

SANDRA REGINA ZUMPARO RODRIGUES

Reflexões interpretativas: canções para canto e piano de Kilza Setti

**UBERLÂNDIA
2011**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

Reflexões interpretativas: canções para canto e piano de Kilza Setti

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes, dentro da Linha de Pesquisa “Fundamentos e Reflexões em Artes-Música”.
Orientação: Prof. Dr. Flávio Cardoso Carvalho

Sandra Regina Zumpano Rodrigues
Uberlândia
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R696c Rodrigues, Sandra Regina Zumpano, 1963-
Reflexões interpretativas: canções para canto e piano de Kilza
Setti / Sandra Regina Zumpano Rodrigues. - 2011.
102 f. : il.

Orientador: Flávio Cardoso de Carvalho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Setti, Kilza, 1932- Crítica e interpretação - Teses. 2. Canto - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.) - Teses. 3. Música - Aspectos psicológicos - Teses. 4. Artes - Teses. I. Carvalho, Flávio Cardoso de. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

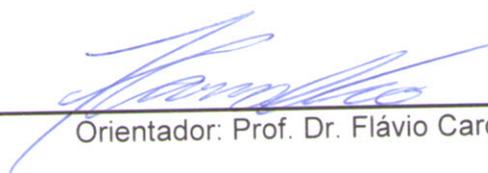
CDU: 781.68:784.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

Reflexões interpretativas: canções para canto e piano de Kilza Setti

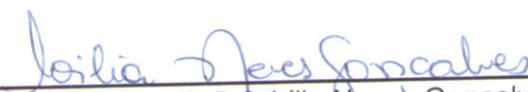
Dissertação defendida em 20 de maio de 2011.



Orientador: Prof. Dr. Flávio Cardoso Carvalho



Prof.ª. Dr.ª. Adriana Giarolla Kayama - UNICAMP
Membro externo



Prof.ª. Dr.ª. Lília Neves Gonçalves
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Aos meus pais Rodrigo Rodrigues de Lima e Líbia Zumpano Rodrigues

Aos meus irmãos Rita Tereza, Rodrigo Otávio e Sílvia Maria

A meu esposo Jorge Rodrigues

A meu filho Jorge Gabriel Rodrigues

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Flávio Cardoso Carvalho, pela dedicação e apoio incondicional neste trabalho.

À Kilza Setti pela despojada contribuição de suas obras e considerações.

À Maria Célia Vieira, pelo incentivo tão carinhosamente a mim ofertado.

À Miriã Morais pelas valiosas colaborações nesta realização.

Aos colegas Scotti, Lucielle e Jaqueline, pelas indispensáveis contribuições nesta etapa de vida.

A todos os meus familiares que verdadeiramente se alegraram com mais esta conquista em minha vida.

A todos os meus amigos... Sem citar nomes, para não cometer a injustiça de que alguém possa, por qualquer leve descuido, deixar aqui de ser citado!

RESUMO

O presente trabalho insere-se na linha de pesquisa Fundamentos e Reflexões em Artes do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, investigando questões relativas à interpretação musical, através do estudo do texto e da linha do canto, dentro de uma seleção de canções para canto e piano da compositora Kilza Setti. A pesquisa realiza a averiguação da cientificidade da interpretação musical, a importância do texto e da linha do canto durante este processo e os fatores que podem ultrapassar o conhecimento racional, atingindo o intuitivo e o emocional. Três autores foram esteios para elucidar a abrangência das questões interpretativas: STEIN e SPIELMANN (1996), que discorrem sobre a forma canção; BAKHTIN (1979) acerca das funções do texto e POLANYI (1996) sobre a importância do conhecimento tácito. A escolha de Kilza Setti dá-se frente sua indubitável importância enquanto compositora e pesquisadora brasileira. Em nosso entendimento, a realização desta pesquisa revela-se como significativa uma vez que pode, além de auxiliar na compreensão do processo interpretativo, contribuir para o enriquecimento da literatura acadêmica sobre o tema.

1. Interpretação musical. 2. Conhecimento tácito. 3. Kilza Setti

ABSTRACT

This work is part of the research area of Fundamentals Reflections of Arts Master Program at the University of Uberlandia, investigating issues of musical interpretation through the study of text and line song, within a selection of songs for voice and piano of the composer Kilza Setti.

The research conducts a review of the scientific interpretation of the musical, the importance of text and vocal line during this process and the factors that may exceed the rational knowledge, reaching the intuitive and emotional. Three authors have been mainstays in elucidating the scope of interpretive questions: STEIN and Spielmann (1996), which discussed the song form, Bakhtin (1979) about the functions of text and Polanyi (1996) about the importance of tacit knowledge. The choice of Kilza Setti gives herself their undoubted importance as a writer and researcher in Brazil. In our view, this research proves to be as significant as it may, in addition to help understanding the interpretive process, contribute to the enrichment of the academic literature on the subject.

1. Musical interpretation. 2. Tacit knowledge 3. Kilza Setti

LISTA DE ILUSTRAÇÕES
Fragmentos das Canções de Kilza Setti

Figura 1-Três lembranças do folclore infantil - Jogo do Tantanguê. Compassos 1 a 9.	33
Figura 2 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo do Tantanguê Compassos 20 a 31	34
Figura 3 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo da Lua Nova Compassos - 1 a 10	35
Figura 4 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo da Lua Nova Compassos 11 a 21	36
Figura 5 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo da Lua Nova Compassos- 22 a34	37
Figura 6 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto Compassos 01 a 10	38
Figura 7 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto Compassos 11 a 13.	39
Figura 8 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto Compassos 26 a30	39
Figura 9 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto Compassos 31 a 39	40
Figura 10 – Cantorias Paulistas –Ponto de Terreiro Compassos 01 a 10.	41
Figura 11 – Cantorias Paulistas – Ponto de Terreiro Compassos 26 a 37	42
Figura 12 – Cantorias Paulistas – Samba-lenço Compassos 01 a 09	43
Figura 13 – Cantorias Paulistas – Samba-lenço Compassos 10 a 14.	43
Figura 14 – Cantorias Paulistas – Samba-lenço Compassos 25 a 34	44
Figura 15 – Distâncias Compassos 01 a 09	45
Figura 16 – Distâncias Compassos 13 a 16	46

