

UM MODELO PARA INTERPRETAÇÃO DE CANÇÃO BRASILEIRA NAS VISÕES DE MÁRIO DE ANDRADE E OSWALDO DE SOUZA

Martha Herr
herrm@terra.com.br

Resumo: As canções de Oswaldo de Souza foram influenciadas por modelos folclóricos e populares urbanos. Uma boa parte das gravações das suas canções foram realizadas por cantores populares, mas suas músicas foram frequentemente incluídas em recitais de cantores eruditos. Quem cantava melhor suas músicas? Como saber o que Souza pensava? Houve muita discussão nos anos 30 e 40 sobre como a canção brasileira deveria ser cantada, entre elas a significativa pesquisa de Mário de Andrade. Investigamos aqui alguns aspectos desta discussão para melhor entendermos os modelos de *performance* correntes na época e como estes podem nos influenciar hoje.

Palavras-chave: Oswaldo de Souza; Mário de Andrade; Canção brasileira; Interpretação; Dicção do português brasileiro.

A Model for the Performance of Brazilian Song As Expressed by Mário de Andrade and Oswaldo de Souza

Abstract: Oswaldo de Souza's songs were influenced by Brazilian folk and popular urban models. A good part of the recordings of his songs were performed by popular singers, even though his songs were frequently included in recitals by classical concert singers. Was one interpretation superior to the other? How can we know what Souza thought? There was much discussion in the 1930s and 40s in Brazil about how the Brazilian concert song should be sung, among them the significant research of Mário de Andrade. We will investigate here some aspects of this discussion to better understand the performance models current at the time and how they can influence us today in our interpretation of these songs.

Keywords: Oswaldo de Souza; Mário de Andrade; Brazilian chamber song; Interpretation; Brazilian Portuguese diction.

Introdução

Durante as primeiras décadas do século XX houve muita discussão no Brasil sobre o que caracteriza a música brasileira. Essa mesma preocupação dominava o pensamento em todos os países da América, inclusive nos Estados Unidos. O objetivo era compor música que seria tipicamente nacional, mas que ainda mantivesse qualidades universais. Ao mesmo tempo em que se buscou intensamente uma identidade musical

nacional, a música artística dos países americanos sofreu influências predominantemente européias. Na época, em toda a América, pesquisava-se muito o folclore nacional e sua relação com a música artística de cada país. Todos desejavam entender aquilo que constitui a verdadeira música nacional (brasileira, americana, argentina, mexicana, etc.). Poderia o conhecimento das raízes musicais levar os compositores a escrever música com um caráter mais nacional?

Nos Estados Unidos, Charles Ives foi um advogado eloqüente da música de caráter nacional que não era necessariamente nacionalista. Ele acreditava que se os compositores seguissem suas inclinações naturais, sua música seria uma verdadeira representação da nação em que vivem e da vida por eles vivida. Por ser algo tão natural, a nacionalidade do compositor e os elementos nacionais seriam refletidos e surgiriam em sua música, do mesmo modo que a melodia que assobia no caminho para o trabalho ou a cor com que pinta sua casa (Ives, 1966, p. 115-6)¹. Para um compositor ser verdadeiramente nacional, seria necessário incluir todos os elementos presentes na sua cultura musical sem focalizar demasiadamente a consciência da nacionalidade. Ao procurar escrever uma música nacional e livre de modelos estrangeiros, os compositores deveriam evitar “serem turistas” em seu próprio país.

Mário de Andrade, porta-voz da causa nacional brasileira de uma geração de intelectuais, foi muito categórico a esse respeito e é importante entender seu pensamento sobre o assunto: “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). Porém a simples imitação da música folclórica não era a resposta. Andrade referia-se a “Um [ideal] nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo” (Andrade, 1989, p. 132).

