadas iam desde a modinha tradicional e a canção romântica até o lundu, o samba-canção, o choro, o bolero, a valsa, a guarânia³², o fox, o fado, o tango e muitos outros tipos de composições musicais populares. (MACHADO 2004, p.55)

Elemento Cromático de Caráter Ornamental e Dramático

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

cresc.

allarg.

dim. e rall.

Do

Elemento Cromático de Caráter Estrutural

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

cresc.

allarg.

dim. e rall.

Do

A canção se mantém sua constante rítmica com pequena variação ao compasso 18 quando o compositor insere pequeno recorte de material melódico da linha do acompanhamento do baixo do compasso 01 ao 04 da introdução da canção.

Na harmonia há a presença de dominante secundária no compasso 12 ($V_6/V - V_6/V$).

12

do - ce tão sim - ples as -
vei - o pi - san - do no

A textura rítmica predominante durante toda a canção se apresenta configurada no seguinte esquema:

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

7

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

Na medida em que traduz ou suscita uma ambiência, característica, à época, se percebe os vínculos de uma poética própria as características musicais, sejam elas harmônicas, rítmicas, melódicas nas praticas das serestas, modinhas e outros gêneros tipicamente brasileiros.

A oscilação no direcionamento da linha do baixo no acompanhamento é um forte indicador do modo como a embarcação chamada jangada se movimenta nas águas: ora ascende, ora descende em contínuo movimento sobre as ondas do mar. O contorno delineado pela linha do baixo no acompanhamento é muito visível, valendo-se dos elementos rítmicos e melódicos, alturas – *grave versus agudo*, na composição. Kimball (2006) afirma que “Melody and rhythm are closely linked in creating imagery”

(KIMBALL, 2006, p.03)⁴⁹. Isto reforça, semanticamente, toda a adjetivação das características da jangada quando é descrito o modo como a mesma se comporta sobre as águas. A presença das semicolcheias, grupos de três, pontuando em movimento cromático após a colcheia pontuada confere um caráter dramático e alusivo às serenatas quando acompanhadas ao violão o seresteiro derrama sua alma amorosa e saudosa nas cordas do seu instrumento.

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

Temos em mãos uma fotocópia de manuscrito a nós doada pela professora Maria de Fátima de Brito da Universidade Federal de Alagoas. Também consta no livro “OSWALDO DE SOUZA: O Canto do Nordeste” de Claudio Augusto Pinto Galvão, página 108, a informação de que a canção Jangada não tem versão impressa, só manuscrito.

Sobre a legitimidade das inscrições a punho feitas no manuscrito, encontramos um único termo presente no laudo pericial que é atribuído ao autor que é a inscrição do termo “**cres**”, encontrado no compasso 10. As demais anotações encontradas estão em letra de forma, inviabilizando autenticá-las em uma fotocópia do manuscrito. Atestamos tal afirmação por meio do exame grafotécnico emitido por Franco (2010) quando expõe que:

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

As alterações de densidade ocorrem por transição, interrupção da textura anterior do acompanhamento, a partir do compasso 05. Há uma única

⁴⁹ Melodia e ritmo estão estreitamente ligados à criação do imaginário. (KIMBALL, 2006, p.03, tradução livre)

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

A canção está dividida em uma introdução e uma única seção com duas estrofes e uma codeta ao final da segunda estrofe. A introdução ocorre do compasso 01 ao compasso 04. O texto é completamente diferente nas duas estrofes. A seção única vai do compasso 05 ao compasso 22 e a repetição vai desde a introdução no compasso 01 até ao compasso 19, passando diretamente para a codeta nos compassos 23 e 24. Considerando a proposta dramática do poema temos uma única grande seção que é repetida (musicalmente), contudo com distinto enfoque sendo a primeira estrofe de força narrativo-descritiva da jangada ao mar e a segunda com intervenção do sujeito lírico quando, estabelece para si, um vínculo de ter ele e a jangada, às vezes, compartilhado as mesmas virtudes quando exclama: “[...] *Minh'alma era alada, já fomos iguais*”. O oposto também ocorre quando a mesma voz, do sujeito lírico, revela o rompimento desse laço outrora estabelecido entre o sujeito lírico e a jangada na seguinte fala: “*Agora tão cheia, tão cheia de mágoas, Não bóia nas águas, pesada demais!*”

O contorno desenvolvido pela a linha melódica apresenta momentos de linearidade com notas repetidas, em grande parte da canção e, com figuração rítmica predominante em colcheia afirmam à procura de uma ênfase mais elucidativa do texto a ser cantado. Essa característica favorece ao realce e clareza de uma dicção mais próxima da fala. Encontrar, nas particularidades da língua, a coerência com uma emissão natural e legítima, respeitando sua fonética local em específico sem se valer de caricaturas ou imposições fonéticas desnaturais ao português falado no Brasil, será o desafio timbrístico mais enfático a esse gênero: canção de câmara regionalista.

A partir do exposto na questão anterior, podemos concluir que a linha do canto da canção “Jangada”, e também nas demais canções em análise

neste trabalho “Juazeiro”, “Sereia do Mar” e “Retiradas”, deve manter um timbre de colocação próximo às características da língua portuguesa falada no nordeste brasileiro, principalmente por tratar-se de canção regionalista, onde o fonema / t / tem como alofone, som real, o [t] não sonoro ou desvozeado e com articulação linguodental e oral, e não como pronúncia o [tʃ], não sonoro ou desvozeado e com articulação alvéolo-palatal, típica das demais regiões do Brasil.

O fonema / d / corresponde ao alofone [d] não sonoro ou desvozeado pois não há vibração das pregas vocais e apresenta articulação linguodental e oral, sendo o mesmo indicado aqui às pronúncias das canções em estudo e não o alofone [dʒ] que é, não sonoro e com articulação alvéolo-palatal sem vibração das pregas vocais ou desvozeadas, típico das demais regiões brasileiras.

Também temos o uso do fonema / r / com seu alofone correspondente [x], consoante fricativa alveolar e desvozeado ou não sonora, também indicada por questões de coerência com a efetiva pronúncia falada nos sertão e litoral nordestino em sua grande parte e não [r] que é sonoro, com vibração das pregas vocais e de vibrações simples presente à fala natural das regiões do centro e sudeste brasileiro e com variante na região sul do país onde é emitida com múltiplas vibrações.

Estas particularidades fonéticas, características da fala do sertão e litoral nordestino, com exceção do litoral e recôncavo baiano, se caracterizam também por apresentar um timbre mais claro aberto com relação às vogais. Em muitos casos presentes na mídia televisiva, constatamos o uso destes alofones acima descritos mais como caricatura do que reais representantes de um amplo e variado sistema de sons a serem normatizados à fonética do português cantado, diga-se, à fonética do canto erudito do português falado no Brasil. Thaís Cristófaró Silva afirma que “A linguagem escrita reflete primordialmente uma linguagem oral. A linguagem escrita pode ser lida com a sonoridade de sotaques variados. (CRISTÓFARO, 2007, p. 26)”. Ainda em sua explanação, quando atuou no III Seminário da Canção Brasileira realizado em Belo Horizonte em outubro de 2005, argumenta que

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

(CRISTÓFARO, 2007, p. 32)

Em específico às pronúncias dos fonemas /t/ e /d/, notamos, em transcrições fonéticas de livros⁵⁰ de dicção para o canto, serem os mesmos alofones correspondentes aos falados nas línguas italiana, espanhola, e no português falado em Portugal. Sendo assim, é possível acompanhar e respeitar a dinâmica evolutiva do português brasileiro, respeitando e normatizando-as ao português cantado e também validando as diferenças fonéticas regionais, não mais como regionalismos ou “sotaques”, mas como o português falado no nordeste, o português falado no sul, o português falado no centro-oeste, o português falado no norte e o português falado no sudeste do Brasil. Isto posto, as representações legítimas da língua à normatização do português cantado se efetivará. Tal posicionamento encontra consonância com a afirmação emitida por Thaís Cristófaros Silva quando expõe que,

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

⁵⁰ Diction for Singers: A Concise Reference for English, Italian, Latin, German, Fr (Paperback)
Robert Caldwell, Tracy Gavilanes, Sheila Allen Joan Wall (Author). Pacific Isle Publishing (2005).

CAPÍTULO III

**ASPECTOS COMUNS NAS OBRAS
DE OSWALDO DE SOUZA E
WALDEMAR HENRIQUE.**

3. ASPECTOS COMUNS NAS OBRAS DE OSWALDO DE SOUZA E WALDEMAR HENRIQUE.

Há forte proximidade entre as obras de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza. Caracterizada pela influência do geofísico da região amazônica, cheia de lendas e encantos, e as regiões do sertão e litoral nordestino. Eles foram amigos desde a década de 30 quando o pintor e escultor Cássio M'boy⁵¹ “[...] o levou a conhecer um compositor recém-chegado (ao Rio de Janeiro) do Pará... Waldemar Henrique [...]” (GALVÃO 1988, p. 41). Os compositores Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza representantes da canção de concerto regionalista às regiões Norte e Nordeste respectivamente, apresentam fortes vínculos, desde a amizade iniciada na década de 30 e sendo, segundo Claudio Galvão,

Waldemar Henrique, portador já àquela época de respeitável bagagem artística, possuía enorme afinidade musical com Oswaldo de Souza, diferenciada apenas pelas regiões geográficas brasileiras a que ambos se vinculavam. Formava-se naquele momento uma sólida amizade, jamais interrompida por qualquer pretexto. (GALVÃO, 1988, p.41)

Encontramos outra declaração que nos ratifica a importância da obra de Waldemar Henrique para o processo composicional de Oswaldo de Souza, é a fala de Fátima de Brito (2009, p. 07) quando diz: “A meu ver, a amizade com Waldemar Henrique serviu muito para conduzi-lo à sua produção no exercício da composição”. Ainda sobre os laços de amizade, temos o testemunho pessoal de Maria de Fátima de Brito nos reportando que,

Eles eram muito amigos e compartilhavam os mesmos ideais. Eu cheguei a conhecer Waldemar Henrique na casa de Oswaldo de Souza. Ele tinha vindo passar uns dias em Natal e eu tive a felicidade de conhecê-lo. Era um homem muito interessante. Embora já velhinho, com dificuldade visual, era bonito ver os dois conversando, pareciam dois jovens. Conversavam sobre o que compunham, sobre temas comuns a ele: “Ah, você se lembra daquele tema?”... E assim iam os dois falando. Ficavam naquela conversa que rendia a tarde inteira. Numa das pequenas pausas eu cantei para ele com Oswaldo de Souza me acompanhando, lembro-me da peça, era a *Cantiga* de Waldemar Henrique. Mesmo em curto tempo, deu para concluir do

⁵¹ Cássio M'boy, pintor e escultor, detentor de medalha de ouro em Paris, com trabalhos conceituados no Rio de Janeiro e São Paulo, na década de 1930. Usava o “M'boy” como nome artístico em homenagem à Vila do Embu, m'boy, em idioma indígena. (GALVÃO 1988, p. 84)

afeto e da grande amizade que havia entre os dois. Eles trocavam, sobre suas composições, muitas “figurinhas”. Por isso eu afirmo, se alguma influência Oswaldo de Souza teve em sua obra, essa influência foi de Waldemar Henrique e também dos ideais preconizados pela Semana de 22. (BRITO, 2009, p.11)

3.1. O Geofísico

A ênfase dada ao elemento geofísico, reportando sempre aos aspectos do folclore de cada região em suas composições, garantiu-lhes uma posição verdadeiramente representativa entre os compositores regionalistas do norte e nordeste brasileiro.

É – sem dúvida – nosso precioso compositor, a imagem perfeita e fiel da força telúrica que lhe traz ao espírito sons desconhecidos, variações geniais da orquestração imperceptível ao leigo, traduzidos em sua linguagem genial uma *beleza nossa*, um momento amazônico, até hoje insuperável na vastidão de sua obra. (CLAVER FILHO, 1978, p.62)

Encontramos nas obras dos dois compositores uma forte e nítida marca de vínculo à terra a que ambos pertencem: norte e nordeste. Estes elementos, tanto musicais como textuais, comuns em suas obras, se incorporam ao acompanhamento musical por meio de células rítmicas presentes na percussão folclórica regional característica.

Lenda Amazônica n. 1 “Foi Bôto, Sinhá!” (Waldemar Henrique)

O primeiro aspecto que abordaremos é o da estreita relação que os compositores têm com folclore regional como fonte de inspiração artístico-musical à realização das suas obras. Esta manifestação ocorre a partir do conteúdo textual completamente fincado no âmbito regional da grande floresta amazônica e respectivo folclore como também no sertão e litoral nordestino que segundo Ilza Nogueira, Oswaldo de Souza é o “[...] verdadeiro paisagista musical no nordeste brasileiro, empenhado na reconstituição de cenários, personagens e quadros de costumes” (NOGUEIRA, 2004, p. 09). Essa importância dada aos elementos da cultura e folclore regional, abordados nas obras em questão, redonda de sobremaneira importantes à interpretação das mesmas quando o não conhecimento traz sérios prejuízos a uma interpretação autêntica e verdadeira. Márcia Jorge Aliverti (2003) em seu trabalho evoca tal aspecto quando diz que:

A análise do texto será feita do ponto de vista do seu teor regional e do valor intrínseco do seu conteúdo semântico para a sociedade a qual se reporta. Dessa maneira informamos sobre a importância da mensagem para as pessoas que vivem, ou viveram aquela realidade. Esse conhecimento é fundamental para nós, intérpretes, pois nos ajuda a imprimir força dramática ao que cantamos. (ALIVERTI, 2003, p.33)

3.2. O Isolamento

Estudando as biografias de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza, notamos um histórico de isolamento e atraso econômico e industrial pelo fato de significativo distanciamento físico das regiões norte e nordeste com o resto do país. Tal aspecto nos ajuda compreender o processo de preservação dos aspectos mais autênticos e orgânicos do folclore dessas regiões quando, em sua simplicidade conservam a cultura e identidade local. Este isolamento veio a favorecer a conservação da floresta com toda sua gama de mitos e lendas do imaginário cabôco⁵². Tal fenômeno se evidencia também no sertão nordestino, espaço de tantas manifestações e tradições como as cantigas, as vaquejadas, as festas religiosas, os aboios, as festas juninas e outras tantas manifestações identificáveis no folclore local e também oriundas, principalmente, do medievo ibérico e em

⁵² Cabôco: corruptela da palavra “caboclo”, que significa “vindo do mato”.

especial o de Portugal. Muitas destas reminiscências permanecem vivas na consciência e práxis das manifestações religiosas e folclóricas do habitante do sertão.