Figura 17 – Trova de muito amor para um amado senhor Compassos 01 a 15	47
Figura 18- Trova de muito amor para um amado senhor Compassos 16 a 21.	48
Figura 19 - Trova de muito amor pra um amado senhor Compassos 26 a 30	49
Figura 20 - Trova de muito amor pra um amado senhor Compassos 30 a 37.	50
Figura 21 - Lua Cheia Compassos 01 a 06.	51
Figura 22 - Lua Cheia Compassos 13 a19	52
Figura 23 – Raro Dom Compassos 01 a 07	53
Figura 24 – Raro Dom Compassos 08 a 19	54
Figura 25 – Você gosta de mim Compassos 01 a 03	55
Figura 26 – Você gosta de mim Compassos 01 a 09	56
Figura 27 – Você gosta de mim Compassos 10 a 16	57
Figura 28 – Unidas pousavam a asa Compassos 01 a 07	58
Figura 29 – Unidas pousavam a asa Compassos 12 a 19	59
Figura 30 – Unidas pousavam a asa Compassos 20 a 28	60
Figura 31 – Cortei as pontas da estrela Compassos 01 a 07	61
Figura 32 - Cortei as pontas da estrela Compassos 04 a 07	62

Figura 33– Cortei as pontas da estrela Compassos 08 a 15	62
Figura 34 – Cortei as pontas da estrela Compassos 28 a 39	63
Figura 35 – Cortei as pontas da estrela Compassos 48 a 57	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	
1.1-Sobre a interpretação	16
CAPÍTULO II	
2.1-Sobre o texto e a linha do canto	25
CAPITULO III	
Reflexões sobre as canções	32
3.1-Três lembranças do folclore infantil	32
3.1.1-Jogo do Tantanguê	32
3.1.2-Jogo da lua nova	35
3.1.3-Jogo de Varisto	37
3.2-Cantorias Paulistas	40
3. 2.1-Ponto de Terreiro	40
3. 2.2-Samba-lenço	42
3.3-Distâncias	44
3.4-Trova de muito amor para um amado senhor	46
3.5-Lua cheia	50
3.6-Raro dom	52
3.7-Você gosta de mim	55
3.8-Dois poemas de Geir Campos	57
3.8.1-Unidas pousavam a asa	58
3.8.2-Cortei as pontas da estrela	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67
ANEXOS	
Entrevista com a compositora Kilza Setti	69
Catálogo das obras de Kilza Setti	86

INTRODUÇÃO

Com vistas ao alargamento do entendimento das questões interpretativas e sua inserção no campo do conhecimento científico, consideraremos no trabalho proposto o fato de que interpretar seja estritamente prático. Acreditamos que a música só alcança seu objetivo se for executada, interpretada. E interpretar consiste em atuar na construção de um determinado sentido, de uma compreensão.

Atualmente, uma ampla rede de participantes de uma realização musical pode ser considerada parte do campo da interpretação. Não somente o executante de uma música, mas também o compositor, os técnicos de som, musicólogos, produtores e organizadores de concertos e recitais, enfim, todos eles, de certa forma, acabam firmando a obra musical mesmo que em contextos diferentes. Desnecessário seria observar que essas inter-relações ainda carecem de um estudo mais aprofundado. Porém, podemos perceber no contexto de nossa contemporaneidade a interpretação sendo vista nesse espectro mais elaborado.

Neste trabalho, ao usarmos a palavra interpretação, iremos nos referir especialmente à execução peculiar do cantor durante um momento de exteriorização de uma obra para seu público. E ainda, elegendo algumas obras da compositora Kilza Setti para nossas reflexões, consideraremos não só sua importância no cenário nacional brasileiro, mas principalmente a forma como trata a composição de suas canções, demonstrando bastante cuidado na adequação entre texto e linha do canto.

As canções escolhidas fazem parte da etapa de seu trabalho que antecede seus estudos de antropologia e foram selecionadas sem a pretensão de organização de temas ou cronologia, considerando sim, a riqueza de seus temas. Os textos foram retirados dos manuscritos da compositora, na forma em que foram por ela organizados.

Partes dessas canções serão analisadas nas considerações que abordaremos sobre a interpretação, a saber:

- **Três lembranças do folclore infantil:**
 - Jogo do tantanguê
 - Jogo da lua nova
 - Jogo de Varisto
- **Cantorias paulistas:**
 - Ponto de terreiro
 - Samba-lenço
- **Distâncias**

- **Trova de muito amor para um amado senhor**
- **Lua cheia**
- **Raro dom**
- **Você gosta de mim**
- **Dois poemas de Geir Campos:**
 - Unidas pousavam a asa
 - Cortei as pontas da estrela

Sobre a interpretação de canções, não podemos deixar de atentar para o fato de que, além da compreensão musical, faz-se necessário perceber a compreensão textual e todas as nuances que ela contém quando ligadas à música, quer sejam explícitas ou contidas nas entrelinhas de seu significado.

Embora saibamos que texto e linha do canto se fundem no momento da interpretação, cada um desses termos deve ser estudado e apreendido dentro de suas reais intenções de mensagem. A linha do canto pode apresentar as palavras do poeta ou escritor, mas o intérprete poderá insinuar suas próprias percepções, de modo a afetar a forma como o poema foi escrito. Os pensamentos e emoções internas do intérprete, aliados à sua bagagem de conhecimentos, entram a serviço de uma abordagem única, num momento ímpar.

Para Marília Laboissière, “pensar a interpretação musical somente como expressão de sentimentos é insuficiente, pois interpretar exige uma abordagem mais complexa, que vai além do puro sentimento, alcança estética, filosofia e história, o que dá ao intérprete, a liberdade de uma recriação mediante a criação de uma obra teoricamente já existente”, estando sempre em movimento e modificação, de acordo com o momento vivenciado. Desse modo,

(...) Nessa investigação procuramos comprovar que a interpretação musical, ao envolver elementos que transcendem a leitura da partitura, resulta em recriação, **cuja origem é o processo significativo do texto**. Defendemos aqui o conceito de interpretação musical como atividade recriadora, na medida em que a música – arte da produção, *performance* e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos, estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade¹(LABOISSIÈRE, 2007, p.16).

¹ Grifo nosso.

Nessas questões analisamos possíveis formas de interpretação, buscando compreender a importância da linha do canto² mediante o texto³ e a valorização do texto diante de seus possíveis significados.