Muitos compositores escreveram arranjos de canções folclóricas, em consonância com o espírito da época. Todavia, havia dois tipos de canções sendo compostas: aquela em que a melodia folclórica deveria receber um bom acompanhamento sem ser dominada pelo mesmo (defendida por Andrade); e aquela em que o compositor procurava não

somente harmonizar a canção, mas a criar uma atmosfera apropriada às idéias da mesma (defendida por Villa-Lobos e Luciano Gallet). Andrade e alguns de seus contemporâneos sentiam que depois de uma experiência inicial com o folclore nacional, o compositor cresceria a ponto de refletir a realidade nacional numa criação livre. Villa-Lobos dizia que “...um músico verdadeiramente criativo é capaz de produzir, da sua própria imaginação, melodias mais autênticas que o folclore” (*apud* Slonimsky, 1945, p. 9)².

Oswaldo de Souza (Natal, 1904-1995), foi dos compositores brasileiros cuja pesquisa sobre música folclórica ampliou e enriqueceu muito o conhecimento sobre o folclore brasileiro, fato reconhecível em suas canções. Compôs 34 canções (com texto próprio em 23 delas) e mais de 80 arranjos de melodias folclóricas. Tanto as composições quanto os arranjos mantêm aspectos do folclore brasileiro em sua melodia, e foram influenciados por modelos populares urbanos, como a seresta e a modinha. Ele procurou incorporar suas raízes brasileiras à sua música, considerada tipicamente nacional pela crítica da época: “Oswaldo é visceralmente, totalmente, intrinsecamente Brasil... Não é contra o estrangeiro, é mais que isso: ignora que ele existe” (Galvão, 1988, p. 97). Estudou exaustivamente o modelo europeu vigente de harmonia, contraponto e composição, o que lhe deu liberdade e autoridade para criar sua própria música.

Nas gravações de obras de Souza observa-se maior número de cantores populares que eruditos, diferente do que ocorre com as gravações das obras de Villa-Lobos, por exemplo. Por que? Seriam os cantores populares melhores intérpretes da música de Souza? Na época discutiu-se muito não somente a forma de se compor a canção brasileira, mas também como interpretá-la. Assim, gostaria de discutir brevemente o conceito de modelos preexistentes de interpretação e como eles influenciaram a interpretação da música brasileira, particularmente a canção de Oswaldo de Souza.

Mário de Andrade era completamente contra uma emissão vocal para a música brasileira que soasse “encasacada” ou européia e considerava que “...o timbre europeu do *bel canto* descaracteriza a voz brasileira” (Andrade, 1965, p. 126). Segundo Valente (1999), a ópera dá valor superior à sonoridade vocal – à emissão, diminuindo a importância do texto e da música, e criando uma diferença entre a voz projetada e a voz pronunciada, esta última mais apropriada à canção de câmara. Duarte (1994) afirma que a voz pronunciada corresponde ao modelo fonador da fala e é característica

dos cantores de música popular no Brasil, enquanto que a voz projetada corresponde ao modelo fonador do canto produzido de uma maneira dramaticamente peculiar.

A inquietação de Mário de Andrade era que cantores demasiadamente preocupados com o próprio virtuosismo dariam menos atenção à sua dicção. Ele nós dá um exemplo do ele considerava ser um mau cantor em seu livro *O Banquete* (1989). As personagens incluem uma dama da alta sociedade, um político, um compositor, um jovem e uma “diva” chamada Siomara Ponga. O fato do nome da cantora remeter o leitor ao pássaro araponga, cujo canto é áspero e metálico, certamente não é acidental. Esta cantora é o exemplo perfeito do artista que Andrade chamava de “virtuose”, interessado apenas na sua técnica e sua carreira. A diva recusa-se a se dedicar à música do seu tempo ou do seu país, cantando pouco em português e não fazendo qualquer esforço para parecer natural ou ser compreendida (Coli, 1998). Andrade distinguia entre o “virtuose” (vaidoso e preocupado em mostrar sua virtuosidade) e o “virtuoso” (de virtudes, que se coloca como servidor da música e sua mensagem). Este último procuraria unir o timbre e a articulação de cantores brasileiros à poesia e composição brasileiras, direcionadas ao público brasileiro (Pereira, 2004). Num artigo publicado no *Diário Nacional* em 1930, Mário de Andrade descreveu os atributos da cantora que ele considerava ser um verdadeiro modelo entre cantores brasileiros – Elsie Houston (1902-1943):