A realidade do distanciamento físico dos grandes centros urbanos do país contribuiu com que a região amazônica e o nordeste brasileiro se desenvolvessem tardiamente com relação ao resto do país, contudo encontramos importantes relatos que descrevem os muitos intercâmbios culturais com o velho continente europeu quando no nordeste e, em especial na cidade de Natal, estado do Rio Grande do Norte, ocorriam muitas apresentações musicais vindas da Espanha tais como as companhias de zarzuelas e de óperas com incentivos públicos do então governador Alberto Maranhão que, sendo ele um amante das artes, deu à música do Rio Grande do Norte, segundo Claudio Galvão, “[...] o estímulo pessoal e o apoio oficial até o presente não igualado por nenhum homem público” (GALVÃO, 1988, p.12). Muitos foram os intercâmbios culturais realizados nos anos de 1900 a 1904 (primeiro mandato) e de 1908 a 1914 (segundo mandato) pelo governo estadual. Neste contexto de tantas promoções artístico-culturais nascia Oswaldo de Souza. A parte urbana do litoral nordestino, e especificamente a cidade de Natal, se desenvolvia culturalmente de forma autóctone com relação aos maiores centros culturais do país: Rio de Janeiro e São Paulo. Encontramos registrado no trabalho de Claudio Galvão tais acontecimentos:

A Gran companhia de Zarzuela, Ópera Pablo Lopez reinaugurou o novo teatro Carlos Gomes com a opereta **A princesa dos dólares**. Outras operetas foram nos dias seguintes apresentadas, como **A casta Suzana, O conde de Luxemburgo, Moinhos de vento, La mascota, Soldadinho de chumbo, As duas princesas, A tempestade, Sonho de valsa, A viúva alegre**, todas ouvidas pela primeira vez na cidade. Naquela mesma oportunidade e pela mesma companhia foram encenadas as primeiras óperas em Natal. A **Cavaleria rusticana**, de Pietro Mascagni, foi a primeira a ser apresentada na cidade, seguindo-se **La bohème**, de Puccini, e **La traviata**, de Verdi. E a todas elas acompanhava a orquestra do teatro, sob a regência de Luigi Maria Smido. (GALVÃO, 1988, p.13, grifo do autor)

Há um notável paralelo quanto à época em que se verificam tais acontecimentos sócio-culturais ocorridos nas regiões norte e nordeste. Só após a segunda metade do século vinte contemplamos o início do processo integrador do país através dos movimentos migratórios que impulsionados por, principalmente no

sertão nordestino, grande flagelo decorrente da seca na região, vieram buscar nos grandes centros econômicos do país a esperança de construir uma nova vida. Somado a este fato, identificamos também a contribuição dos imigrantes estrangeiros que chegaram a partir do fim do século dezenove, integrando-se à grande diversidade de tipos humanos encontrados no Brasil contemporâneo.

O mesmo se deu à região amazônica que até após a metade do século vinte se encontrava em total isolamento do resto do país, começando a integrar-se de forma mais ampla após, segundo Aliverti (2003), em 1961, com o advento da aviação comercial no século vinte e a construção da rodovia Belém-Brasília que proporcionou o início do desenvolvimento da industrialização, atraindo a imigração à região e conseqüente enriquecimento. Ainda sobre a Amazônia e seu isolamento temos a seguinte narrativa:

A Amazônia desenvolveu-se e cresceu praticamente sem que o resto do Brasil soubesse disso. Tínhamos mais contato com Portugal, do que com o resto do país, pois a colônia portuguesa é muito grande aqui. Construímos teatros de ópera na época de ouro da borracha, para onde as companhias vinham diretamente da Europa para se apresentarem apenas em Belém e Manaus, sem pessar pelo Rio de Janeiro ou São Paulo. Nossa arquitetura colonial, na parte antiga das cidades, herança dos portugueses, ainda causa surpresa na maioria dos turistas, mesmo brasileiros, que esperam da Amazônia somente selva e animais exóticos. (ALIVERTI, 2003, p.8)

3.3. O Imaginário *versus* Realismo

Temos uma forte presença de linguagem figurada tanto em Waldemar Henrique como Oswaldo de Souza, quando observamos a incidência sobre suas canções de temas básicos: paisagem amazônica (floresta e o grande rio-mar) e nordestina (sertão e litoral), tipos humanos (cabôco e sertanejo) e correspondente realidade social em que cada tipo se insere. Nas lendas amazônicas se faz contundente o aspecto do imaginário no qual o cabôco, personagem típico da região norte, indivíduo residente às comunidades ribeirinhas da gigante bacia amazônica, encontra, neste aspecto, uma forma de relacionar-se consigo mesmo, com o outro (sociedade) e com a floresta (meio). Valendo-se destes entes imaginários, o cabôco

os toma como verdades aplicáveis à solução de seus conflitos sociais em sua realidade local.

Esses personagens lendários, em um momento distante na história, saíram do mundo imaginário e vieram participar do dia-a-dia do cabôco, ajudando-o a resolver problemas sociais sérios da civilização e justificar as verdades e os fatos da vida para os quais ele não tem explicação, ou com os quais tem forçosamente que conviver, pois fazem parte de sua realidade. (ALIVERTI, 2003, p.13)

No perfil das personagens das canções de Oswaldo de Souza um paralelo com a obra de Waldemar Henrique é encontrável quando apresenta em seus versos toda a inserção do sertanejo em seu habitat, sobrevivendo dentro de uma dinâmica de relações sociais concomitantes às adversidades resultantes da situação climática do semi-árido nordestino. Tais vínculos de amor ao telúrico e resistência em sobreviver às adversidades que o mesmo lhe impõe se encontram presentes com grande tenacidade nas canções “Juazeiro” e “Retiradas” onde também são reveladas questões de âmbito social decorrentes da seca e suas implicações. Tais canções, “Juazeiro” e “Retiradas”, revelam um contraponto de realismo *versus* imaginário encontrado nas canções de Waldemar Henrique que em seu escopo apresentam o aspecto da segunda realidade: o universo imaginário. Encontramos uma clara caracterização destes habitantes da floresta quando:

Na sua simplicidade e ignorância, explicam os fatos da vida através do mundo imaginário. Os mitos e as lendas são para eles fonte de sabedoria repassada para as gerações futuras através das narrativas orais, conhecidas como “contos de cabôco”. (ALIVERTI, 2003, p.10)

A exaurida vida sertaneja é retratada, nas canções “Juazeiro” e “Retiradas” de Oswaldo de Souza, em teor de grande realismo com tendência à reconstituição. As mesmas apresentam perfis claros da linguagem colóquio musical encontrados no nordeste brasileiro. Na obra de Oswaldo de Souza há, portanto, uma tendência nítida à reconstituição mais do que à criação.

Temos nas obras destes representantes da canção de concerto regionalista, características ligadas a uma corrente nacionalista de expressão, tomando como base o folclore próprio a cada região: norte e nordeste. As características dos temas folclóricos e populares encontrados em suas canções podem ser organizados, quanto ao ritmo, à melodia e à forma.

3.4. O Ritmo

A primeira característica que destacamos com relação ao ritmo em algumas das canções estudadas, é a independência rítmica com que a melodia flui livremente. Isto se verifica pelo uso expressivo à base de recitativo. Verificamos com mais ênfase nas canções “*Manha-Nungara*”, “*Matintaperera*” e “*Curupira*” de Waldemar Henrique e também nas canções “*Juazeiro*” e “*Retiradas*” de Oswaldo de Souza. Os dois compositores se utilizam dessa constante do folclore nacional em suas canções exemplificadas nos trechos:

Lenda Amazônica n.7 “Manha-Nungára” (Waldemar Henrique)

Calm

Do al - to pal mar d'uma jus - sá - ra, vem o tris - te pjar da i-u - má - ra. Os ta-
jás pe-lo ter-reiro estão cho - rando e no rio, resfo-le - gando o bôto branco boi - ou! ô... ô...

Lenda Amazônica n.4 “Matintaperêra” (Waldemar Henrique)

Ma-tin-ta-pe - re-ra chegou na cla-rei-ra e lo-go sil - vou, no fun-do do quarto, Mandu-ca Tor-ca-to de me-do ge-
lou. Ma-tin-ta quer fu-mo quer fu-mo mi - ga-do, me-lo-so, me - la - do que de mui-to su-mo Tor-ca-to não
pi-ta, não masca nem cheira. Ma-tin - ta - pe - re-ra vai tê-la bo - ni - ta Ma-tin-ta-pe - re-ra de tar-dinha vem bus-car

Lenda Amazônica n.6 “Curupíra” (Waldemar Henrique)

Já an - dei tres di - as e tres noi - tes pe - lo ma - to sem pa - rar

5 e no meu ca - mi - nho não en - con - treí nem u - ma ca - ça prá ma - tar. Só es -

7 cu - to pe - la fren - te, pe - lo la - do o cu - ru - pi - ra me cha - mar...

Canção “Juazeiro” (Oswaldo de Souza)

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

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

Canção “Retiradas” (Oswaldo de Souza)

va - quei - ro a - bo - ia vai to - can - do a re - ti - ra - da do ser - tão a - bô - io e - co - a longe! U - ru - bu

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

A freqüência do ritmo binário é também destaque nas canções que apresentamos como exemplo neste trabalho.

[...] quase todas as composições de Waldemar Henrique são dominadas pela freqüência do ritmo binário, tão nacional, além de

mais da metade sofrer alteração de andamento dentro da mesma música, da mesma maneira como isso acontece com admirável freqüência no folclore brasileiro.
(CLAVER FILHO, 1978, p.90)

3.5. A Melodia

Encontramos, com raríssimas exceções, nas canções de ambos os compositores uma característica essencialmente silábica. A condução acontece principalmente por graus conjuntos e nos intervalos entre frases observamos o uso de saltos de quartas ascendentes e descendentes e oitavas, principalmente, ascendentes.

Lenda Amazônica n. 3 “Tamba-tajá” (Waldemar Henrique)

Canção “Juazeiro” (Oswaldo de Souza)

Também o uso de notas rebatidas é muito presente tanto nas lendas amazônicas de Waldemar Henrique como nas canções em estudo de Oswaldo de Souza, mercê da acima referida construção silábica.

Lenda Amazônica n. 5 “Uirapuru” (Waldemar Henrique)

Lenda Amazônica n. 4 “Matintaperêra” (Waldemar Henrique)

Canção “Jangada” (Oswaldo de Souza)

3.6. A Forma

A terceira característica que queremos destacar em comum aos dois compositores é a da forma. Tanto na obra de Waldemar Henrique quanto na de Oswaldo de Souza predomina a canção estrófica com disposição natural e instintiva à dialogação. Afirmamos tal tendência estrutural por encontrarmos em ambos uma identidade com danças e rodas do folclore. Cada um buscou retratar com originalidade os encantos e o fascínio do folclore local a que cada um pertencia. Destacamos também a presença emotiva com que nos revela, em suas canções, um perfil psicológico desses tipos humanos em sua mais autêntica liberdade com que se expressam. Poderíamos, sem dúvida, pontuarmos aqui mais uma característica, que seria a psicossocial.⁵³ A importância desta característica é perceptível na forma como o elemento humano da floresta amazônica lida com os conflitos sociais, resolvendo e apaziguando tais conflitos inerentes ao contexto sócio-cultural do

⁵³ Referente à Psicossociologia, que tem como objeto de pesquisa o estudo da natureza e influência da sociedade nas funções psíquicas dos indivíduos.

cabôco em seu habitat⁵⁴. Temos no trabalho de Márcia Jorge Aliverti uma clara leitura deste aspecto social quando afirma que,

Esses problemas que poderiam trazer traumas e desajustes psicológicos para nós, filhos da cidade grande, são por eles resolvidos com explicações fantásticas que, apaziguam os ânimos e colocam todos envolvidos em situações confortáveis perante a sociedade. Assim é que a mãe que não possui pede para criar o filho de uma parenta que tenha muitos e se torna uma *manha-nungára*; aquele que não tem pai pode ser encantado, pois é filho do boto e assim sucessivamente. (ALIVERTI, 2003, p.14)

Essa característica presente no folclore e também no escopo poético-musical de ambos compositores se caracteriza com forte inclinação para o amor lânguido, a brejeirice, a monotonia de tristeza, a doçura, etc.

3.7. Intérpretes

Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza tiveram suas obras interpretadas por cantores, em sua grande maioria, da música popular brasileira da primeira metade do século vinte. Estes cantores configuravam o quadro artístico de um dos momentos mais significativos de transformação sócio-cultural do país: o apogeu do rádio⁵⁵ brasileiro como veículo de comunicação de massa. Outro aspecto comum na biografia destes representantes da canção de câmara regional é o fato de eles terem se conhecido no Rio de Janeiro e ambos terem atuado em programas de rádio na década de quarenta. Encontramos na biografia de Oswaldo de Souza algumas declarações que ratificam o envolvimento de ambos compositores com a era de ouro do rádio quando, segundo Claudio Galvão, relata a seguinte experiência:

⁵⁴ Meio geográfico restrito em que uma sociedade possa sobreviver.

⁵⁵ A primeira transmissão de rádio realizada no Brasil ocorreu no dia 7 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo. Foi um grande acontecimento. O público ouviu o pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa, a ópera O Guarani, de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal, além de conferências e diversas atrações. Muitas pessoas ficaram impressionadas, pensando que se tratava de algo sobrenatural.