Mesmo sabendo que texto e linha do canto são indissociáveis no processo da interpretação e atuam simultaneamente na produção do significado musical durante a interpretação da canção, é possível teoricamente separá-los durante o estudo de suas funções. E, na intenção de elucidar nossas inquietações, analisaremos com base nos referenciais teóricos utilizados, as principais fontes que fundamentam os fatores relativos a esse trabalho.

Não podemos nos desvencilhar do fato de o nosso objeto de pesquisa estar intrinsecamente ligado à forma canção e, para tanto, indispensável se torna o fato de investigarmos na raiz dessa forma os elementos necessários à sua compreensão.

STEIN e SPILLMANN (1996) abordam vários aspectos técnicos e interpretativos da canção, combinando análise musical, análise textual e a inter-relação entre poesia e música, num constante ato de recriação de obras consideradas prontas através de conhecimentos musicais já estabelecidos:

A essência da música, especialmente do Lied romântico, é a igualdade de música e texto, uma síntese de uma nova forma de arte a partir de duas matrizes díspares. Aqueles que não conseguem compreender o significado do poema também não podem compreender o sentido da música que o define. Na verdade, os artistas que não tenham estudado minuciosamente a poesia não podem cantar ou tocar o Lied com o foco, a imaginação, a vitalidade que é essencial, tanto para os musicistas quanto para seus ouvintes⁴.

Para as análises do fator texto, recorreremos aos estudos da linguagem de Bakhtin (1979), que focaliza as formas de produção do sentido e da significação do mesmo e sustenta que ele representa uma realidade imediata do pensamento e da emoção. Não se trata de uma análise filosófica, mas, de uma análise que toma como ferramenta a compreensão do texto enquanto parte de uma forma de expressão artística.

O texto verbal é considerado dado primário de todas as disciplinas das ciências humanas, portanto não pode ser apartado dos produtos artísticos. Bakhtin o vê com um

² Referimo-nos à linha do canto como o conjunto dos componentes musicais que a constituem (ritmo, altura, dinâmica, agogia).

³ Nossa referência ao texto diz respeito às palavras enquanto produção de sentido, comunicação.

⁴ The essence of song, especially of the romantic Lied, is an equality of music and text, a synthesis of a new art form out of two disparate media. Those who fail to understand the meaning of the poem fail, as well, to understand the meaning of the music that sets it. Indeed, performers who have not thoroughly studied the poetry cannot sing or play the Lied with the focus, the imagination, and the vitality that is essential for both the musicians and their audience (STEIN; SPIELMANN, 1969, p.20) – Tradução nossa do original em inglês.

sentido amplo e repleto de signos que podem estar relacionados não só à linguística, mas também às ciências da arte como, por exemplo, a musicologia, a história das artes, enfim, as ciências que relacionam palavra e emoção. Para Bakhtin, a palavra não atinge apenas aquilo que se refere ao intelecto, mas atinge também o emocional:

Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é a reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana (BAKHTIN, 1979, p.207).

Juntamente com os aspectos observados pelos autores anteriormente citados, daremos foco também aos estudos do conhecimento tácito reflexionados sob a perspectiva de Polanyi (1996) cujo tema central circula sobre o fato de que os atos criativos aparecem aliados a fortes sentimentos pessoais e até mesmo intuitivos. Para ele existe sempre uma dimensão tácita, subentendida, em qualquer processo de conhecimento e que é tão importante quanto a que se consegue expressar através de palavras. Ele apresenta uma teoria sobre o conhecimento, na qual basicamente defende que a verdadeira realização não pode ser explicada somente por um conjunto de regras. O conhecimento, além de ser público, é também pessoal e abarca, portanto, as suas emoções e paixões. Mesmo nos processos mais científicos, o intelecto encontra-se ligado ao fator “apaixonado” do conhecimento pessoal, sendo as emoções um dos seus componentes essenciais. Assim,

As paixões carregam os objetos com emoções, tornando-os atraentes ou repulsivos; as paixões positivas enfatizam que alguma coisa é preciosa. A excitação de um cientista ao fazer uma descoberta é uma paixão intelectual, dizendo que algo é intelectualmente precioso e, mais particularmente, que é precioso para a ciência (POLANYI, 1996, p.134).

Dessa forma, estruturando a apresentação desse trabalho pela articulação dos autores estudados, teceremos no primeiro capítulo, algumas considerações sobre a interpretação e suas implicações enquanto forma de conhecimento. No segundo, faremos também observações a respeito do texto e da linha do canto e seu vínculo com as reflexões anteriormente tecidas. E no terceiro capítulo, as reflexões sobre as canções escolhidas.

Em anexo, apresentaremos uma breve biografia da compositora Kilza Setti, conhecendo sua história pessoal e reconhecendo os momentos históricos e personalidades que influenciaram o seu estilo de composição. Aqui também será exposto um catálogo de suas obras.

CAPÍTULO I

1.1 Sobre a interpretação musical

Interpretação musical corresponde, na mais simples identificação do termo, à execução de uma obra musical. É a concretização da música que sai do papel, paira pelo ar, atinge seu ouvinte provocando nele sensações e sentimentos que muitas vezes pareceriam inesperados. Consiste na exteriorização das atribuições técnicas, das atribuições dramáticas e, por que não dizer, das emoções de alguém frente à leitura de uma obra que, à primeira instância, não lhe pertence. E essa emoção é protagonista nessa atividade, refletindo a expressividade do musicista em toda plenitude de um fazer musical.

Interpretação, ato interpretativo, ato performático, procedimentos interpretativos, *performance* são termos muitas vezes usados sinonimicamente para designar a execução prática de uma obra musical.

Isso nos leva a crer que a interpretação está, a princípio, relacionada ao fazer música. E o fazer música, para o pensamento epistemológico, apresentou-se durante muito tempo, separado do pensar música. Essa separação dava-se pelo fato de que este último sim, fosse considerado uma forma de produção de conhecimento.

É possível que uma gama de estudiosos ainda busquem infundir nos estudos sobre a interpretação, a lógica existente nos estudos das ciências exatas, sem levar em consideração sua natureza essencialmente ligada à sensibilidade.