Nos cantos brasileiros então Elsie Houston é um modelo. Riqueza e espontaneidade rítmica; variedade de côr, a cantora sabendo até com muita habilidade, dar aquela timbração branca elevada das mestiças, ou o nasal africano, ou a vibração europeia, tudo com uma distribuição adequadíssima pelos diversos cantos, conforme o fundo de origem deles. Quanto à dicção... pode-se afirmar que de todas as nossas cantoras de concerto... pode-se afirmar que Elsie Houston é a única que de fato canta em brasileiro já. **A naturalidade de sua dicção é por si só uma qualidade excepcional de arte.** (Coli, 1998, p. 232) [grifo nosso]

São poucas as gravações de Elsie Houston disponíveis, mas ouvindo-a cantar pode-se entender porque Mário de Andrade a admirava tanto. Filha de pai americano e mãe brasileira, ela estudou canto erudito com Stella Parodi na Itália, Ninon Valin na França e Lilli Lehmann na Alemanha. Porém, sua paixão pela música brasileira foi total e ela cantava sem “timbres

européus” (Andrade, 1989, p. 53). Ela tinha uma capacidade pouco usual de modificar o timbre da voz para caracterizar a canção que interpretava. O compositor/crítico norte-americano Virgil Thomson escreveu à respeito dela e seu jeito de cantar: “Miss Houston não vocalizava de maneira clássica; vocalizava **verbalmente**. Ela verbaliza dramaticamente, realisticamente. Ela dá o melhor de si quando evoca a fala popular com sonoridades musicais.” (in Villanova, 2003, p. 25) [grifo nosso]. Andrade também observou que dentre os bons cantores de música brasileira predominavam as mulheres e que:

[...] ao passo que em todas essas vozes há uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas, os nossos cantores homens de voz mais essencialmente brasileira se caracterizam pela masculinidade vocal. Si é certa e penosa a grande ausência de vozes de baixo... no Brasil, não menos certa é a forte cor baritonada das nossas vozes mais caracteristicamente nacionais. [...Não são] barítonos de belcanto. Mas uma voz ao mesmo tempo tenorizante e serenamente forte, dum carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais. Nem argentinidades nem norteamericanismos. (Andrade, 1965, p. 127)

A maior preocupação de Mário de Andrade foi o “timbre racial” brasileiro, algo muito difícil de definir. E, certamente, aplicava-se mais aos cantores da música popular ou folclórico do que aos cantores eruditos, com exceção de poucos, como Elsie Houston. Pela própria natureza, a técnica vocal erudita serve como equalizador de timbres. Certamente a voz de um cantor é diferente da voz de outro, mas a diferença na música erudita é bem menor. Na música popular, na qual o modelo fonador é o da fala, diferenças tímbricas entre vozes são mais valorizadas. Hoje, Milton Nascimento e Martinho da Vila estão entre os cantores que têm esse timbre de “barítono tenorizante” do qual Andrade falava. O cantor erudito pode se aproximar desse timbre, talvez, dando atenção à adequação da sua dicção, já que a fala brasileira tem um timbre caracteristicamente nasal. A tendência entre cantores eruditos hoje é “impostar” menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do modelo do canto popular. É o que o público aprecia mais.