⁵⁵ A Rádio Nacional, inaugurada em 1936, marcou a radiofonia no Brasil. Em seus quadros, brilhavam os talentos de Iberê Gomes Grosso, Luciano Perrone, Almirante, Radamés Gnattali e Dorival Caymmi. <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-radio/era-do-radio.php> (acessado em 19/06/2010)

A vida no Rio de Janeiro estava se tornando monótona, por mais incrível que essa afirmação possa parecer, naquele ano de 1938. Nada de novo acontecia até Oswaldo receber um telefonema de Waldemar Henrique pedindo que o substituísse em alguns programas radiofônicos que fazia na antiga Rádio Tupi. [...] Oportunidade como aquela voltaria a surgir, quando teve o ensejo de participar e apresentar suas composições no programa então intitulado **A Hora do Brasil**, ainda na interpretação de Mara Ferraz, juntamente com outros artistas famosos da época, como Stellinha Egg, Dorival Caymmi e Maria Sylvia Pinto. (GALVÃO, 1988, p.44, **grifo do autor**)

Um relevante aspecto a ser considerado, comum aos compositores em estudo, é o fato de suas obras terem sido interpretadas por Mara Ferraz que, irmã de Waldemar Henrique, tornou por primeira vez conhecidas as canções de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza:

Mara, a maior intérprete de Waldemar Henrique, tornar-se-ia também a maior intérprete de Oswaldo de Souza e, nesse particular, os três se uniam cada vez mais. Pois, se pela voz de Mara as obras de Waldemar ganhavam público, foi pela mesma intérprete que Oswaldo, em novembro de 1939 e em tantas outras oportunidades, se tornou conhecido do público brasileiro. (GALVÃO, 1988, p.46)

Outros cantores⁵⁶, nas biografias estudadas, que interpretaram ambas as obras de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza foram: Jorge Fernandes, Clara Petraglia, Vanja Orico, Alice Ribeiro, Ely Camargo e Inezita Barroso. Os mesmos gravaram e divulgaram as canções de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza.

⁵⁶Cantores que interpretaram e/ou gravaram as canções Oswaldo de Souza: Mara Ferraz; Maria Sylvia Pinto; Vanja Orico; Alma Cunha de Miranda; Jorge Fernandes; Alice Ribeiro; Clara Petraglia; Madrigal da UFRN; Ely Camargo; Inezita Barroso; Roberto Galeno; Vera Maia; Delora Bueno e Sarita Glória. (GALVÃO, 1988, p.115 e 116).

Cantores que interpretaram e/ou gravaram as canções de Waldemar Henrique: Mara Ferraz; Gastão Formenti; Alda Verona; Jorge Fernandes; Francisco Alves; Vocalistas Tropicais; Antonieta Fleury de Barros; M. d'Apparecida; Alice Ribeiro; Lia Salgado; Inezita Barroso; Dupla Ouro e Prata; Joel de Almeida; Dilermando Reis; Vasco Mariz; Madrigal da UFBA; Maria Lúcia Godoy; Clementina de Jesus; Marlene; Coral SESI/Brasília; Maria Helena Coelho Cardoso; José Tobias; Clara Petraglia; Jane Vaquer; Fafá de Belém; Ely Camargo; Ataíde Beck; Stellinha Egg; Antônio Lyra; Vanja Orico e Arnaldo Rebello. (CLAVER FILHO, 1978, p.116 a 121).

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

As canções de Oswaldo de Souza, compositor norte-riograndense (1904-1995), revelam, em seus poemas, duas faces do nordeste brasileiro: o sertão, com seus aboios e a vida sofrida, e o litoral, com a presença da voz do mar e o mito das sereias. Para ilustrar a realidade do sertão, a canção "Retiradas" retrata o sertanejo diante da seca e, em paralelo com esta primeira realidade, a canção "Juazeiro", retrata a seca, a desolação e o alívio trazido pela sombra da árvore típica sertaneja - o juazeiro, apresentado com grande conteúdo dramático e lírico respectivamente. Para ilustrar o litoral, a presença da voz do mar e o mito das sereias evidenciam características do folclore local quando se apropria do elemento imaginário na canção "Sereia do Mar". Também temos a presença de um tom nostálgico na canção "Jangada" quando a mesma evoca, tanto na estrutura rítmico-harmônica do acompanhamento, como na linha melódica e lirismo do texto poético, as saudosas serestas.

Também listamos sete aspectos que comprovam um vínculo da obra de Oswaldo de Souza com a obra de Waldemar Henrique, em especial, com as "Lendas Amazônicas" quando, por meio de trabalho comparativo que tomou como base metodológica o "Referencial de Análise de Obras Corais" do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, aplicado às análises das canções por Márcia Jorge Aliverti e por este autor. Assim, apontamos a ênfase que os compositores deram ao geofísico a que ambos pertenciam: o norte e nordeste brasileiro.

À realização interpretativa das canções "Juazeiro", "Retiradas", "Sereia do Mar" e "Jangada" de Oswaldo de Souza não é necessário apenas o estudo da peça isolada. Faz-se necessário um conhecimento do autor, do mundo que o rodeia, de uma leitura aprofundada do poema, que levem o intérprete a transmitir o universo da obra. Por estas razões, escolhemos Oswaldo de Souza com o intuito de divulgá-lo e fazer conhecido seu processo de criação musical, cuja fonte principal é o Nordeste em seus múltiplos aspectos.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

DISSERTAÇÕES

ALIVERTI, Márcia Jorge. *Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo: ECA-USP, São Paulo - SP, 2003.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsas de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFMG. UFMG, Belo Horizonte - MG, 2004.

RAMOS, M. A. da Silva. *Canto Coral: do repertório temático à construção do programa*. 1988. 3 v., il. Dissertação (Mestrado). CMU CBD/ECA/USP. São Paulo.

ENTREVISTA

BRITO, Maria de Fátima. *Vida e obra do compositor Oswaldo de Souza*. Entrevista realizada em Maceió, 01 de junho de 2009.

PARECER TÉCNICO PERICIAL

FRANCO, Hélio Marineli. *Exame Grafotécnico de inscrições manuscritas nas partituras das canções Juazeiro e Jangada do compositor Oswaldo de Souza*. Maringá, em 11 de março de 2010.

LIVROS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 2ª edição. São Paulo -Livraria Martins Editora, 1975.

___ *Modinhas Imperiais*. São Paulo – SP: Martins Editora, 1964.

___ *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo – SP: Livraria Martins, 1972.

___ *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo - SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. Organizadores. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª edição revisada e ampliada. Maringá: Eduem, 2005.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo – SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza: o canto do nordeste*. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.

KIMBALL, Carol. *Song: A guide to art song style and literature*. Hal Leonard Corporation: Milwaukee-USA, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do brasil*. Companhia das Letras. São Paulo – SP: Editora Schwarcz Ltda, 2007.

SARAIVA, Gumercindo. *Antologia da canção brasileira*. São Paulo – SP: Editora Saraiva, 1963.

SOLER, Luis. *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife - Editora da UFPE, 1978.

___ *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis – SC: Editora da UFSC, 1995.

SOUZA, Oswaldo de. *Música folclórica do médio São Francisco*. Volumes I, II. Rio de Janeiro – RJ: Ministério da Educação e Cultura – Conselho Federal de Cultura, 1979.

ARTIGOS

CRISTÓFARO SILVA, T. Algumas questões representacionais... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 26-34.

NOGUEIRA, Ilza. *A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música*. Artigo apresentado no Simpósio da Sociedade Internacional de Musicologia em Melbourne – Austrália, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. *Oswaldo de Souza: Uma análise poético-musical de suas canções para canto e piano*. Campinas -SP : Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2005

BRITO, Maria de Fátima. *Jorge Fernandes: um poeta modernista, uma possibilidade musical*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis - UFSC, 1983.

LIVROS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo - SP: Ricordi Brasileira, 1963.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. 2ª edição. São Paulo – SP: Martins Fontes (Tópicos), 2008.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. Rio Janeiro – RJ: 7Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 1989.

CABRAL, Sérgio. *A mpb na era do rádio*. 2ª ed. São Paulo – SP: Moderna, 1996.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Volume I. 2ª Edição. São Paulo – SP: Martins Fontes, 2001.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre – RS: Editora Globo, 1969. 2006. ISBN-13: 9781423412809.

FIELDS, Victor Alexander. *Foundations of the singer's art*. The National Association of Teachers of Singing: New York, 1984.

GLAWINSKI, Michael. *Reading, interpretation, reception*. New Literary History. Vo. XI, N. 1. The University of Virginia, Charlottesville, Virginia, USA. Tradução: Vânia Corrêa dos Santos Clementino. UNESP: Bauru, 1995.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. Série Princípios, 14ª Edição. São Paulo – SP: Editora Ática, 2007.

— *Análise do Poema*. São Paulo – SP: Editora Ática, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Segunda Edição. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.

INÁCIO, Inês C. e LUCA, Tânia Regina de. *O pensamento medieval*. Série Princípios, 3ª Edição. São Paulo – SP: Editora Ática, 1994.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. 3ª edição. Porto Alegre – RS: Editora Movimento, 1977.

— *Elementos da linguagem musical*. 5ª edição. Porto Alegre – RS: Editora Movimento, 1987.

LIMA, Edilson. *As modinhas do brasil*. São Paulo – SP: EDUSP, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no brasil*. 5ª edição ampliada e revisada. Rio de Janeiro - RJ: Nova Fronteira, 2000.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 1996.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do norte*. 7ª Edição. Fortaleza – CE: ABC Editora, 2002.

NUNES, Cassiano. *A descoberta do brasil pelos modernistas*. Brasília – DF, 1979.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

PINTO, Maria Sílvia. *A Canção Brasileira: da modinha à canção de câmara*. Rio de Janeiro – RJ, 1985.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ª edição. São Paulo – SP: EDUSP, 1991.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das Artes (elementos de estética comparada)*. Tradução M. Cecília Queiroz de Moraes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro – RJ: Rio Fundo Editora, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo – SP: Companhia das Letras - Editora Schwarcz, 2002.

ARTIGOS

BÉHAGUE, Gerard. *Música “erudita”, “folclórica” e “popular do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas*. Latin American Review, Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006 by the University of Texas.

HERR, Martha. *Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza*. Música Hodie, vol. 4, nº 2, p. 27 - 38, 2004.

PERKOSKI, Noberto. *Os sons do silêncio: um devaneio poético*. Letras de Hoje. Porto Alegre, dezembro de 2006.

PERRONE, Maria Paula M. S. Bueno. *A imaginação criadora: Jung e Bachelard*. Associação Junguiana do Brasil – ABJ, Instituto de Psicologia da USP – IPUSP.

SITES ACESSADOS NA INTERNET:

<http://www.cobra.pages.nom.br/ftm-fenomeno.html>

FENOMENOLOGIA

Páginas sobre temas e correntes da filosofia escritas por

Rubem Queiroz Cobra

Doutor em Geologia e bacharel em Filosofia

(acessado em 26/06/2009)

<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/julho68/cn68007a.asp>

JANGADA BRASIL

A cara e a alma brasileiras

São donos cantadores da palavra

("São donos cantadores da palavra". *Revista Esso*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1963)

(acessado em 19/06/2009)

<http://recantodasletras.uol.com.br/ensaios/809470>

VISIGODOS, OS

Fernando Kitzinger Dannemann

Publicado no Recanto das Letras em 09/01/2008

Código do texto: T809470

Fonte: Enciclopédia Abril

(acessado em 22/06/2009)

<http://www.terrabrasileira.net/folclore/manifesto/nheengatu.html>

LÍNGUAS BRASILEIRAS

NHEENGATU

Folclore Brasileiro / Nilza B. Megale- Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

(acessado em 23/06/2009)

<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=529953>

REGIONALISMO EM VIDAS SECAS

ENSAIO - GRACILIANO RAMOS (20/4/2008)

Evenise Ferreira Magalhães Batista

*Do Curso de Letras da Uece

(acessado em 06/08/2009)

<http://cyberdemocracia.blogspot.com/2008/07/gaston-bachelard-potica-da-casa-3.html>

GASTON BACHELARD: Poética da Casa (3)

Publicada por J. Francisco Saraiva de Sousa

Sábado, 05 de Julho de 2008

CyberCultura e Democracia Online

Luta pela criação e manutenção de um novo espaço público virtual e defesa da democracia participativa. Teoria Crítica. Filosofia Política. Ciências. Ciências Sociais e Humanas. Arte e Comunicação. Humanidades. Filosofia Electrónica. Ciências Biomédicas.

(acessado em 12/06/2009)

http://www.pitoresco.com.br/art_data/semana/index.htm

SEMANA DA ARTE MODERNA

(acessado em 08/04/2009)

[http://www.audacia.org/cgi-](http://www.audacia.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EEuyyVyAZFOuktITyi)

[bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EEuyyVyAZFOuktITyi](http://www.audacia.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EEuyyVyAZFOuktITyi)

OS BERBERES

Povos de África, março de 2000

(acessado em 25/05/2009)

<http://www.literal.com.br/artigos/definicoes-e-origem-da-trova>

DEFINIÇÕES E ORIGEM DA TROVA

Clério José Borges, Serra (ES) · 03/09/2009

(acessado em 18/09/2009)

http://www.brasilcult.pro.br/brasil_antigo/viajandobr/viajandobr17.htm

“NAVIO GAIOLA”

(acessado em 26/09/2009)

<http://www.achetudoeregiao.com.br/ANIMAIS/caatinga.htm>

“CAATINGA”

(acessado em 27/09/2009)

http://www.estacaocapixaba.com.br/folclore/coletanea/coletanea_66_presenca_romanceiro_peninsular.htm

(acessado em 22/02/2010)

<http://teresaleonel.blogspot.com/2007/11/romance-da-nau-catarineta.html>

(acessado em 22/02/2010)

<http://vagalume.uol.com.br/antonio-nobrega/romance-da-nau-catarineta.html>

(acessado em 22/02/2010)

http://www.beakauffmann.com/mpb_r/romance-da-nau-catarineta.html

(acessado em 22/02/2010)

<http://zepauloblog.blogspot.com/2009/09/romance-da-nau-catarineta.html>

(acessado em 22/02/2010)

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/quinteto-armorial>

(acessado em 22/02/2010)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Quinteto_Armorial

(acessado em 22/02/2010)

http://www.antonionobrega.com.br/src/index_ful.html

(acessado em 22/02/2010)

<http://br-instrumental.blogspot.com/2006/07/quinteto-armorial-do-romance-ao-galope.html>

(acessado em 22/02/2010)

http://www.sitedoescritor.com.br/sitedoescritor_professor_virtual_perguntas_texto_literario.html

(acessado em 24/02/2010)

<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=0804L4>

(acessado em 16/03/2010)

http://www.artelivre.net/html/musica/al_musica_waldemar_henrique.htm

(acessado em 08/06/2010)

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-radio/era-do-radio.php>

(acessado em 19/06/2010)

<http://www.natal.rn.gov.br/natal/ctd-671.html>

(acessado em 22/06/2010)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Potenji

(acessado em 22/06/2010)

APÊNDICES

APÊNDICE A

ENTREVISTA COM A PROFESSORA

MARIA DE FÁTIMA DE BRITO

Esta entrevista concedida a mim, John Kennedy Pereira de Castro, por Maria de Fátima de Brito, Professora de Canto da Universidade Federal de Alagoas – UFAL e Intérprete de Oswaldo de Souza, em 01 de junho de 2009, às 14 horas em sua residência situada à Rua Desembargador Tenório, 225 Apto. 601, no bairro do Farol na cidade de Maceió – AL.