Lima (2005) em suas considerações sobre uma metodologia de interpretação musical analisa que o perfil do homem ocidental “demonstra que o ‘pensar musical’ sempre foi mais valorizado que o ‘fazer musical’ e que esse homem também não só separa o ‘pensar’ do ‘fazer’ música, como também desqualifica a prática musical como forma de produzir conhecimento” (p.16).

Isso seria, até certo ponto, aceitável a partir do momento em que a interpretação fosse considerada apenas como uma forma de expressão.

Durante muito tempo, a interpretação foi endereçada apenas à realização da simbologia que era determinada na partitura. Isso ocorria principalmente para se manter o propósito de uma fidelidade à obra.

A interpretação deveria obedecer objetivamente às proposições do compositor, aliada apenas a uma técnica apurada desenvolvida pelo intérprete.

Porém, relegá-la a uma forma de expressão dos elementos musicais organizados pelo compositor, sem a sensibilidade e subjetividade que são ínsitos ao intérprete, é desnudá-la de sua complexidade maior.

Ainda refletindo sobre essa temática, encontramos em Lima (2005) que:

A problemática ainda persiste, não só pelo fato de o signo musical conter uma iconicidade implícita que impede a verbalização linguística do texto musical, como também na conduta epistemológica do positivismo científico, que busca imprimir ao trabalho artístico uma racionalidade similar àquela atribuída às ciências exatas, desqualificando a prática musical como atividade produtora de conhecimentos. Essa mentalidade encontra sérios entraves na prática interpretativa, uma vez que a sua essência se processa na execução e na interação contínua entre sensibilidade do intérprete e obra criada (p. 17).

Entender o que marca a interpretação musical e tentar equiparar epistemologicamente sua importância com as pesquisas musicológicas parece ser um objetivo a ser alcançado por tantos pesquisadores.

Freire; Cavazotti (2007) compartilhando estudo sobre perspectivas metodológicas e pesquisa em música, identificam posicionamentos conflitantes entre música e pesquisa e analisam alguns pensamentos referentes ao conhecimento e o fazer artístico.

De um lado posicionam-se aqueles que entendem que a atividade do músico nada tem a ver com pesquisa, e que esta nada tem a acrescentar ao conhecimento musical, por ser um conhecimento essencialmente artístico, que nada tem a ver com o pensamento científico (o pensamento científico é, nessa linha, muitas vezes considerado “racional” em oposição a um pensamento “intuitivo” ou “sensível”, pertinente à arte). De outro, posicionam-se aqueles que acreditam que a própria tarefa musical é, em si, uma atividade de pesquisa, e que somente dessa atividade estritamente musical adviria a possibilidade de gerar conhecimento. De um terceiro lado, posicionam-se aqueles que acreditam que a pesquisa aplicada à música traz possibilidades significativas de criação de conhecimento musical, e que as ferramentas da pesquisa científica podem, efetivamente, contribuir para o crescimento do fazer musical (FREIRE; CAVAZOTTI, 2007, p.10).

A análise da relação ciência e arte pode ser um processo muito complexo e é possível que um dos principais problemas encontrados na busca dessa equiparação, seja também o fato de a cientificidade ainda não legitimar, no processo de pesquisas, o emocional e o intuitivo. Mas isso não parece ser um fato distante de ser alcançado.

Com o amplo espaço já dedicado às metodologias qualitativas a partir de meados do século XX, pode-se constatar que a arte em geral passa a ser estudada sob uma ótica especial:

emocional e intuitivo são inseridos num contexto em que sua veracidade e aplicabilidade, começam a se assentar numa fundamentação epistemológica condizente com o pensamento científico.

A respeito do pensamento de Cassirer (1977, p. 265) de que “[...] toda obra de arte possui uma estrutura intuitiva, o que significa um caráter de racionalidade”, Freire; Cavazotti (2007) também analisam:

Nessa perspectiva, intuição e razão teriam uma interação dialética no ato de criação artística. Tal como na citação acima, a mescla desses “tipos” de conhecimento é aplicável a inúmeras outras situações. Razão e intuição são conceitos também complexos, que comportam diferentes definições, embora no meio musical sejam frequentemente invocados de uma maneira um tanto superficial, como simples pares de opostos. Nesse sentido, a citação de Cassirer, introduz aqui a possibilidade de outra perspectiva, segundo a qual essas duas instâncias seriam, pelo menos na arte, complementares (p. 15).

E se entendermos que razão e intuição são complementares nas artes, então hipoteticamente podemos afirmar que interpretação e conhecimento caminham lado a lado.

Analisemos um pouco algumas considerações sobre o conhecimento. Boaventura Santos (2008) propõe um “[...] paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente [...]” (p. 60) analisando um conjunto de teses que são seguidas de justificação.

Dentre elas o autor sustenta que “todo conhecimento é autoconhecimento”, observando que a distância entre sujeito e objeto vai sendo anulada a partir do momento em que ciências como antropologia e sociologia concebem que o ato do conhecimento humano e seu produto são inseparáveis.

Para ele, a realidade não deve ser explicada unicamente pela ciência moderna. E esta também não deve ser considerada uma forma melhor de conhecimento que outras explicações alternativas como a metafísica, a religião ou as artes. E diz:

... podemos afirmar hoje que o objeto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo o conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista e pela comunidade científica no seu conjunto tem de se conhecer intimamente antes que conheça o que com ele se conhece do real (p. 83).

Se a ciência pode ser considerada um ato criativo, que dizer então da interpretação?

Não podemos deixar de reconhecer que a interpretação de uma obra, mesmo possuindo seu caráter de racionalidade dentro de uma execução previamente estudada através daquilo que foi escrito pelo compositor, não pode fugir das influências do emocional e

intuitivo, emanadas do intérprete. Planos racionais são feitos ao longo das trajetórias de um músico. Mas é de uma liga entre análises e imaginação que nasce o interpretar que posteriormente transmitirá a mensagem idealizada. A racionalidade de se reconhecer formas, estilos, métricas, motivos, tem sua importância. Todavia, sem o fascínio da criatividade e das emoções, vigora a aridez da mensagem.

Para Winter; Silveira (2006, p. 66) “[...] a partir do momento que o intérprete escolhe esta ou aquela obra para a execução, ele se envolve afetiva e comportamentalmente com ela [...]”, num processo em que vão sendo reveladas, não só as particularidades referentes à feitura dessa obra, mas também particularidades fundamentadas num conjunto de conhecimentos que esse intérprete estudou para executá-la, embasadas não só na estrutura musical, mas nos contextos histórico-sociais, nas práticas interpretativas de época e também na intuição que carrega consigo.