Refletindo os pensamentos de Mário de Andrade cinquenta anos depois, Waldemar Henrique respondeu sobre o intérprete ideal para suas canções:

A intérprete que eu considero ideal para as minhas músicas é a intérprete que põe seu primeiro cuidado na interpretação do texto; seria uma **declamadora que cantasse**, porque a cantora lírica habituada a cantar textos para os quais ela dá pouca importância... ela se preocupa com a emissão vocal privilegiada,...mas não se percebeu o texto que ela cantou... todas as minhas canções mereceram um respeito ao texto; **esse texto, para mim, é que tem valor.** (Pereira, 1984, p. 119) [griffo nosso]

Oswaldo de Souza, assim como seu amigo Mário de Andrade, apreciava para suas canções o cantor que privilegiasse o texto em sua interpretação. Os textos das suas músicas freqüentemente refletem expressões idiomáticas e maneiras de falar regionais, que deveriam ser preservadas em interpretações atuais. É o texto que é de importância primária, tanto nas canções com linhas melódicas extensas quanto nas canções com textos articulados rapidamente. A idéia da “declamadora que cantasse” está diretamente relacionada com Elsie Houston, que “vocalizava verbalmente”. É o texto que domina.

Uma das melhores intérpretes da música brasileira entre 1930 e 1960 foi a meio-irmã de Waldemar Henrique, Mara Ferraz. Em 1949, depois de ouvi-la, o crítico português Pires de Lima disse, “Eu não sabia que a cantar se pintava” (Lima *apud* Miranda, 1979). Ela chegou a ser uma das intérpretes mais freqüentes da música de Oswaldo de Souza, junto com Marino Gouveia. Em críticas de jornais dos seus concertos – com Souza ao piano – foram elogiados por sua dicção e pela interpretação das suas canções: “A arte sugestiva e ingênua de Mara fez dessas pequeninas canções folclóricas verdadeiros poemas no cantar e, às vezes, no dizer” (Galvão, 1988, p. 87); “Por sua vez Marino Gouveia, dono de uma voz exatamente apropriada para esses temas, traduziu de maneira suave e correta os textos que Oswaldo compôs” (*op. cit.*, p. 95); “E, na interpretação de um artista como Marino Gouveia, ganham elas um colorido todo especial, fazendo-nos sentir e viver, de verdade, os motivos que as inspiraram”(*op. cit.*, p. 94). Interessante também são os comentários sobre a voz de Marino Gouveia – seu timbre e tipo vocal. Palavras como “tenro”, “sereno”, “suave”, “doce” são utilizadas para descrever sua voz:

O Sr. Marino Gouveia é cantor bem dotado para o gênero que cultiva, com suave e doce voz de barítono, pequena, como natural no caso, mas bem aveludada e de timbre muito agradável. Além disso, dicção

muito clara e nítida com articulação perfeita, escandindo com grande precisão a letra das que exhibe. Ademais, dizendo com suficiente graça, tanto quanto possível em homem... (*op. cit.*, p. 99)

Ou ainda, “Marino Gouveia tem um grande poder de interpretar o sentimento popular não se descuidando dos menores detalhes, dando-lhe a cor local, cuidadoso sempre de se fazer bem compreendido” (*op. cit.*, p. 100). O que as críticas têm em comum é a ênfase na dicção perfeita: era importante entender as palavras. Além disso, eles mantinham a apropriada “cor local”.

As canções de Oswaldo de Souza faziam parte do repertório dos melhores cantores no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos. A maioria das gravações disponíveis ainda hoje tem acompanhamento de orquestras de rádio e não o acompanhamento de piano escrito originalmente pelo compositor. Podemos encontrar algumas canções em várias versões – cada uma completamente diferente da outra. Em geral, ouvimos vozes de sopranos e tenores, uma característica comum na era áurea do Rádio no Brasil e não tão comum hoje em gravações de música popular. Como é prática comum hoje no mundo inteiro, não há hesitação em transpor as canções para tonalidades apropriadas às vozes dos cantores. A gravação pela cantora Delora Bueno da canção *Pingo d’água* está numa tonalidade bem mais grave que as outras gravações da mesma canção, e as gravações de Clara Petraglia estão em registro extremamente agudo.