John Kennedy Pereira de Castro

1 - A professora poderia nos relatar quando e por meio de que se deu seu vínculo com o compositor Oswaldo de Souza?

Maria Fátima de Brito

Conheci Oswaldo de Souza através de uma colega e professora da Escola de Música da UFRN, Deijair Henrique Borges. Ela achava que tínhamos afinidades no que dizia respeito à música brasileira e achava pertinente que nos conhecêssemos. Isto se deu aí pelo segundo meado dos anos 60, quando Oswaldo, a convite do então governador Aluisio Alves, retorna a Natal e, juntamente com sua esposa Lourdes, fixam residência nesta cidade onde permaneceram até seus últimos dias. Nosso primeiro encontro foi pleno de curiosidade de minha parte, já que sua casa era um pequeno museu de expressões brasileiras. Embora com a fama de ser um homem fechado, ele e sua esposa não só me abriram suas portas, como também me ofereceram uma amizade que, através dos anos, se transformou numa grande cadeia de aprendizado. Tudo que sei sobre a música e os cantares brasileiros, devo a ele.

John Kennedy Pereira de Castro

2 - Conhecendo a obra de Oswaldo de Souza, percebemos a predominância para voz e piano em suas composições. As quais fatores a professora atribuiria esta ênfase?

Maria Fátima de Brito

O primeiro fator é a circunstância de ele ter nascido num lar de mãe pianista e, como era um menino musical, sua curiosidade pela música se manifestava através do toque e/ou sons do piano, veículo doméstico para expressão musical. Ele mesmo chegou a compor peças para piano. Estas peças, ele as rejeitou, classificando-as de

mediócras. Sei desta sua classificação porque ele mesmo me disse. Disse-me também que ele destruiu estas peças. Mas sei que algumas delas existem, pois foram salvas por Dona Lourdes, sua esposa.

O outro fator foi a mudança para o Rio de Janeiro. O contato com professores e colegas da Escola Nacional de Música deu oportunidade a Oswaldo de Souza de ampliar seus horizontes musicais. Nesta cidade também se deu o encontro com Waldemar Henrique que o despertou para a forma Canção. Vale a pena lembrar que Oswaldo de Souza sendo um poeta, a passagem de seus poemas para a referida forma foi um passo. Também o contato com a música popular dos mais diversos recantos do Brasil, foi outro fator de encantamento para o compositor que então passou a se debruçar sobre a forma Canção construindo, a meu ver, uma **pequena grande** obra para o repertório da Música de Câmara Brasileira.

John Kennedy Pereira de Castro

3 - A grande tônica dada na obra de Oswaldo de Souza ao elemento regional presente em suas canções é marcada de elementos do imaginário local. Como o compositor, enquanto escritor da maioria das letras das canções lidava com a imagem poética?

Maria Fátima de Brito

Olhe, eu acho que a riqueza maior de um artista é o “baú da memória”. Aí estão guardados os dados líricos a serem trabalhados e retratados nos mais diversos caminhos da arte. Oswaldo de Souza foi menino numa Natal pequena, com características muito provincianas e, como se isso não bastasse, passava férias na fazenda do avô (convém lembrar que Oswaldo de Souza nasceu em 1904!), um lugar onde havia os sons dos rabequeiros e dos vaqueiros soltando a voz nos aboios! Se os primeiros entoavam suas canções se auto-acompanhando na rabeca, os segundos soltavam a voz na amplidão do campo chamando os bois no cantochão da garganta. Atesto isto nas suas peças “Louvação” e “Retirada”. Bem mais tarde Oswaldo de Souza viaja pelo interior do Brasil e, como funcionário do IPHAN, chega não só a tombar peças e prédios, ele também recolhe canções locais e, harmonizando-as, transforma-as em peças de Câmara para a Música Brasileira, exemplo disto são as danças: “Manjerição” “Quero bem” e “Chimarrête” recolhidas na Embu, cidade do interior paulista. Algumas das suas peças sentimentais como,

por exemplo, a sua “Modinha”, embora tomando um caráter confessional, ainda assim revela o ambiente dos saraus nos salões natalenses das primeiras décadas do século XX, onde a modinha imperava. Foi, portanto, o “baú da memória” de Oswaldo de Souza, a grande mina onde, enquanto poeta e músico retirou os elementos para, no cadinho das lembranças e vivências, construir suas **pequenas grandes** jóias musicais.

John Kennedy Pereira de Castro

4 - Era feito, por parte do compositor, um estudo dos aspetos semânticos e sintáticos com vias de extrair a musicalidade do poema em suas canções?

Maria Fátima de Brito

Acho que não. Em Oswaldo de Souza tudo era uma coisa espontânea. Ele já tinha estes aspectos extraídos das conversas com o povo, das observações dos locais por onde andava. Aqui, no Médio São Francisco, quando ele fez sua pesquisa com a população ribeirinha sobre seus cantos, benditos, “incelências” e cantigas. Ele soube se aproximar dos remeiros e, indo com estes, rio abaixo e rio acima, pode sentir seu canto e registrar as palavras, verdadeiros poemas populares cheios de beleza e depois transformá-los, através de suas harmonizações, nas séries de “Cantigas de Remeiros”; o mesmo ele fez com alguns benditos. Do Médio São Francisco ele registrou em torno de umas 500 canções que estão publicadas, parte delas, através de dois volumes intitulados “Música Folclórica do Médio São Francisco”.

John Kennedy Pereira de Castro

5 - A música de Oswaldo de Souza pode ser de caráter retratista de cenas características do geofísico do Nordeste Brasileiro?

Maria Fátima de Brito

Pode e é. “Louvação”, “Retirada”, “Sereia do Mar”, “Juazeiro” e tantas outras nada mais são que retratos do nosso nordeste. Como artista ele acionava a máquina da memória e transformava estes retratos em canções. Mas não podemos deixar de falar do seu universo lírico confessional. Na sua “Modinha” ele expressa: “*Eu fiz de ti meu tesouro de esperança, era criança e sonhei em ser feliz (...)*”. Então, na evocação de um tempo, há muito passado, há a imagem da amada no sentido mais

romântico possível, já que o amor é desencontrado: “(...) *desilusão foi tudo aquilo que encontrei. Meu coração em eterna soledade, ficou sofrendo, morrendo de saudade!*”. Este universo é encontrado em menor quantidade na sua obra. É a parte mais ligada à paisagem nordestina que domina sua produção.

John Kennedy Pereira de Castro

6 - Percebe-se, por exemplo, na canção Juazeiro, o caráter lírico do poema escrito por Oswaldo de Souza. Podemos afirmar que esta canção é um emblema em analogia com a figura do sertanejo frente às adversidades “naturais” do semi-árido nordestino?

Maria Fátima de Brito

Eu acho que sim. Segundo me contou Dona Lourdes, ao ouvir “Juazeiro”, Pascoal Carlos Magno, pessoa importante no meio cultural carioca daquele tempo, afirmou: “Meu amigo, com “Juazeiro” você não fez só uma peça, você construiu o hino do nordeste brasileiro”. Eis então o emblema.

John Kennedy Pereira de Castro

7 - Como era sua relação com o compositor no processo de construção e interpretação das canções? Quais eram as observações mais enfáticas?

Maria Fátima de Brito

Nós éramos muito amigos, mas apesar disto, nós brigávamos muito porque eu vinha de uma formação de “Escola de Música” onde tive como primeiro professor de canto uma senhora que tinha aprendido com americanos e queria que cantássemos um português que não era nada brasileiro. Depois tive outro professor, o italiano Nino Crimi, queria me preparar para cantar ópera. Mas eu nunca quis cantar este gênero, pois minha paixão era a canção. Esse amor - a canção - eu devo ao *lied* alemão que me foi apresentado por Gerardo Parente.

Então, quando eu comecei a trabalhar com seu Oswaldo, eu cantava com as informações que tinha aprendido. Ele então me dizia: “Minha filha isto é muito pedante. Não se fala assim. Observe como você fala. Cante como você fala”. Então eu comecei a entender o cantar brasileiro. Lembro-me quando fomos trabalhar a forma modinha, ele tomou como base as “Modinhas Imperiais” de Mário de Andrade (estudamos o livro todo). Para mim cada peça era uma lição. Cada semana eu tinha

que levar uma modinha decorada. Ele não gostava que a gente cantasse sem ter a peça decorada. Ele dizia: “Sem decorar você não pode fazer nada. Nada está saindo de dentro de você”. Então ele fazia os reparos. Eu achava que tudo estava certo. Voltava, na outra semana, com os reparos, mas aí ele já encontrava novas nuances e então a gente brigava feito dois loucos. Dona Lourdes então vinha (ela é uma figura muito interessante nas minhas recordações) e, com uma bandejinha pequena com duas xícaras de café fumegando, ela dizia: “Oh! T’aqui um cafezinho fresquinho pra esfriar o calor de vocês”. O café fumegando, a gente caía na risada e realmente o bom humor voltava e retornávamos a estudar.

Desta maneira ele foi me dando um perfil de como cantar em brasileiro, isto é, em português do Brasil. Uma coisa também ele dizia a respeito dos sotaques: “Se você for cantar, por exemplo, “*Chimarrête*”, algumas coisas você tem de *apaulistar* e outras não. Porque se você for cantar como o matuto paulista, você vai fazer uma caricatura porque isso não é natural. Então, alguma coisa (de sotaque) a gente bota, mas guardando a sua própria pronúncia”. Então eu comecei a ver e a sentir o valor e o peso da canção nordestina dentro da canção brasileira. Isso foi uma coisa de valor incrível para mim. Depois, quando conheci outros compositores nordestinos, vi cada vez mais como ele, seu Oswaldo, tinha razão. Outra coisa ele dizia: “Canta brasileiro, como um brasileiro! Não me cante com um “ovo na boca”, não me cante fazendo da canção brasileira uma ária italiana nem um *lied* alemão, **cante brasileiro**”. Isso eu aprendi com ele.

John Kennedy Pereira de Castro

8 - Como a professora conjuga as necessidades da estética nacionalista na música de caráter regionalista com as necessidades inerentes ao processo criador de Oswaldo de Souza?

Maria Fátima de Brito

A meu ver, esta estética nacionalista, a que você se refere, tem tudo a ver com os ideais estéticos da Semana de 22 que eram redescobrir o Brasil e, com isto, constatar a diversidade das expressões artísticas das diferentes regiões. Esta constatação impulsionou o “direito à pesquisa” que Mário de Andrade propunha. Desde então os artistas começaram a se locomover para encontrar um tom brasileiro. No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu

“baú de memórias”, e ele, mesmo saindo do nordeste para o sudeste, **nunca** descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, mas num tom brasileiro.

John Kennedy Pereira de Castro

9 - Quais eram as considerações mais relevantes feitas pelo compositor Oswaldo de Souza aos intérpretes de suas canções?

Maria Fátima de Brito

Ele gostava muito de Mara e, também, de um cantor chamado, se não me engano Marino Gouveia. Mas ele dizia que nunca ninguém cantou tão bonito “*Destino de Areia*” como Isaurinha Garcia. Penso que ela não gravou esta canção, mas cantou em algum programa de rádio ou de televisão, já que Oswaldo de Souza também trabalhou em emissoras de rádio e televisão em São Paulo. Aos seus intérpretes ele recomendava: “para cantar em brasileiro, você tem que estar com o pé no povo, para poder fazer a coisa e o pé no erudito, para você saber fazer a coisa”. Essas expressões **pé no povo** e **pé no erudito** pertencem a ele.

John Kennedy Pereira de Castro

10 - De quais elementos do imaginário folclórico nordestino o compositor Oswaldo de Souza se utilizava como preferência pessoal na construção de suas canções?

Maria Fátima de Brito

Nas canções praianas dele a gente vê a figura da sereia, que é uma figura universal, mas dentro desta universalidade entra o **folk** e, ele está presente através da mulher que fascina, não para a perdição, mas para o amor. A sereia é a rendeira e ele chega a dizer isto em “*Sereia do Mar*” quando afirma: “*Morena, praieira, rendeira bonita, faceira... Pra mim a sereia do mar é você*”.

Em Oswaldo de Souza as imagens vêm encobertas. São (e como é que eu vou dizer meu Deus?) como se elas fossem um motivo a ser descoberto pelo intérprete. São as metáforas presentes, por exemplo, no “*Joazeiro*”, “*Renda de Crivo*”, “*Jangada*” e em outras tantas das suas peças.

John Kennedy Pereira de Castro

11 - Quais personalidades da música serviram de inspiração para o trabalho composicional nas canções de Oswaldo de Souza?