Da mesma forma, Laboissière (2007) considera esse envolvimento emocional entre intérprete e obra:

...Assim como não podemos deixar de lado o que somos ou o que pensamos nas relações com o mundo real, da mesma maneira não podemos fazer uma interpretação musical sem que projetemos nesse ato, circunstâncias e padrões que nos constituem como intérpretes ou membros de uma comunidade social [...] ao reatualizar determinada página, o intérprete faz com que ela passe pelo filtro de sua própria emoção (no sentido da sensibilidade) e de seu próprio modo de ser, assumindo o poder que tem em suas mãos e redefinindo, então, a originalidade (p.36).

Podemos afirmar então, que o processo da interpretação envolve imaginação, intuição, recriação, tudo isso advindo não só do que se lhe é oferecido explicitamente, mas também de um conhecimento de dimensão pessoal.

Uma das revoluções do pensamento da arte enquanto ciência e, no nosso caso, o da interpretação musical enquanto forma de conhecimento, encontra-se fundamentada nos estudos de Michael Polanyi a respeito do conhecimento tácito.

Tácito, vindo do latim *tacitus*, significa "não expresso por palavras". Está ligado a algo não mensurável, intuitivo e, na maioria das vezes, apreendido ao longo de nossas experiências. Pode ser demonstrado por pessoas que têm dificuldades nas operações matemáticas básicas, mas sabem, por exemplo, fazer trocos, ou então, não conseguem somar números, mas podem tocar ritmos complicados em um instrumento de percussão. É um conhecimento espontâneo, cotidiano. Demonstra habilidades que não podemos explicar logicamente.

Filósofo húngaro-britânico, Michael Polanyi (1891-1976) was a Fellow of the Royal Society and a Fellow of Merton College, Oxford . contribuiu para a compreensão desse saber tácito através do nascimento de uma nova forma de compreensão social e científica da pesquisa, estudando também sua relevância para os educadores. No seu livro *The Tacit Dimension*, ele pode explicar um pouco desse conhecimento:

Minha busca me levou a uma nova ideia do conhecimento humano a partir da qual uma visão harmoniosa de pensamento e de existência, enraizadas no universo, parece emergir. Vou rever o conhecimento humano, começando do fato de que nós podemos saber mais do que podemos contar. Este fato parece bastante óbvio, mas não é fácil dizer exatamente o que significa. Tomemos um exemplo. Conhecemos o rosto de uma pessoa, e podemos reconhecê-lo entre mil, até entre um milhão. No entanto, nós normalmente não poderíamos explicar como é reconhecer um rosto que conhecemos. Dessa forma, a maior parte deste conhecimento não pode ser colocada em palavras. Mas a polícia tem introduzido recentemente um método pelo qual podemos entender muito deste conhecimento. Eles podem ter uma grande coleção de fotos mostrando uma variedade de narizes, bocas, e outras características. A partir dessas características, selecionando os elementos da face, os pedaços podem ser colocados juntos formando uma razoável semelhança com o rosto procurado. Isto pode sugerir que podemos nos comunicar, afinal, nosso conhecimento de uma fisionomia, desde que disponhamos de meios suficientes para nos expressar. Mas a aplicação do método da polícia não pode mudar o fato anterior de que se saiba mais do que se pode dizer no momento. Além disso, podemos usar o método da polícia somente por saber como combinar as características das quais recordamos vendo os da coleção, e não podemos explicar como pudemos fazer isso. Este ato de comunicação apresenta um conhecimento que não podemos explicar (POLANYI, 1996, p.05) ⁵.

Ele não considera que a ciência possa tratar somente as legitimações de uma teoria enxergando nas mesmas o seu cerne principal. Para ele o nosso conhecimento é muito maior do que o óbvio que conseguimos constatar. Sendo assim, o que se constata está explícito,

⁵My search has led me to a novel idea of human knowledge from which a harmonious view of thought and existence, rooted in the universe, seems to emerge. I shall reconsider human knowledge by starting from the fact that we can know more than we can tell. This fact seems obvious enough; but it is not easy to say exactly what it means. Take an example. We know a persons face, and can recognize it among a thousand, indeed among a million. Yet we usually cannot tell how we recognize a face we know. So most of this knowledge cannot be put into words. But the police have recently introduced a method by which we can communicate much of this knowledge. They have may a large collection of pictures showing a variety of noses, mouths, and other features. From these the witness selects the particulars of the face he knows, and the pieces can then be put together to form a reasonably good likeness of the face. This may suggest that we can communicate, after all, our knowledge of a physiognomy, provided we are given adequate means for expressing ourselves. But the application of the police method does not change that fact previous to it we did know more than we could tell at the time. Moreover, we can use the police method only by knowing how to match the features we remember with those in the collection, and we cannot tell how we do this. This very act of communication displays a knowledge that we cannot tell. (p.05) – Tradução nossa do original em inglês.

porém é mínimo em relação ao tácito, ou seja, é mínimo em relação àquele conhecimento que faz parte da nossa percepção, da nossa própria história.

Já no trabalho *Personal Knowledge* (1998) ele analisa a natureza do conhecimento humano que encontramos nas artes, no mito e na religião. Em sua teoria, Polanyi descreve as diferenças entre o conhecimento perceptivo comum e o conceitual, o que é encontrado nas produções especiais realizados pelas artes e pela religião.

Para ele, o conhecimento pessoal é diferente do conhecimento subjetivo. Este não possui intenção de universalidade. Diz respeito apenas à pessoa envolvida. Não está comprometido com a verdade.

O conhecimento pessoal é aquele que intuímos, mas sustentando a intenção de que realmente seja verdadeiro. É através dele que podemos antecipar ou vislumbrar o desfecho de solução de algum tipo de problema universalmente situado, ou pelo menos, situado num contexto que diz respeito também a outros interessados.

Polanyi tem como mérito principal, afirmar que um cientista, acima de tudo, é uma pessoa cujos sentimentos constituem parte integrante do seu conhecimento, de suas descobertas e da validação dessas descobertas.