Pingo d’água, dedicada a Waldemar Henrique, é em parte uma adaptação de versos do folclore brasileiro. Há variações na letra em algumas gravações. Na gravação de Ely Camargo, encontra-se até variações nas notas da melodia. Isso pode ser explicado pela variedade de interpretações cabíveis a textos e melodias folclóricos, os quais podem ser conhecidos de maneiras diferentes em diferentes regiões. Assim, um intérprete moderno que desconheça o caráter de transmissão oral e as relações com as tradições locais inerente à canções folclóricas, não saberia que uma música baseada neste padrão pode receber interpretações significativamente flexíveis. Tal intérprete poderia interpretar a canção exatamente como está escrita, o que, apesar de pouco idiomático, não diminuiria o valor da obra.

Em várias canções há palavras soletradas de forma regional para garantir a pronúncia regional entre cantores urbanos de centros como Rio de Janeiro e São Paulo: “Vai se embora” passa a ser “vai s’imbora”; “no meio do rio” transforma-se “no mei’ do rio”; “Quando mais você me olha mais

chamego você me dá”, “quando mais ‘ocê me olha mais chamego ‘ocê me dá”; “Já vai para um mês” passa a ser “já vai pra mês”. Uma das modificações principais é o som da letra /e/ com a pronúncia aberta característica do nordeste brasileiro.

Hoje, os regionalismos escritos no texto devem ser respeitados pelos intérpretes. Porém, aceita-se geralmente que um cantor de São Paulo, por exemplo, não tente imitar um sotaque nordestino (e vice-versa) porque o risco da interpretação tornar-se uma caricatura é muito grande. Em uma das críticas de concerto sobre a interpretação de canções de Souza por Mara Ferraz, o jornalista comentou que seu sotaque nortista deu um charme especial à sua interpretação (Galvão, 1988, p. 101), reconhecendo a diferença de sotaques entre brasileiros e acreditando ser aceitável cada cantor utilizar seu próprio sotaque para cantar.

Aqueles que têm alguma familiaridade com a música brasileira em geral, e especificamente com canções folclóricas, aprendem rapidamente as particularidades de ritmos e acentuações regionais. A interpretação de ritmos brasileiros, principalmente afro-brasileiros, exige convivência para uma interpretação tecnicamente correta. A escrita musical somente sugere a “ginga” escondida entre as notas escritas e é somente um guia, não uma tradução exata do espírito da música. Elsie Houston indicava que a intuição do intérprete poderia revelar mais que própria notação musical. (Coli, 1998, p. 230). Tal é o caso de canções de Souza altamente sincopadas como *Batuque* e *Mazombo*, esta última uma “impressão” de ritos religiosos afro-brasileiros. *Yemanjá* tem uma primeira parte em iorubá – a língua do candomblé.

Uma das qualidades mais notáveis das canções de Oswaldo de Souza é a liberdade rítmica observada nas gravações. Muitas das canções têm um estribilho rápido, em contraste com os versos cantados mais lentamente e com muito *rubato* e liberdade. Canções como *Pingo d’água*, *Querer bem não é pecado*, *Banho de cheiro*, *Aruanda* e *Yemanjá* seguem essa regra. Outras têm fermatas ou “suspensões” na nota aguda da frase, uma prática típica de cantores de rádio (por exemplo, compasso 18 de *Juazeir*). As partituras das toadas do vale do Rio São Francisco, harmonizadas por Souza, *Cai, sereno, cai* e *O cabelo do meu bem*, como também a emocionante *Destino de areia* com música original de Souza, não podem mostrar a liberdade rítmica observada nas gravações – uma liberdade determinada pela lírica e a tradição.