Maria Fátima de Brito

Ele nunca me falou sobre pessoas que o influenciaram. A meu ver, a amizade com Waldemar Henrique serviu muito para conduzi-lo à sua produção no exercício da composição. Havia, por assim dizer, um compartilhamento, entende? A água os uniu, até porque Natal é uma cidade rio-mar e lá no Pará só rio, mas o imenso Amazonas, rio grande como um mar. Não é o rio Potengy e o mar do Atlântico, lá é apenas o rio mesmo, o Amazonas. Então eles se debruçaram nessa questão da água. Eu acho que aí há uma influência não proposital, mas, como já disse, há um compartilhamento de idéias e estas acabam calhando com os ideais da Semana de 22 no que diz respeito à redescoberta do Brasil e valorização de nossa diversidade através da pesquisa *in loco*.

John Kennedy Pereira de Castro

12 - Como se comportam as constantes rítmicas e melódicas da música popular do Brasil na obra de Oswaldo de Souza?

Maria Fátima de Brito

Ah, isso é muito interessante. Porque se você ouvir Oswaldo de Souza relaxadamente ou malcantadamente, qualquer música dele será uma musiquinha, entendeu? Agora, se você ouvi-la bem cantada e pegar a partitura e analisar, você vai ver a jóia que ela é. Então, o que eu deduzo disso? Ele bebeu na fonte do povo e soube extrair a jóia que aí estava incrustada.

John Kennedy Pereira de Castro

13 - Sabemos que Oswaldo de Souza atuou como pesquisador musical num trabalho realizado no Médio São Francisco. Qual a relevância desta pesquisa para a atualidade?

Maria Fátima de Brito

Olha, foram mais de 500 canções que foram catalogadas em três volumes, infelizmente só foram publicados dois volumes em 1980. Atualmente Cláudio Galvão, biógrafo de Oswaldo de Souza, está querendo publicar os três volumes para que a pesquisa completa fique ao alcance de todos. Eu acho isso muito importante porque mostra a diversidade de uma época que já está se acabando. Há lugares como Santo Sé, Remanso e outros mais, que já não existem, pois foram engolidos com a barragem do Xingó. Então, esta pesquisa além de ser um retrato de um tempo, é, enquanto música, um retrato vivo, isto porque a canção, enquanto realizada, é viva e brota dela uma fonte de informações sobre a vivência dos ribeirinhos. Canções desde as de ninar, as dos folguedos até as canções fúnebres – as “incelências”, tudo isto está registrado na **“Música Folclórica do Médio São Francisco”**, que reconhecemos como uma preciosidade.

John Kennedy Pereira de Castro

14 - Sendo a paisagem nordestina elemento predominante na obra de Oswaldo de Souza, a professora crê na autenticidade de uma interpretação coerente sem o conhecimento (pesquisa) e proximidade com o telúrico da região?

Maria Fátima de Brito

Acho que não, pois é preciso vivenciar este espaço. Isto porque uma coisa é você imaginar o nordeste, outra coisa é você ver o nordeste, sentir, estar lá. Eu nunca me esqueço do relato de uma amiga sulista quando me contava de sua primeira viagem de Maceió à Recife. Ela dizia que quanto mais rodava o carro pela estrada mais ela olhava e olhava procurando “a seca” e só havia verde, eram os canaviais! Sertão e litoral se diferem e muito. No sertão, na época do estio, o leito dos rios forma estradas onde podemos caminhar; na época das chuvas estas “estradas” desaparecem, são rios e então os carros só trafegam nestas “estradas” sobre uma balsa. A gente também não pode esquecer que só temos uma estação com variantes: o verão com chuva e o verão sem chuva. Tanto no sertão como no litoral é muito forte a simpatia e a simplicidade do povo e a diversidade dos artesanatos é muito marcante: bordadeiras, labirinteadas, escultores em barro e/ou madeira. Há também uma literatura nossa inclusive com ilustração própria, é a literatura de cordel. Nossa culinária também responde às características regionais. A fé, a

devoção do povo é simplesmente comovente... Não dá para se interpretar o nordeste sem conhecê-lo.

John Kennedy Pereira de Castro

15 - Qual sua indicação de pronúncia fonética para o português cantado nas canções de Oswaldo de Souza com relação às “variantes” regionais dos fonemas?

Maria Fátima de Brito

É o seguinte, eu acabei de falar da necessidade da gente conhecer o nordeste para cantar o brasileiro nordestino. As escolas brasileiras de música ou do *bel* cantar, digamos assim, querem uma pronúncia padrão que resulta num absurdo, porque este “padrão” ou estes padrões sugeridos descaracterizariam nossa fonética. Ao dizer isto não estou me referindo a sotaques, pois, com a diversidade de sotaques que temos, acabaríamos caricaturando não só, no caso, o som nordestino mas todo e qualquer som regional criando uma falsa pronúncia brasileira para diferenciar estes sons regionais. Não sou a favor de ir à cata de sotaques, mas do som brasileiro com seus diferentes coloridos. Isto não é assim tão fácil, mas não é impossível. Basta esquecermos nossa situação de aculturados e nos voltarmos para nosso umbigo, procurando respeitar nossa diversidade sonora e conhecer o Brasil para poder ensinar tanto ao brasileiro como ao estrangeiro nossos dizeres, nossos sons e nossas falas.

John Kennedy Pereira de Castro

16 - O que a professora opina sobre a frase do compositor Osvaldo Lacerda: “Toda canção é poesia cantada”, trecho presente nos anexos da dissertação de mestrado de Andréia Anhezini pela Universidade de São Paulo em 2008?

Maria Fátima de Brito

Toda canção pede um poema. Todo poema tem, na sua construção vésica, a imanência musical. Quando o músico consegue a criação da canção, ele já está praticamente compondo sobre um poema seu ou de outro autor. É neste ato de transposição da literatura para música ou vice versa que reside a poesia da criação. Aqui vale lembrar Manuel Bandeira que dizia: “Todo poema é como um baixo cifrado sobre o qual se escreve as mais diversas melodias”.

John Kennedy Pereira de Castro

17 - O que o músico intérprete precisa perceber quando está frente ao poema? Quais elementos do poema precisam vir à percepção do músico-intérprete? De que forma o músico deve se relacionar com o poema?

Maria Fátima de Brito

Eu penso, e isto é coisa muito minha que, quando um músico quer interpretar a canção, ele tem primeiramente que se debruçar sobre o poema. Somente assim ele pode perceber que a melodia incorpora o verso (música) e o verso deixa de ser apenas parte do poema (literatura) para ser incorporado pela melodia, se transformando em música. Esta modificação, longe de ser uma separação, é uma união real daquela imanência de que eu falei anteriormente. Uma vez percebida esta fase que levará o intérprete a real percepção desta hibridez que existe na forma canção, ele então observará, sempre por partes, a vestimenta harmônica que agirá no seu afeto e então ele encontrará “seu próprio som” inter partes da peça. E, como intérprete, ele também passa a ser um criador e, cada vez que ele realizar a canção virá sempre à tona a sua *criaudição*.

John Kennedy Pereira de Castro

18 - Qual era a relação de Oswaldo de Souza com o compositor Waldemar Henrique e sua obra?

Maria Fátima de Brito

Eles eram muito amigos e compartilhavam os mesmo ideais. Eu cheguei a conhecer Waldemar Henrique na casa de Oswaldo de Souza. Ele tinha vindo passar uns dias em Natal e eu tive a felicidade de conhecê-lo. Era um homem muito interessante. Embora já velhinho, com dificuldade visual, era bonito ver os dois conversando, pareciam dois jovens. Conversavam sobre o que compunham, sobre temas comuns a ele: “Ah, você se lembra daquele tema?”... E assim iam os dois falando. Ficavam naquela conversa que rendia a tarde inteira. Numa das pequenas pausas eu cantei para ele com Oswaldo de Souza me acompanhando, lembro-me da peça, era a *Cantiga* de Waldemar Henrique. Mesmo em curto tempo, deu para concluir do afeto e da grande amizade que havia entre os dois. Eles trocavam, sobre suas composições, muitas “figurinhas”. Por isso eu afirmo, se alguma influência Oswaldo

de Souza teve em sua obra, essa influência foi de Waldemar Henrique e também dos ideais preconizados pela Semana de 22.

John Kennedy Pereira de Castro

19 - Qual relação da música de Oswaldo de Souza com os anseios preconizados pelo movimento modernista da Semana de 22?

Maria Fátima de Brito

Um dos ideais da Semana de 22 era redescobrir o Brasil até então muito aculturado pela influência européia. Esta redescoberta fez com que os artistas que aderiram ao movimento buscassem tônicas novas e nossas, vindo emergir obras como “Paulicéia Desvairada”, “Cobra Norato”, “Canaã” e assim vem à tona uma literatura regional, mostrando um Brasil pouco conhecido até então. O brado de Mário de Andrade sobre “o direito à pesquisa” ecoou até nossos dias. Oswaldo de Souza, embora muito novo e não participante ativo desta Semana, não ficou isento destas idéias e soube criativamente voltar-se para seu “baú de memórias” construindo uma obra não apenas regionalista, mas também com suas pesquisas trazendo muitos temas brasileiros recolhidos por ele inclusive algumas Modinhas do final do séc.XIX e, dentre estas a mais bela modinha, a meu ver, do cancioneiro brasileiro, “A luz dos teus olhos”.

John Kennedy Pereira de Castro

20 - Segundo seu biógrafo, Cláudio Augusto Pinto Galvão, Oswaldo de Souza atuou como funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN em alguns momentos de sua carreira. Quais momentos mais significativos desta experiência?

Maria Fátima de Brito

Olha, pelo o que ele me contava, eu acho que foi o momento que ele foi para o Embu, quando ele tombou a igreja de lá, cujo padroeiro não me recordo o nome. Lá, ele viveu algum tempo e, neste tempo, ele conheceu e tornou-se amigo do poeta Cássio M'Boy autor do poema que Oswaldo de Souza transformou na linda canção praiana “Destino de Areia”.

John Kennedy Pereira de Castro

21 - Como a Professora vê o estudo do espaço nas canções do compositor Oswaldo de Souza?

Maria Fátima de Brito

Eu vejo tudo de bom (risos), porque ele é um homem sentimental, não no sentido derretido, mas da palavra adequada - lírico. A paisagem nordestina é presente nos seus diversos aspectos: litoral, sertão e zonas urbanas. Estas últimas trazem, como um retrato, a cidade de Natal das primeiras décadas do séc.XX através da sonoridade das modinhas cantadas nos salões das famílias abastadas e também das modinhas de seresta cantadas pelos seresteiros em serenatas sob as janelas de suas amadas.

John Kennedy Pereira de Castro

22 – Professora... Agradecemos e perguntamos se a senhora gostaria de fazer algumas considerações, suas considerações finais.

Maria Fátima de Brito

Falar de um amigo... Existem palavras que possam corresponder ao afeto e o amor que a gente tem por um amigo? Quando eu penso em Oswaldo de Souza, eu penso sempre em um amigo em dose dupla. Era ele, com a sua esposa, que sempre me recebiam com carinho, sempre foram muito abertos comigo, nunca me negaram nada. O que eu aprendi e apreendi dele foi dar valor às coisas brasileiras. Eu posso dizer que devo muito a ele, talvez noventa por cento do que eu tenho de brasilidade, isso se tratando de música, eu devo a Oswaldo de Souza.

APÊNDICE B

EXAME GRAFOTÉCNICO

EXAME GRAFOTÉCNICO

Aos dezanove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dez, nesta cidade de Maringá, Estado do Paraná, o signatário do presente trabalho, HÉLIO MARINELI FRANCO, Perito Criminal do Instituto de Criminalística, aposentado, atendendo à solicitação que lhe é formulada pelo Senhor

JOHN KENNEDY PEREIRA DE CASTRO,
R.G. 1.472.819–SSP/PB,

professor de ensino superior da Universidade Estadual de Maringá-PR, doravante designado Consulente, procedeu a exame de manuscritos apostos em documentos que apresenta, do que passa a oferecer com verdade e circunstanciadamente o seguinte

PARECER TÉCNICO.

OBJETIVO DA PERÍCIA

Segundo informações prestadas ao perito pelo Consulente, o mesmo se acha em fase de finalização de dissertação de mestrado a ser apresentada perante a Universidade de São Paulo, cujo tema central trata da análise de obras musicais de autoria do compositor Oswaldo de Sousa. Dentre as peças musicais que integram o trabalho acadêmico, encontram-se duas composições do mencionado autor contendo observações sob forma de anotações manuscritas nas respectivas partituras. Dispondo de padrões gráficos do compositor Oswaldo de Sousa, a produção do exame grafotécnico que ora se realiza versa sobre a investigação da autoria de tais manuscritos, uma vez que, se procedentes do punho do citado

compositor revelariam aspectos de caráter das obras musicais analisadas, especialmente no que se refere à linha do canto, matéria essa de especial interesse ao trabalho acadêmico desenvolvido pelo Consulente.

PADRÕES GRÁFICOS DE OSWALDO DE SOUSA

A título de espécimes paradigmáticos para o confronto grafotécnico, o Consulente forneceu ao perito signatário um pequeno envelope de papel branco contendo um cartão de visita em papel acartonado de cor bege, onde se vê, de um lado, a impressão tipográfica do nome **“Oswaldo de Sousa”**, e do outro, um texto manuscrito na forma cursiva, a caneta esferográfica e no formato de um “bilhete”, datado de **“8/4/75”**, tendo como destinatário a pessoa de nome **“Fátima”**, e como remetente a pessoa de nome **“Oswaldo”**, do que se infere tratar de grafismos do próprio Oswaldo de Souza.

Anexada ao presente trabalho se acha a fotocópia em uma só folha da frente e do verso do cartão de visita supra referido, de cujo texto extraiu-se imagens digitais⁵⁷ para fins de ilustrar o confronto grafotécnico.

DOCUMENTOS PERQUIRIDOS

O Consulente apresentou ao perito signatário as fotocópias das partituras de duas peças musicais de autoria de Oswaldo de Sousa, como a seguir se descreve de modo sucinto:

- a) **“JOASEIRO”**, partitura musical impressa tipograficamente em duas folhas, onde se observa a presença de anotações manuscritas na forma cursiva junto das linhas de pauta;
- b) **“JANGADA”**, partitura musical com as linhas de pauta impressas tipograficamente em três folhas, e os signos musicais lançados a mão, aparentemente, assim como a letra da canção em caracteres imitativos da letra de imprensa maiúscula, vendo-se nesse contexto apenas um

⁵⁷ Obtidas a partir de “scanner” com suporte no Corel PHOTO-PAINT X4.

vocábulo legível como “*cresc.*” na forma cursiva minúscula.