Saiani (2004) estudando sua obra, salienta que:

Polanyi escreveu sobre a formação do conhecimento científico, sua criação e transmissão. Sua obra, como procuraremos demonstrar, é relevante para quem quer que se dedique ao trabalho de ensinar ciência, qualquer que seja ela. Ao fazer aderir uma teoria científica ao ser humano que a produz, ele aproxima a ciência do cidadão comum... (p.17).

E ainda analisando a questão dos conhecimentos: “[...] a comparação que Polanyi faz entre 'pessoal' e 'subjetivo' sublinha o fato de que a ciência '... é feita por um ser humano que se compromete com uma visão de realidade' [...]” (p.64) e aponta:

O que Polanyi enfatiza incansavelmente é que não existe o cientista distante, frio e objetivo, que dispõe alegremente de sua teoria quando ocorre algum fracasso, como se sua atividade não passasse de um frívolo jogo de salão. Um cientista tenta provar sua teoria, não contestá-la. O esforço que o leva a cada conjectura o envolve totalmente como pessoa, sendo o depósito de todas as suas esperanças. Cada um de seus passos é definitivo, na medida em que consomem recursos, tempo, esforços, com implicações para sua vida profissional – em última análise, ditando seu sucesso ou fracasso (p.67-68).

Ou seja, o envolvimento do cientista na busca de seu intento, está sempre acompanhado de um esforço que excede as situações lógicas a ele oferecidas.

Para Polanyi “*we can know more than we can tell*”, isto é, nós podemos saber muito mais do que podemos dizer. Em suma, essa frase resumiria sua concepção de conhecimento.

Essa é uma das máximas de Polanyi e uma das frases mais repetidas quando se fala em conhecimento tácito. O “como sabemos” encontra-se difundido em habilidades corporais e sensoriais que adquirimos sem poder explicá-las ou sequer percebê-las. Mesmo quando somos capazes de explicá-las, essa explicação não é suficiente. Faz-se necessário algum tipo de prática. Essas habilidades podem ser artísticas, atléticas ou técnicas.

E esse conhecimento que nos acompanha é a dimensão tácita que vem contribuir para a percepção que temos da vida e de tudo mais que nela buscamos. Incluímos aí os atos criativos e os atos interpretativos.

Na interpretação de uma obra utilizamos, além de tudo, o que o compositor solicita na forma de escrita musical, aquilo que “achamos”, que sentimos ou o que imaginamos. Transcuramos o óbvio através da liberdade da intuição.

Laboissière (2007), sobre interpretação musical, analisa as funções da música:

A música nos conduz a um mundo de sensações, percepções e realizações. A semelhança que caracteriza a interpretação é produzida por seu próprio meio no qual a sensação, não como referência, mas gerada na própria obra, induz o intérprete a construir imagens sonoras como percepção da própria música (p. 27).

A esse “mundo de sensações” ao qual se refere Laboissière, associamos os pensamentos da dimensão tácita de Michael Polanyi.

Polanyi (1983, p.79) entende a intuição como “[...] certa habilidade para adivinhar, com razoável possibilidade de acerto, guiada por uma sensibilidade inata para a coerência”.

No processo interpretativo a interação entre imaginação e intuição é que leva a um determinado resultado. Porém, como a sensibilidade é constantemente presente, a interpretação fica em constante movimento, haja vista que um mesmo intérprete nunca chega a interpretar uma mesma obra da mesma maneira.

Essa interação extrapola ainda as formas de manifestação e de recepção desses resultados. Lima (2006) observa que:

Por mais que os compositores manifestem o interesse de controlar os modos de fruição de suas obras na partitura, os símbolos musicais permitem uma linguagem interna que pode ser explorada tanto pelo compositor como pelo intérprete e também pelo próprio ouvinte, permitindo a multiplicidade de interpretações. As partituras também são modificadas em cada edição. Os modos de escuta são alterados pelo tempo, em razão da extinção,

modificação ou evolução de novos instrumentos de orquestra e do emprego de novos instrumentos elétricos e eletrônicos, conferindo à massa sonora um novo timbre, uma nova cor e uma nova destinação (p. 18).

Laboissière (2007), defendendo a tese da interpretação musical como atividade recriadora, considera as características de instabilidade e mutabilidade da música durante o processo interpretativo.

Para ela, o intérprete não é senhor absoluto do processo, mediante as circunstâncias preexistentes para a interpretação. O intérprete se encontra o tempo todo suscetível a informações subjetivas, ligadas a tudo que lhe é inato. Existe um processo anterior ao ato performático que ditará as formas de abordagem do mesmo. As ideias no momento da interpretação se encontram em constante movimento, pois,

Nas reflexões sobre o processo interpretativo (relação obra-intérprete, a materialidade sígnica da música, os elementos envolvidos, a suposta fidelidade à partitura), a semiótica, aliada à filosofia e à estética, é opção capaz de evidenciar uma variada gama de aspectos, sobretudo os relacionais, negligenciados no estudo tradicionalista da interpretação. A música, caracterizada pela flexibilidade e pela mutabilidade, é um “território movediço” que coloca em confronto uma infinidade de signos produzidos que, combinados entre si, têm o poder de agregar sentidos, de instaurar devires ou ainda, induzir ideias e emoções, bem como de limitar o espaço em que é sugerida uma fidelidade “absoluta” às ideias do compositor (LABOISSIÈRE, 2007, p. 189).

Mas mesmo que esse resultado esteja em constante movimento seja passível de influências extras não significa que seja desprovido de credibilidade.

Nas artes, o produto de um intento é mutável justamente porque está suscetível da influência de fatores pessoais inatos daqueles que a realizam. Então, intuição e imaginação são capacidades que devem ser consideradas extremamente importantes nos processos de descobertas. A interpretação é um desses processos.

Para Polanyi isso reforça ainda mais a teoria de que também as descobertas científicas não podem excluir de seu processo o conhecimento tácito indissociável do ser humano.

A respeito disso, Saiani (2004) observa em Polanyi que:

Vemos assim que Polanyi vê a descoberta científica como outra instância de interação entre o focal e o subsidiário, entre o tácito e o explícito. Não é pequeno o papel desempenhado pela dimensão tácita, representada pela intuição, sobre a qual vale a pena tecer alguns comentários. Inicialmente, não falamos aqui de alguma capacidade mística [...] mas de uma forma de habilidade presente em todo ser humano. É ela que fornece indícios subsidiários para que a imaginação possa focalizar-se em um ponto a ser atingido, para que não tenhamos um fantasiar ocioso. Finalmente, é a

intuição que nos diz quando parar, quando o resultado alcançado é válido [...] tal ponto final é, digamos, apenas provisório, pois já a imaginação recomeça o trabalho... (p. 66).