Concluindo, qual deveria ser a voz para cantar as canções de Oswaldo de Souza? Sabemos que, na sua época, houve uma grande preocupação com a clareza da dicção e a simplicidade da interpretação. As canções de Souza e Andrade foram escritas com alto grau de idiomatismo, tendo agradado à platéias mais variadas. A voz preferida pelos compositores em questão evitava “timbres europeus”, privilegiava um timbre natural (mais próximo da fala) e respeitava regionalismos. Isso não quer dizer que a voz não fosse projetada (ou impostada), mas que a super-projeção exigida para a ópera foi considerada por eles excessiva por eliminar a intimidade procurada pelos intérpretes destas canções. Assim, pode-se finalmente afirmar que a forma mais apropriada de se cantar está entre o canto erudito projetado e o canto popular dominado pelo texto. Entretanto, cabe ao intérprete pesquisar e achar uma maneira mais apropriada para a interpretação de canções brasileiras respeitando as visões dos compositores. No caso das canções de Souza, é preciso que se as cante “brasileiramente.”

Notas

- ¹ “... in his whistlings on the way to work...[or] paint his house [with it].... With this assurance, his music will have everything it should of sincerity, nobility, strength and beauty – no matter how it sounds.”
- ² “A truly creative musician is capable of producing, from his own imagination, melodies that are more authentic than folklore itself.”

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1965.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. *A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal*. *ARTEunesp*, São Paulo, v. 10, p. 87-97, 1994.

GALVAO, Claudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza: O Canto do Nordeste*. Rio de Janeiro: Funarte, Projeto Memória Musical Brasileira, 1988.

HERR, Martha. *The Search for a National Musical Identity in Brazil and the United States Between 1890 and 1920 as Evidenced in Collected Songs by Five Composers*. Dissertação de Doutorado em Música, Michigan State University, 1996.

IVES, Charles. Epilogue from 'Essays Before a Sonata.' In CHASE, Gilbert. *The American Composer Speaks: A Historical Anthology 1770-1965*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1966.

MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique: compositor brasileiro*. Belém: Falangola, 1979.

PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falangola, 1984.

PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. *PER MUSI: Journal of the School of Music, UFMG, Belo Horizonte*, v. 5/6, p. 101-111, dez. 2002.

_____. *Mário de Andrade ensaiando a unidade do Brasil: um estudo sobre o canto nacional*. Dissertação de Mestrado em Música, Unesp, São Paulo, 2004.

SLONIMSKY, Nicolas. *Music of Latin America*. Nova Iorque: Thomas Y. Crowell, 1945.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Anna Blume, 1999.

VILLANOVA, Grégoire de. Elsie Houston. Ensaio para a exposição *Negras Memórias, Memórias de Negros*, 2003.

Gravações consultadas:

BUENO, Delora. *Pingo d'água*. Gravação LP. LDS 3009. Odeon, s.d.

CAMARGO, Ely. *Pingo d'água*. Gravação LP. CMG 2.175. Chantacler, sd.

CARDOSO, Maria Helena Coelho. *Cai, cai sereno*. Gravação LP. 108.430. CCBEU, 1943.

_____. *O cabelo do meu bem*. Gravação LP. 108.430. CCBEU, 1943.

MIRANDA, Alma Cunha de. *Juazeiro*. Gravação LP. B4755. Victor, junho, 1941.

ORICO, Vanja. *Aruanda*. Gravação 78 rpm. 101. Polydor, 1955.

PETRAGLIA, Clara. *Destino de Areia*. Gravação LP. SLP 5708. Cia. Brasileira de Discos. 1960.

_____. *Pingo d'água*. Gravação LP. SLP 5708. Cia. Brasileira de Discos, 1960.

RIBEIRO, Alice. *Querer bem não é pecado*. Gravação LP. sem número. Corcovado, 1962.

_____. *Banho de cheiro*. Gravação LP. sem número. Corcovado, 1962.

Martha Herr - Doutora em Música pelo Michigan State University, Martha Herr tem participado de concertos e óperas e realizado gravações no Brasil, nos Estados Unidos e Europa, como solista e integrante de vários conjuntos de música brasileira e de música contemporânea. Coordenadora da área de Canto da UNESP em São Paulo e professora na pós-graduação, recebeu, em 1998, o Prêmio Carlos Gomes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. É Vice-Presidente da Associação Brasileira de Canto.