As fotocópias apresentadas pelo Consulente acompanham o presente Parecer, cujas anotações manuscritas tiveram as imagens escaneadas e integram o texto deste trabalho.

DA ANÁLISE GRAFOTÉCNICA

O objetivo precípua do exame grafotécnico, no caso em tela, será o de perscrutar os mais intrínsecos elementos do grafismo padrão, a fim de cotejá-los com a mesma espécie de elementos eventualmente presentes nas peças perquiridas, e, assim, avaliar a identidade ou não do punho escritor. Almeja o presente estudo a demonstração de um enfoque pericial que considere as peculiaridades denominadas “mínimos gráficos” como requisito fundamental para alcançar uma conclusão razoável e segura acerca do “*punctus saliens*” da questão examinada, qual seja, a investigação da autoria das anotações manuscritas em face dos padrões gráficos de Oswaldo de Sousa.

peças perquiridas — doc. “a”⁵⁸

padrões gráficos

Nessa primeira comparação entre os escritos perquiridos e os espécimes padrões já se vislumbram algumas convergências da gênese gráfica e da morfologia dos caracteres, mais bem observadas nas ampliações abaixo:

⁵⁸ Item no qual o documento se acha descrito neste trabalho.

Os assinalamentos em cor vermelha efetuados nas imagens colocam em evidência alguns dos principais mínimos gráficos constatados em ambos os escritos, como a idêntica maneira de conformar o ataque da letra “a” e a semelhante inclinação axial das laçadas. Há que se referir ao movimento de baixa pressão do punho escritor ao executar os traços ascendentes das laçadas, o que provoca, entre outras causas, o surgimento dos traços albográficos, isto é, movimento do instrumento escritor sem marcar o papel suporte.

padrões gráficos

Nesses últimos confrontos têm-se formidáveis exemplos de convergências morfocinéticas de gramas e letras, que se constituem em idiografocinetismos capazes de autenticar a autoria comum dos grafismos. Veja-se o caso da estreita correspondência formal das letras “r”, “s” e “v”, a mesma característica de gênese do movimento ascendente com baixa pressão do punho escritor, e, bastante peculiar, a gladiolagem decrescente das guirlandas da letra “u”.

lançamentos encontrados na 2ª página de “JOASEIRO”

Para finalizar a análise dos grafismos lançados no doc. “a” são apresentados outros importantes cotejos para a determinação da autoria dos manuscritos, efetuados os assinalamentos dos elementos gráficos de forte convergência morfocinética de acordo com as seguintes explicações:

- no vocábulo “Muito” chama a atenção a mesma maneira de configurar a primeira arcada da letra “M” acima das demais, e o mesmo andamento da escrita em dois idênticos momentos gráficos;
- no vocábulo “espressivo” tem-se a estreita correspondência formal e de gênese gráfica das letras “p”, “s” e “v”;
- na abreviação “cresc.” tem-se a correspondência formal e de gênese gráfica da letra “s”, e nos vocábulos “pouco” a correspondência formal e de gênese gráfica das letras “p” e “c”, conforme esquemas cinéticos junto das imagens;
- por último, o importante idiografocinetismo na conformação da letra “a”, conforme esquemas cinéticos, e a particular maneira de grafar a letra “m” na forma de gramas com inflexão angular ou serrilhados.

Concluída a análise grafotécnica dos lançamentos manuscritos encontrados na partitura da obra “JOASEIRO”, em que restou demonstrada a existência de idiografocinetismos suficientes para a identificação daqueles grafismos em face dos padrões gráficos de Oswaldo de Sousa, passa-se ao confronto do vocábulo encontrado na segunda página da partitura da obra “JANGADA”.

peça perquirida — doc “b” — 2ª página

Observe-se, sem qualquer dificuldade para o cotejo, que a peça questionada é produto do mesmo punho escritor que lançou os manuscritos em “JOASEIRO”, que passam a funcionar como padrões gráficos de Oswaldo de Sousa, e também no cartão de visita, considerando que o polimorfismo da letra “r” encontra respaldo nesses padrões consoante já ilustrado atrás e acima. Importante particularidade do punho é a forma estemada de grafar a letra “c”, mostrada nos esquemas cinéticos da página anterior e nas imagens acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO

As cópias reprográficas contendo manuscritos nem sempre oferecem condições ideais de resolução e nitidez para o exame grafotécnico, porquanto podem mitigar elementos da gênese do grafismo e mínimos gráficos de maneira a dificultar o cotejo, e por via de consequência, a convicção do examinador. De fato, as partituras ora examinadas, por se tratarem de produto de reprografias sucessivas, deixaram a desejar num ou noutro elemento gráfico, porém, não maculando o todo do contexto manuscrito, de onde extraiu-se as convergências e idiografocinetismos em quantidade e qualidade suficientes para firmar na consciência pericial a convicção pela unicidade do punho escritor em relação ao material gráfico padrão.

Há que referir-se ao estilo caligráfico empregado nos manuscritos lançados na partitura da obra “JANGADA”, do qual não se dispõe de padrões gráficos adequados para o cotejo, já que estes se acham na forma cursiva e aqueles em caracteres imitativos da letra de imprensa. Na mencionada partitura encontrou-se

tão-somente um vocábulo lançado em cursivo, que restou identificado com os manuscritos encontrados na obra “JOASEIRO” e no cartão de visita.

Em face de todo o exposto, o perito signatário é levado a concluir o que segue:

1. os manuscritos perquiridos, lançados na forma cursiva nas partituras musicais examinadas, **procedem** do punho da pessoa que lançou os manuscritos no cartão de visita, assumida em caráter “*juris tantum*” como sendo o compositor **OSWALDO DE SOUSA**. –
2. Os manuscritos lançados no cartão de visita nominado a Oswaldo de Sousa e aqui tomados como material gráfico padrão, revelam uma escrita totalmente automatizada e resultante de punho dotado de grande habilidade para o gesto gráfico, ante as características de velocidade e pressão do instrumento escritor, conhecidas em Grafotecnia como ritmo da escrita; os manuscritos perquiridos revelam tratar-se de produto gráfico de outra fase cronológica da escrita, menos veloz e de menor calibre, contudo, sem as peculiaridades da senilidade gráfica, o que permite deduzir que tais manuscritos foram lançados nas partituras em época muito anterior à data do cartão de visita (“8/04/75”). –

É o Parecer.

Nada mais havendo a considerar, encerra-se o presente trabalho que vai impresso sobre 08 (oito) laudas, acompanhado das xerocópias das partituras examinadas e do cartão de visita contendo os padrões gráficos, todas rubricadas e a seguir assinado.

HÉLIO MARINELI FRANCO
PERITO GRAFOTÉCNICO

ANEXOS

ANEXO A

REFERENCIAL DE ANÁLISE DE OBRAS CORAIS

(Aplicado às canções para canto e piano de Oswaldo de Souza)

ANEXO B

PARTITURAS DAS CANÇÕES DE OSWALDO DE SOUZA

“JUAZEIRO”

“RETIRADAS”

“SEREIA DO MAR”

“JANGADA”

PARTITURAS DAS CANÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE

“FOI BÔTO, SINHÁ”

“COBRA GRANDE”

“TAMBA-TAJÁ”

“MATINTAPERÊRA”

“UIRAPURU”

“CURUPIRA”

“MANHA-NUNGÁRA”

ANEXO C

FOTOGRAFIAS

ANEXO A

REFERENCIAL DE ANÁLISE DE OBRAS CORAIS

(Aplicado às canções para canto e piano de Oswaldo de Souza)

REFERENCIAL DE ANÁLISE DE OBRAS CORAIS⁵⁹

A) ASPECTOS GERAIS

1 – Autor (datas de nascimento e morte)

1.1. País de origem

2 – Autor do texto (datas de nascimento e morte)

2.1. País de origem

2.2. A obra faz parte de algum conjunto maior?

2.3. Informe-se sobre outras obras de arte, literatura e composição musical contemporâneas, busque apreender o sentimento geral do ambiente artístico da época, procure investigar se alguma obra, contemporânea ou não, serviu de inspiração para a composição em análise.

3 – Data da composição, quando houver.

3.1. A obra faz parte de algum conjunto de obras?

3.2. Investigue o período da vida do compositor em que a obra foi criada e as obras do mesmo período. Busque relações determinantes entre a obra analisada e as outras do período.

4 – Nome do arranjador, quando houver (datas de nascimento e morte)

4.1. País de origem

⁵⁹ Reformulado com relação ao apresentado no Mestrado, com inclusão dos itens referentes ao uso do silêncio e separação dos itens sobre a relação Texto – Música em um campo próprio.

5 – Dados sobre a edição:**5.1. Revisor / Editor****5.2. Copista****5.3. Ano da edição utilizada****5.4. Ano da primeira edição****6. Tradutor****7. Tradução****8. Outros:**

B) ASPECTOS MUSICAIS

1. ASPECTOS RELATIVOS ÀS DURAÇÕES. O TEMPO. O RITMO

1.1. Quanto tempo dura a obra? (em minutos e segundos)

1.2. Existe um andamento indicado? Qual?

1.2.1. Existem vários Andamentos indicados? Quais? (relacioná-los através do número do compasso onde aparecem).

1.2.2. Caso existam Andamentos indicados, eles estão identificados com grandes seções da obra?

1.2.3. Existem indicações de variação de Andamento? Quais? (relacioná-las através do número do compasso onde aparecem).

1.2.4. Essas indicações são do compositor?

1.2.5. Caso não existam indicações, ou caso estas não venham a ser respeitadas, que Andamentos serão adotados? Justifique.

1.3. Há indicação de que se trata de uma Dança? Qual?

1.3.1. Não havendo indicação, há no perfil rítmico algo que caracterize a obra como uma Dança? Qual?

1.3.2. Existem elementos, no perfil rítmico da obra, que demonstrem um ponto de contato com alguma Dança, embora não seja suficiente para caracterizá-la como tal? Relacionar estes elementos com as Danças.

1.4. Quais as figurações rítmicas preponderantes?

1.4.1. Existem alterações nessa preponderância no curso da obra? Localizar.

1.4.2. As figurações rítmicas preponderantes são mais importantes na condução melódica ou nos procedimentos harmônicos?

1.4.3. Há, no uso das figurações rítmicas, uma constância que leve a caracterizar o uso de algum modo rítmico conhecido? (por exemplo: pés gregos, modos medievais, serialização rítmica, etc.). Localizar.

1.5. Existem polirritmias? Onde e de que espécie?

1.6. A obra apresenta grande densidade rítmica? No sentido horizontal ou vertical? No todo ou em partes? Localizar.

1.6.1. Existem alterações de densidade rítmica no decorrer da obra? Localizar.

1.6.2. Caso existam, essas alterações de densidade ocorrem por transição ou por corte? Onde?

1.6.3. As alterações de densidade rítmica estão relacionadas com as alterações de densidade harmônica? Localizar.

1.6.4. Existem alterações de densidade rítmica com finalidade expressiva, como um rubato ou em acelerando composicionais? Onde?

1.7. Pequeno comentário sobre a edição, quando necessário.

2. ASPECTOS FREQUÊNCIAS

2.1. Lineares

2.1.1. Qual a tessitura geral da obra?

2.1.1.1. Qual a tessitura de cada voz?

2.1.2. As melodias seguem uma construção semelhante em todas as vozes, quanto à presença de graus conjuntos e saltos?

2.1.2.1. As melodias estão construídas com uma nítida predominância de graus conjuntos? Em que vozes?

2.1.2.2. As melodias estão construídas com uma grande presença de saltos? Em que vozes? Classificá-los.

2.1.3. Existe um caráter de escala? Em que vozes? Localizar.

2.1.4. Existe um caráter de arpejo? Em que vozes? Localizar.

2.1.5. O perfil melódico geral indica alguma direcionalidade construtiva? Localizar.

2.1.5.1. Há, no perfil melódico, alguma espécie de seqüenciação? Em que vozes? Localizar.

2.1.6. A obra está escrita sobre algum modo definido? Qual?

2.1.6.1. Há diferentes modos no corpo da obra? Localizar.

2.1.6.2. Há modos superpostos? Localizar.

2.1.7. Existem cromatismos no decorrer da obra? Localizar e classificar (expressivos, estruturais, ornamentais, eventuais).

2.1.7.1. No caso de cromatismos estruturais, servem para alterar o modo, sensibilizar ou fazem parte de uma série?

2.1.7.1.1. Se fazem parte de uma série, qual é ela, seu retrógrado, seu espelho e o retrógrado do espelho?

2.1.9. Breve comentário sobre os problemas da edição, quando necessário.

2.2. Superpostos

2.1. Quanto à relação entre as vozes:

2.2.1.1. Todas as vozes podem ser consideradas como possuindo igual importância no tratamento da obra?

2.2.1.2. Há predominância melódica de alguma voz sobre outras? Há alterações ou transformações nesta predominância? Onde?