Na esteira de todas essas reflexões, percebemos que a interpretação ultrapassa a natureza das formas definidas apresentando um simulacro que traz consigo tanto informações não só de ordem objetiva, mas também de ordem subjetiva evidentemente mediada de qualidades sensíveis, que são pertencentes ao mundo em que vivemos.

Ela vai além daquilo que é construído em nossa consciência, abrangendo as regiões do intuitivo que, mesmo para o pensamento científico impossibilitado de ser legitimado, não pode deixar de ser reconhecido como verídico em sua existência.

Dessa forma, se intuição e imaginação podem levar a novas descobertas no campo da ciência, então podemos afirmar que o mesmo acontece com a interpretação.

Seja na música, na dança, no teatro, o intérprete traduz uma gama de sentimentos, emoções e intuições que transcendem o seu nível intelectual e contribuem para a realização de suas descobertas ou de seu intento.

Também na interpretação de canções, auxiliada pelo texto e pela linha do canto, essas descobertas acontecem e não podem ser contestadas.

Nas canções para canto e piano, a construção de interligação entre texto e linha do canto permite ao intérprete todas as manifestações advindas dos conhecimentos adquiridos pelo mesmo, desde aquelas que norteiam as análises formais de interpretação, até as mais subjetivas, impregnadas de fortes sentimentos e intuições.

CAPITULO II

2.1 Sobre o texto e a linha do canto

Têm as palavras dentro de si, a melodia cantada? Estas palavras queridas já estão prontas para serem capturadas? O idioma porta consigo o canto ou é o seu som que nasce primeiro? Uma coisa é diferente e se faz diferente. A música desperta sentimentos e estimula as palavras. Nas palavras vive um anseio sem som e música⁶ (KRAUSS; STRAUSS, 1942)

A meditação desses pensamentos da personagem Condessa (ópera *Capriccio*⁷ de Richard Strauss com libreto de Clemens Krauss), reflete a questão que paira na nossa dissertação: o que pode ser mais importante no momento da interpretação, o texto ou a música?

Na ópera, um triângulo amoroso onde existem a Condessa, um poeta e um músico compositor. Ela deve decidir entre um e outro. O poeta impressiona sua amada recitando os versos de um soneto... O compositor, apossando-se desse soneto, compõe para ele uma melodia e o canta. Está travada aí a grande dúvida da Condessa: tudo se confunde, a música parece falar e as palavras parecem cantar. O que lhe toca mais?

Até aqui não ousamos delegar nenhuma importância maior, seja para o texto, seja para a música. Mas podemos partir do que nos parece usual que é a análise das funções de texto e linha do canto em uma canção.

Sabemos que o texto, dentro ou fora de uma canção, alcança em primeira instância, o imediatismo da comunicação. Através dele podemos entender a função comunicativa de uma linguagem que exterioriza o pensamento de alguém.

Tanto na fala quanto no canto, o texto surge da necessidade do homem expressar-se para comunicar intenções, dilemas, estado de espírito, enfim, expressar o que sente, o que conhece e também o que não conhece, utilizando-se de seu pensamento e até mesmo de sua criatividade. Portanto, o texto pode ser considerado a mola mestra dos recursos de linguagem.

É o que reflexiona Bakhtin a respeito das funções do mesmo:

⁶ Haben ihm die Worte die Melodie vorgesungen? War diese schon harrend bereit, die Worte liebend zu umfassen? Trägt die Sprache schon Gesang in sich, oder lebt der Ton erst getragen von ihr? Eins ist im andern und will zum andern. Musik weckt Gefühle, die drängen zum Worte. Im Wort lebt ein Sehnen nach Klang und Musik. – Tradução nossa do original em alemão.

⁷ *Capriccio*, última ópera do alemão Richard Strauss, com subtítulo “uma conversação para a música”, libreto em parceria com Clemens Krauss, estreada no München Nationaltheater em 28 de outubro de 1942.

Apesar das diferenças que os teóricos introduzem nessa função, ela, no essencial, resume-se à **expressão do universo individual**⁸ do locutor. A língua se deduz da necessidade do homem de expressar-se, de exteriorizar-se. A essência da língua, de uma forma ou de outra, resume-se à **criatividade espiritual**⁹ do indivíduo. Aventaram-se, e continua-se a aventar, outras variantes das funções da linguagem, mas o que permanece característico é não uma ignorância absoluta, por certo, mas uma estimativa errada das funções comunicativas da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do locutor como se este estivesse *sozinho*, sem uma forçosa relação com os outros parceiros da comunicação verbal (p.289).

Quando Bakhtin refere-se à **expressão do universo individual** ou à **criatividade espiritual** do locutor, apesar de não excluir a função primária do texto de ser comunicação, nos deixa margem ao liame de pensamento dessas funções com Polanyi, através das possibilidades de manifestação de conhecimentos individuais e de processos criativos, nos processos interpretativos.

Para Polanyi, as artes em geral, como todas as ciências, carregam um grande campo de alistamentos racionais. Porém, além disso, têm o poder de carregar também significados próprios e, não desconsiderando essa função expressiva da linguagem textual, podemos entender que, aliada a uma linha melódica do canto, a função do texto durante a interpretação de uma canção extrapola os limites da comunicação, estando contígua às diversas manifestações sensoriais. Isto é, as palavras do texto, juntamente com a linha melódica que o conduz, não se bastarão pelos seus significados, mas carregarão consigo também, as impressões de seu intérprete.

Acreditando que texto e música podem falar por si próprios e ainda, através do intérprete, se enriquecem com os valores que o mesmo adquiriu durante sua vivência, há de se considerar as possibilidades de diversidades interpretativas. Essas diversidades aparecem unidas aos valores concebidos pelo próprio intérprete, sejam eles formais sociais, ideológicos, estéticos ou expressivos.