2.2.2. Aspectos contrapontísticos:

2.2.2.1. O tratamento dado à obra é contrapontístico? No todo ou em parte?

2.2.2.1.1. Trata-se de um contraponto a quantas vozes?

2.2.2.1.1.1. No caso de se tratar de uma obra anterior ao século XVIII, qual o nome de cada voz? (quando identificável)

2.2.2.1.2. Há variação no número de vozes empregadas no corpo da obra? Localizar.

2.2.2.2. Esta obra emprega procedimentos contrapontísticos de que espécies? Localizar sumariamente.

2.2.2.3. Quanto ao modo de construção, trata-se de:

2.2.2.3.1. Uma obra de caráter imitativo?

2.2.2.3.2. Uma obra temática?

2.2.2.3.4. Outros.

2.2.2.4. Do ponto de vista rítmico, há influências definidoras no caráter do contraponto?

2.2.2.5. No caso de se tratar de uma peça serial, qual o tratamento dado à série na composição do contraponto?

2.2.2.6. Comentário à edição, se necessário.

2.2.3. Aspectos harmônicos:

2.2.3.1. Que instrumental específico para a análise harmônica será empregado? Por quê?

2.2.3.1.1. Anexar análise harmônica sobre a partitura, de acordo com o instrumental escolhido.

2.2.3.2. Observando a análise realizada:

2.2.3.2.1. Do ponto de vista harmônico, a obra está dividida em seções? Localizar.

2.2.3.2.2. Existem caminhos claros em direção a pólos definidos? Onde?

2.2.3.2.3. Existem momentos de certa estabilidade harmônica? Onde?

2.2.3.2.4. Existem momentos harmônicos sem polarizações claras? Onde?

2.2.3.2.5. Existe uso de pedal harmônico? Onde?

2.2.3.2.6. Existem momentos em que a densidade harmônica varia? Onde?

2.2.3.3. A partir da análise realizada, comentar sinteticamente a importância do elemento harmônico no conjunto da obra.

2.2.3.4. Comentários à edição, se necessário.

3. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

3.1. Existem indicações de intensidade na partitura? Quais são? (listagem)

3.1.1. As indicações de intensidade existentes na partitura são do compositor ou do editor/revisor?

3.2. As variações de intensidade indicadas aparecem:

3.2.1. Numa dinâmica de contrastes? Onde?

3.2.2. Numa dinâmica de passagem? Onde?

3.3. As indicações de intensidade serão respeitadas? Por quê?

3.4. Caso não existam indicações, ou caso as existentes não sejam respeitadas, quais as gradações estilísticas de intensidade que devem aparecer na interpretação da obra? Anexar plano de intensidades a ser seguido.

3.5. A partir do resultado que se tem como definitivo (do compositor, do editor/revisor ou do intérprete):

3.5.1. Existe uma clara relação entre as variações de intensidade por passagem e por contraste?

3.5.2. As variações de intensidade obedecem a um critério estrutural? Qual? (exemplo: serialização dos níveis de intensidade).

3.5.3. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções harmônicas? Quais?

3.5.4. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções do contraponto? Quais?

3.5.5. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções melódicas? Quais?

3.6. Comentários à edição, quando necessário.

4. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

4.1. Quanto às indicações específicas:

4.1.1. Há indicações quanto às formas de ataque que influam claramente no resultado timbrístico? Quais?

4.1.2. Há indicações de colocação ou alteração da colocação da voz que resultem em transformação timbrística? Quais?

4.1.3. Não havendo indicações, haverá uso de algum recurso semelhante aos descritos nos itens 4.1.1 e 4.1.2? Quais?

4.2. Quanto à formação do coro:

4.2.1. Há alterações na formação do coro que provoquem mudanças timbrísticas? Quais?

4.2.1.1. Em relação à questão anterior, as alterações na formação do coro causam transformações timbrísticas por contraste ou gradação?

**4.2.2. Há uso de solos, duos, trios, quartetos, etc.? Onde?
Este uso serve a algum recurso timbrístico?**

4.3. Há vocalizações em que se perceba alguma intencionalidade timbrística? Onde?

4.4. Há, na emissão do texto, alguma intencionalidade timbrística? Qual?

4.5. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento harmônico? Quais? (exemplo: abertura e fechamento dos acordes).

4.6. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento contrapontístico? Quais?

4.7. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento melódico?Quais?

4.8. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento rítmico? Quais?

4.10. Comentários à edição, quando necessário.

5. ASPECTOS RELATIVOS AO SILÊNCIO

5.1. Quanto aos aspectos morfológicos:

5.1.1. Do ponto de vista do que ele suprime do conjunto, existem silêncios totais e/ou parciais? Localizar.

5.1.2. Do ponto de vista da supressão da matéria sonora, os silêncios se instalam por procedimentos de corte, filtragens ou tendência dinâmica?

5.1.3. Do ponto de vista da supressão do silêncio, os sons se instalam por procedimentos de corte, adição ou tendência dinâmica? Localizar.

5.2. Quanto aos usos e funções estruturais:

5.2.1. Do ponto de vista da articulação do discurso:

5.2.1.1. Os silêncios têm função interruptora? De partes, da obra ou de um discurso retomado depois?

5.2.1.2. Os silêncios têm função preparatória?

5.2.1.3. Os silêncios têm função de transição e/ou transformação? Se afirmativo, esta transição e/ou transformação se dá:

5.2.1.3.1. No campo harmônico?

5.2.1.3.2. No âmbito do discurso propriamente dito, como ponte ou como separação entre partes?

5.2.1.3.3. Outros?

5.2.2. Do ponto de vista construtivo:

5.2.2.1. Existem silêncios de função temporal?

5.2.2.1.1. Se afirmativo, são de natureza rítmica? E neste caso, trabalham na formação de um motivo ou de um ritmo? Justificar. Localizar.

5.2.2.1.2. Ou são de natureza de andamento? E neste caso, trabalham "*acelerando*" ou "*rallentando*"?

5.2.2.2. Existem silêncios de função estrutural propriamente dita (inerentes à estrutura mesma da obra)? Justificar.

5.2.2.3. Existem silêncios com função viabilizadora de polifonia? Justificar.

5.2.2.4. Existem silêncios de função viabilizadora de timbres (silêncio como ferramenta de instrução)? Justificar.

5.2.3. Do ponto de vista técnico:

5.2.3.1. Existem silêncios de natureza instrumental? (viabilizadores da execução).

5.2.3.2. Existem silêncios de natureza perceptiva? (viabilizadores da escuta).

5.3. Quanto aos usos e funções gestuais:

5.3.1. Do ponto de vista do uso do silêncio sobre referência musical:

5.3.1.1. Existem silêncios com função metalingüística? Justificar.

5.3.1.2. Existem silêncios com função conceitual? Justificar.

5.3.2. Do ponto de vista do uso do silêncio sobre referências não-musicais:

5.3.2.1. Existem silêncios usados como gesto musical descritivo? Se afirmativo:

5.3.2.1.1. Existem silêncios descritivos de situações psicológicas? Justificar.

5.3.2.1.2. Existem silêncios descritivos de situações visuais? Justificar.

5.3.2.1.3. Existem silêncios miméticos? Justificar.

5.3.2.2. Existem silêncios usados como gestos musicais dramáticos e/ou narrativos?

5.3.2.2.1. São silêncios inflexionais? Justificar.

5.3.2.2.2. São silêncios integrados à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos? Justificar.

5.3.2.2.3. Existem silêncios integrados à representação de um papel teatral? (caracterização de personagem) Justificar.

5.4. Do ponto de vista de sua tensão interna:

5.4.1. São silêncios de expectativa? Localizar. Justificar.

5.4.2. São silêncios para a memória? Localizar. Justificar.

5.4.3. Comentários à edição, quando necessário.

6. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS, COMPOSICIONAIS

6.1. A que gênero pertence a obra? (Sacro, profano, popular, folclórico. Região de origem. Localização histórica).

6.2. Quanto à estrutura interna da obra:

6.2.1. De quantas seções a obra é constituída? (Indicação de cada uma e localização através do número de compassos).

6.2.1.1. Existem subseções? Quais?

6.2.1.2. Faça um mapa dos meios instrumentais vocais necessários aos diferentes movimentos ou partes da obra (acompanhamentos, solistas, partes instrumentais ou orquestrais).

6.2.2. No exame das seções da obra, do ponto de vista estritamente musical:

6.2.2.1. Há repetição literal das seções? Onde?

6.2.2.2. Há variações (rítmicas, melódicas, harmônicas, contrapontísticas, de intensidade, timbrísticas)? Onde?

6.2.2.2.1. As variações constatadas são estruturais ou ornamentais?

6.2.2.3. Há contraste entre seções? Que elementos determinam estes contrastes?

6.2.2.4. Há elementos unificadores? Quais?

6.2.2.4.1 Há uma distribuição equânime dos elementos unificadores? Eles têm algum tipo de “ponto de geração ou de distribuição” de onde se espalham para o restante da obra?

6.2.2.5. Há predomínio de uma seção sobre outras?

6.3. Há indicações subjetivas do autor que possam influir nos itens anteriores?

6.4. Com base nas respostas anteriores: a obra possui características de alguma forma preestabelecida, que possam classificá-la como tal? Por quê?

6.5. Com base nos itens anteriores, elaborar uma breve análise das direcionalidades e intencionalidades.

6.6. Comentários à edição, quando necessário.

7. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

7.1. Qual a filiação estética, o perfil da obra e as condições sócio-culturais que cercaram a criação do texto empregado?

7.2. Faça uma análise do texto. Primeiro uma compreensão semântica; depois localize as grandes partes e sub-partes; depois as sonoridades, aliteraões, rítmica e medida dos versos, quando necessário faça até uma análise sintática, procure identificar os tipos de sentenças que aparecem, as relações entre elas, etc.

7.3. Existe na construção rítmica um claro contato com o texto? Onde?

7.3.1. Existe, no conjunto das construções melódicas, um nítido contato com o texto? Demonstrar.

7.3.2. Nesta obra o contraponto (procedimentos polifônicos) faz algum comentário ao texto?

7.3.3. O comportamento harmônico da obra tem ligação com o conteúdo semântico do texto?

7.3.4. As variações de intensidade obedecem a relações com as sugestões do texto?Quais?

7.3.5. Há, no tratamento timbrístico, alguma intenção de comentário ao texto? Qual?

7.3.6. A estrutura da obra mantém algum contato com a estrutura do texto?

7.3.7. Há nos aspectos musicais analisados algo que contradiga o sentido do texto?

7.3.8. Os usos do silêncio encontrados na obra estavam contidos no texto enquanto tal?

7.3.9. Há um sentido de isomorfismo na relação texto-música?

7.3.9.1. A repetição de seções musicais corresponde a repetições do texto?

7.3.9.2. Há algum elemento estrutural musical que reforce aspectos do texto?

ANEXO B

PARTITURAS DAS CANÇÕES

OSWALDO DE SOUZA

“JUAZEIRO”

“RETIRADAS”

“SEREIA DO MAR”

“JANGADA”

WALDEMAR HENRIQUE

“FOI BÔTO, SINHÁ”

“COBRA GRANDE”

“TAMBA-TAJÁ”

“MATINTAPERÊRA”

“UIRAPURU”

“CURUPÍRA”

“MANHA-NUNGÁRA”

A Mara Ferraz

JUAZEIRO

CANÇÃO NORDESTINA

Letra e Música de
OSWALDO DE SOUZA

Moderato

Lá

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

5 *§ muito expressivo e dolente*

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

p levemente

9

1.

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

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

13 2. *muito expressivo* *pouco rit.* 3

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

pp *a tempo cresc. pouco a pouco*

17 (*apaixonado*)

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

dim.

20 *D.C. %*

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

pp *rall. rit.*
2ª vez allargando

RETIRADAS

Oswaldo de Souza

Ô _____ ô ô dá É _____ mar-ru - á!

p triste

5 não vai tram-be - can-do, meu boi! É _____ ô Boi - dá! va-quei-ro-a-

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

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

p mais animado *pp*

13

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

p bem expressivo

alargando

16

mi - nho ô ô ô

f

p triste

II:

Não tem mais água na cacimba da Ipueira, faz horror!

Seca está de arrazar.

O gado triste, com olhar amortecido, espia longe sem ter forças pra marchar!

III:

O sertanejo já não teme mais desgraça: criou força, tem sustança pra sofrer!

Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata, mas se conforma:

- Há de voltar quando chover!...

A Antônio e Celso de Souza
SEREIA DO MAR

Oswaldo de Souza

Moderato

CANTO:
rubato O ri - o, des-

p bem cantado *dim. e rall.*

5

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

p expressivo

8

1. 2.

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

+ andamento

12

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

f apaixonado *cedendo*

16

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

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

JANGADA

CANÇÃO PRAIANA

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

Adap. Oswaldo de Souza
Versos de Edyla Mangabeira

§

mf canto bem saliente e expressivo

dolce e cantabile

Jan - ga - da li - gei-ra que le - ve des - li - za na cris-ta al - ta -
A mim não me es - pan-ta que tens a le - ve - za de um cor - po de

poco mais vivo

nei-ra dos ma-res sem fim, ao so-pro da bri-sa quem de - ra que eu fos-se tão le - ve, tão
san-ta jan - ga-da a vo - gar, não cau-sas sur - pre-sa que as-sim sem re - cei-o Je - sus tam-bém

cresc.

JANGADA

2

12 **TEMPO I (com doçura)**

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

15

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

allarg.

19

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

dim. e rall.

FOI BÔTO, SINHÁ!

Toada Amazônica

Lenda Amazônica Nº 1

Waldemar Henrique

Versos de ANTONIO TAVERNARD

CANTO

PIANO

3 vezes

Ta-já-pa - ne - ma cho-rou no ter - rei - ro Ta-já-pa

ne - ma cho-rou no-ter - rei - ro e a vir - gem mo - re - na fu-giu no cos - tei - ro Ta-já-pa

diminuindo

2.

tei - ro! Foi Bô - to, Si - nhá... Foi Bô - to, Si -

Lamentoso

The musical score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO) in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) includes a vocal line with a repeat sign and a piano accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with a first ending bracket and the piano accompaniment. The third system (measures 9-12) includes a vocal line with a second ending bracket and the piano accompaniment. The piano part features various textures, including chords and moving lines, with dynamic markings like 'diminuindo' and 'Lamentoso'.

13

nhô! *que vei - o ten - tá...* *e a mo - ça le -*

17

vou no tar dan-sa - rá, a-que - le dou - tô, foi Bô - to, Si - nhá... foi Bô - to, Si -

accelerando *morrendo* *rall.*

21

nhô! *Ta - já - pa nhô!*

D. C. al *morrendo*

COBRA GRANDE

Canção Amazônica

Lenda Amazônica Nº 2

Waldemar Henrique

Lento

CANTO

Crê-do! Cruz!

PIANO

misteriosamente

com temôr

brusco

4

Lá vem a Co-bra Gran-de lá vem a boi-ú-na de prata! A da-ná-da vem rente à bei-ra do

f

8

rio... e o ven-to gri-ta al-to no me-io da ma-ta! Crê-do! Cruz! Cu-nhan-tã te es

rall.

p

assombrado

8vb - 1 8vb - 1

12

1. *con- de lá vem a Co-bra Grande á... á* *Faz de-prés-sa u-ma ora* *á...* *A flo-rés-ta tre-*
ção pr'e-la não — te le-var — á... *á...* *A noi-va cu-nhan-*

allargando

15

meu quan-do e - la sa - tu... quem sta - va lá per-to de mê-do fu - gtu... e a Bot-
tã está dor-min-do me - drô - sa, a - gar - ra - da com for-ça no pu-nho da rê - de, e o lu -

allarg.

19

1. *ú - na pas-sou lo-go tão de - prés-sa, que so - men-te um cla-rão foi que se viu... Cu-nhan-tã es*
ar... faz mor-talha em ci-ma de-la, pe-la frés - ta que-bra-da da ja

rall. *ao*

23 2. Coda

ne - la... Êh Co - bra Gran - de lá vai ela...

Coda

f brusco

8vb

TAMBA-TAJÁ

Canção Amazônica

Lenda Amazônica Nº 3

Waldemar Henrique

CANTO

PIANO

como embalo

5

calmo

rall...

animando

rall...

3

Tam- ba-ta-já me faz fe-liz, que meu a - mor me quei - ra bem...

Que seu a mor se já só meu, de mais nin guém, que se ja meu, to di nho meu, de mais nin guém...

The musical score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO) in 2/4 time, key of B-flat major. The vocal line begins with a four-measure rest. The piano accompaniment starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked 'como embalo'. At measure 5, the vocal line enters with the lyrics 'Tam- ba-ta-já me faz fe-liz, que meu a - mor me quei - ra bem...'. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment, marked 'calmo'. At measure 9, the tempo changes to 'rall...'. The vocal line continues with 'Que seu a mor se já só meu, de mais nin guém, que se ja meu, to di nho meu, de mais nin guém...'. The piano part features a triplet of eighth notes marked '3' and 'animando', followed by a 'rall...' section.

13

Tam-ba-ta-já, me faz fe-liz As - sim o in - dio car-re - gou sua "ma-cu-xy"
 Tam-ba-ta-já, me faz fe-liz Que mais nin-guém pos-sa bei - jar o que bei-jei

f exaltado *rall...*

17

pa-ra o ro - ça - do para a guerra pa-ra a morte... Assim car - re-gue nosso amor a bó-a sor - te...
 Que mais ninguém es-cu-te a qui-lo que es-cu - tei nem pos-sa o-lharden-tro dos o - lhos que o - lhei

avivando *dim.* *ten.*

21

Tam-ba - ta - já Tam-ba - ta - já á... Fim

calmo *dim.* *rall...* Fim

MATINTAPERÊRA

Canção Amazônica

Lenda Amazônica Nº 4

Waldemar Henrique

Versos de ANTONIO TAVERNARD

CANTO *Moderato* *agitato*

PIANO

Ma- tin- ta- pe-
re- ra che-gou na cla-rei-ra e lo-go sil - vou, no fim-do do quar-to, Man-du-ca Tor-ca-to de me-do ge-
lou. Ma-tin-ta quer fu-mo quer fu-mo mi - ga-do, me-lo-so, me - la - do que de mui-to su-mo Tor-ca-to não

cresc.

The musical score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo starts as 'Moderato' and changes to 'agitato' later in the piece. The vocal line includes lyrics in Portuguese, with some words underlined. The piano accompaniment features triplets and a crescendo section. The score is divided into three systems, with measures 5, 8, and 11 marked at the beginning of each system.

11

pi-ta, não mas-ca nem chei-ra. Ma-tin - ta - pe - re-ra vai tê-la bo - ni - ta Ma-tin-ta-pe - re-ra de tar-di-nha vem bus-

mentoso

14

car o ta - ba-co que on - tem a noi-te eu prome - ti, Quei-ra Deus e - la não ve-nha me a-гой-

rall. in tempo rubato animando

18

rar, Quei-ra Deus e - la não ve-nha me a goi - rar, Ah! Ma - tin-ta, pre-ta ve-lha, mãe ma-

crescendo f brusco

ten.

ten.

Reo.

22

lu-ca, pé de pa-to, quei-ra Deus el-la não ve-nha me a-гой - rar... Ma-tin-ta-pe - re-ra che-gou na cla-rei-ra e lo-go sil-

rall. correndo agitato

26

vou. No fim-do do quarto Man-du-ca Tor-ca-to de me-do ge - lou. Que noite infer - nal, so-a-ram ge - midos, resmugos, bu-

allargando *cresc.*

And.

30

li - dos, do gê - nio do mal, e a - té de ma - nhã, bem per-to da cho-ca, a fú - ne - bre tro - ça dum ves-go a-cáu -

33

an! a - cáu - an! a - cáu - an!

m.e. **FIM**

And.

UIRAPURU

Canção Amazônica

Lenda Amazônica Nº 5

Waldemar Henrique

PIANO

Introdução

Saltitante

1.

2. *ten.*

ten.

Rec.

CANTO

6

quasi falado

Certa vez de "mon-ta - ri - a" eu des-cia um "pa-ra - na" o ca-bô - clo que re - ma - va não pa-ra - va de fal - ho-mi", da mã-i-d'a-gua, do ta - já, dis-se do ju - ru - ta - hy que se ri — pro — lu - sa-gem, que ma-tou su - ru-cu - cú e ju-rou com pa - vu - la-gem que pe-gou ui - ra-pu -

10

lá(r) á á... não pa - ra - va de fal - la(r) á á... que ca - bô - clo fal - la - ar á á... que se ri — pro lu - ar á á... que ca - bô - clo fal - la - rú á á... que pe - gou ui - ra - pu - rú á á... que ca - bô - clo ten - ta -

rall.

14

1. 2. 3.

dor! Me cor-tou do "lo-bis dor! Que man-ga-va de vi dor... Ca-bô-clin-ho meu a - môr, ar-ranja um prá

18

mim an-do "rô-xa" prá pe - gar "um zinho" as - sim; o di-a-bo foi se em - bo - ra, não quiz me

22

dar vou jun-ta meu di-nhei - ri-nho prá po-der com - prar. Mas, no dia que eu com - prar — o ca-bô-clo vai so-
ten.
ten. rall.

26

frer, eu vou de-sas-so-cê - gar o seu bem - que - rer, á á... o seu bem - que -

30

rer á á... O - ra dei - xa el - le pra lá...

rall. *ad libitum*

CURUPÍRA

Canção

Lenda Amazônica Nº 6

Waldemar Henrique

Moderato

CANTO

PIANO

3

Já an-dei tres di-as e tres noi-tes pe-lo ma-to sem pa-rar

5

e no meu ca-mi-nho não en-con-trei nem u-ma ca-ça prá ma-tar.

8^{va}

rit.

8^{va} Só es-

7

cu - to pe - la fren - te, pe - lo la - do o cu - ru - pi - ra me cha - mar... O - ra a -

9

quí, o - ra a - li se es - con - den - do, sem pa - rar num só lu - gar...

11

Por ês - se da - ná - do mui - tas ve - zes me per - dí na ca - mi - nha - da

13

E nem Pa - dre Nos - so me li - vrou des - se mal - va - do da es - tra - da. 8va - - -

15

Cu - ru - pi - ra fei - ti - cei - ro! Sái de traz do cas - ta - nhei - ro,

rit.

17

Pu - la prá fren - te, de fron - ta com a gen - te, ne - gri - nho, co - var - de, ma - trei - ro.

f apressando dimin.

19

Dei - xa o ca - bó - clo pas - sar!

rit. fugindo

MANHA-NUNGÁRA

Canção

Lenda Amazônica Nº 7

Waldemar Henrique

Canto *Calmo*

Piano

Do al - to pal mar d'u-ma jus - sá - ra, vem o

5 tris - te pi - ar da i - u - má - ra. Os ta - jás pe - lo ter - rei-ro es-tão cho -

8 ran-do e no rio, res-fo - le - gan-do o bô-to bran - co boi - ou! ó... ó... Sen-

mf

12

ta - da na rê-de, cu - nhã es - tá re-zan - do a ré-za que Ma-nha Nun - gá-ra en - si-nou...

16

(falado quasi)

Tu - pan, quem foi que me en-fei - ti - çou? Ma-nha Nun-

19

gá - - - rá! O gri - to ro-lou pe-la cai-ça - ra, mãi-ve-lha se es-pan - tou. Em-

22

bai - xo, na tre - va do ri - o, dois cor - pos em ci - o, lu - tan-do en-xer-gou. E pe - lo bar -

cresc. *allarg...*

24

ran-co, de no-vo so-ou o gri-to de an - gús-tia que a cri-a sol-tou Ma-nha Nun - gá - - - ra!

mf *morrendo*

ANEXO C

FOTOGRAFIAS

Fotografias escaneadas do livro “OSWALDO DE SOUZA: O CANTO DO NORDESTE” com autorização⁶⁰ do seu autor, Prof. Claudio Augusto Pinto Galvão.

⁶⁰ Autorização concedida por meio de consulta telefônica realizada em 10 de março de 2010 às 09h 38m.

1

2

1 *Dona Dionísia Câmara de Souza, mãe de Oswaldo de Souza*

2 *Cícero Franklin de Souza, pai de Oswaldo*

1

1 Oswaldo e seu irmão Otávio,
falecido em 1959

2 Antônio José de Mello e Souza,
tio de Oswaldo. Governou o
estado do Rio Grande do Norte
por dois períodos: o primeiro,
de fevereiro de 1907 a março de
1908; e o segundo, de janeiro de
1920 a janeiro de 1924.
Escritor, publicou diversos livros
sob o pseudônimo de
'Polycarpo Feitosa'.

2

1

2

1 A casa dos pais de Oswaldo,
construída em 1919. Ainda
mantém o aspecto inicial.

2 A família reunida nos degraus
de sua residência

1929: Oswaldo de Souza no Rio de Janeiro, portando 'elegante' chapéu gellot

*Oswaldo de Souza, no início de
sua carreira artística, Rio de
Janeiro, 1939*

*no interior do Rio Grande do
Norte, com Maria Cega,
pesquisando melodias folclóricas*

*casamento de Oswaldo com Maria
de Lourdes Friedrich de França,
realizado a 1º de abril de 1952,
em São Paulo*

1

2

1 convento e igreja dos Jesuítas
na antiga Vila do Embu,
São Paulo

2 Casa do padre Inácio, município
de Cotia, São Paulo,
monumento sob a
responsabilidade de Oswaldo
de Souza durante vinte meses,
entre 1957 e 1959

1

2

3

1 Mara Ferraz (1916-1975), uma das primeiras e mais constantes intérpretes de Oswaldo de Souza

2 Alma Cunha de Miranda, primeira cantora a gravar músicas de Oswaldo de Souza: Juazeiro, gravação Victor, em junho de 1941

3 Jorge Fernandes, grande intérprete da música brasileira, gravou e divulgou inúmeras composições de Oswaldo de Souza, no Brasil e no exterior

1 *Maria Sylvia Pinto, destacada cantora brasileira e grande intérprete de Oswaldo de Souza*

2 *Clara Petraglia incluiu, em diversos Lps gravados no Brasil e nos Estados Unidos, composições de Oswaldo de Souza*

1

2

1 Casa da Câmara e Cadeia de Vila Flor, Rio Grande do Norte, construção do século XVIII: vista das ruínas, antes da restauração
foto SPHAN

2 Casa da Câmara e Cadeia de Vila Flor, edifício restaurado pelo SPHAN, trabalhos coordenados por Oswaldo de Souza
foto Carlos Lira

1

2

1 *Oswaldo de Souza, Luís da Câmara Cascudo e o compositor Waldemar Henrique*

2 *Oswaldo de Souza e o escritor Luís da Câmara Cascudo, uma imorredoura amizade*

As fotos foram tiradas por John Kennedy Pereira de Castro em janeiro de 2009.

Distrito de Quixariú (São domingos)

Município de Campos Sales

Estado do Ceará

Brasil

JUAZEIRO (SEMPRE VERDE) – ÁRVORE SÍMBOLO DO SERTÃO - CEARÁ

JUAZEIRO (SEMPRE VERDE) – ÁRVORE SÍMBOLO DO SERTÃO - CEARÁ

PAISAGEM EM PERÍODO DE SECA – QUIXARIÚ - CEARÁ

PAISAGEM EM PERÍODO DE SECA – QUIXARIÚ - CEARÁ

MANDACARÚ TÍPICO DO SERTÃO – QUIXARIÚ - CEARÁ

ESTRADAS TÍPICAS DO SERTÃO – QUIXARIÚ - CEARÁ

VISTA PANORÂMICA DO DISTRITO DE QUIXARIÚ - CEARÁ

MERCADO MUNICIPAL E PRAÇA DO DISTRITO DE QUIXARIÚ - CEARÁ

CAPELA DE JESUS, MARIA E JOSÉ – DISTRITO DE QUIXARIÚ - CEARÁ

RUAS DO DISTRITO DE QUIXARIÚ/CE

RUAS DO DISTRITO DE QUIXARIÚ/CE

TÍPICO FOGÃO A LENHA – QUIXARIÚ/CE

Sr^a CLARA LINDA DE CASTRO – PERSONALIDADE EMBLEMÁTICA

Nasceu em 31/12/1872, filha de José Ferreira de Alencar Mota e Maria Francellina de Andrade.

Casada com Bartolomeu Dias de Castro, dotada de uma capacidade inata de liderança, zeladora do Coração de Jesus, foi por mais de cinquenta anos responsável pela capela Jesus, Maria, José.

Contando com o apoio da família e da comunidade, encabeçou campanhas por diversas melhorias na capela, com destaque para a construção do atual altar-mor.

Recebia em sua residência autoridades religiosas e civis.

Sua última campanha foi pela construção da Casa Paroquial, a qual deixou bem equipada.

Faleceu em 25/01/1967, cercada pelo carinho de filhos, netos, bisnetos, tataranetos, genros, noras e dos habitantes deste Distrito de Quixariú, que ela amou com desvelo e para a maioria dos quais ela era a "Tia Clarinha".