Bakhtin ainda considera a questão da expressividade do texto de uma maneira interligada à necessidade de se valorizar cada palavra de acordo com o contexto em que a mesma encontra-se inserida. Para ele, uma palavra nunca é pronunciada de forma absolutamente neutra. Existe sempre um estabelecimento de valoração, de acordo com aquilo que se quer comunicar.

Entendemos, portanto, que no caso da interpretação de canções, cada palavra poderá ser enfatizada não só de acordo com seu contexto, mas também de acordo com o estilo

⁸ Grifo nosso.

⁹ Grifo nosso.

individual de seu intérprete que definirá seus aspectos expressivos através de sua bagagem vivencial. A expressividade da entonação de cada palavra passa a ser um recurso de manifestação emotivo-valorativa¹⁰ desse intérprete com seu propósito de interpretação.

Já vimos que cada palavra carrega consigo seu próprio significado e, portanto, suas inerentes entonações de expressividade. Mas nem sempre essa palavra deve ser enfatizada de acordo com seu significado real. O todo onde ela se encontra deve ser analisado para então se propor um elemento de entonação referente àquele momento. É um detalhe que, se não observado, pode modificar acentuadamente a mensagem contida no texto.

Para Bakhtin, “A emoção, o juízo de valor, a expressão são coisas alheias à palavra dentro da língua”. A observação da mesma dentro de um todo é imprescindível:

A significação da palavra, por si só (quando não está relacionada com a realidade), como já dissemos, é extra-emocional. Há palavras que designam especificamente a emoção, o juízo de valor: “alegria”, “aflição”, “belo”, “alegre”, “triste”, etc. Mas essas significações são tão neutras como qualquer outra significação. O colorido expressivo lhes vem unicamente do enunciado, e tal colorido não depende da significação delas considerada isoladamente. Teremos, por exemplo: “Toda alegria neste momento é amarga para mim”, onde a palavra “alegria”, a bem dizer, é ignorada do ponto de vista da expressão, apesar de sua significação (p.310).

Esse cuidado deve ser tomado também quando se pretende valorizar na canção os momentos de maior importância. Texto, linha do canto, interpretação devem funcionar harmonicamente no sentido de se expressar com fidelidade a mensagem proposta e os elos existentes entre eles são os fiadores dos sentimentos que uma canção pode nos despertar.

Pela interpretação pode-se perceber texto e linha do canto como elementos integrados, ouvidos e apreendidos num mesmo tempo. Tornam-se únicos, numa mesma linguagem. Ainda que determinemos que uma canção seja uma forma constituída apenas por uma “letra cantada”, sem contar sua harmonia, suas variações e outros elementos mais, tanto o texto quanto a linha do canto terão muitas informações a serem fundamentalmente interpretadas. As sensações causadas por uma canção demonstram todas as complexidades inerentes ao momento da interpretação. A linha melódica aliada ao texto passa a definir uma intensa prática da emoção cantada.

Ao retomarmos as origens dessa forma canção, desenvolvida em sua plenitude dentro dos *Lieder* alemães ao longo do séc.XIX e associada à grande valorização da poesia lírica de seus escritores, podemos, como sustentam Stein; Spillmann (1996), alegar que o termo

¹⁰ Termo usado por Bakhtin para definir funções do texto que afirmam a necessidade de expressividade do locutor frente ao texto interpretado.

“forma” em música pode se tornar confuso quando carrega consigo significados diferentes, uma vez que a música sempre pode ser vista sob distintos aspectos, bem como a maneira como é construída: “pode ser analisada em vários níveis, desde a menor unidade até o conjunto mais vasto de composição”, mas ainda assim, também sustentam que a forma musical é “uma maneira de organização do som ao longo do tempo” (p. 191).

É no Lied – essa organização explorada por notáveis compositores como Schubert, Schumann, Wolf, Brahms, dentre outros – que podemos voltar o foco de nossos estudos através dessa forma musical: uma composição para voz com acompanhamento de piano¹¹, ilustrando um texto poético com uma maior complexidade harmônica na sua construção. E aqui, no ímo dessa forma, observando sistemas tonais, contrastes, repetições, progressões melódicas e representações poéticas, podemos atentar também aos cuidados da entonação do texto poético sugeridos por Bakhtin em seus estudos.

Stein e Spillmann (1996) ao discursarem sobre as formas de análise e interpretação da forma canção, mais especificamente do Lied alemão, acreditam que, além desses cuidados nas entonações das palavras, dos momentos importantes do texto, também deva ser bastante considerada na interpretação a “personalidade poética” oferecida pelo compositor para que sua obra seja executada.

Para eles, a linha do canto apresenta as palavras do compositor, mas é a interpretação do cantor que irá afetar a forma como a mensagem será transmitida durante seu desempenho. Todo o texto deve ser cuidadosamente estudado e questionado antes da execução: quem fala no poema, quem é o personagem, como ele é, se existe mudança climática de personalidade poética durante a música, como deve atuar o intérprete frente a essas mudanças, etc. Desse modo,

Compositores utilizam vários dispositivos para enfatizar uma palavra ou sílaba além da sua acentuação métrica normal, por exemplo, através de uma agogia tônica (síncope ou duração) ou colocando uma nota de um registro agudo ou grave. Da mesma forma, o intérprete pode decidir destacar uma palavra mais do que outra, tornando-a mais importante, esticando um pouco, ou atrasando seu aparecimento por meio da execução de acentuação agógica. Assim, o sujeito acentuado e enfatizado, combina as características de textura e temporalidade com as práticas de interpretação, e apela a uma sensibilidade especial por parte do intérprete. Para a maior parte, tais decisões interpretativas são mais bem utilizadas quando alinhadas ao que o compositor fez; apenas não muito usual na leitura de uma linha vocal, dando charme e personalidade à interpretação (STEIN; SPILLMANN, p.91)¹².

¹¹ A partir de Mahler, também apresentado com acompanhamento de orquestra sinfônica.

¹² Composers use several devices to emphasize a word or syllable beyond its normal metric stress, for example, through agogic emphasis (syncopation or duration) or placing a note in a high or low register. In the same

Além disso, sugerem alguns pontos de estudo da canção observando na linha melódica três abordagens: o “panorama melódico”, a “análise linear” e a “análise motívica”.

No “panorama melódico” pode-se, acima de tudo, identificar o contexto poético e harmônico da melodia, determinando as características gerais de sua construção: qual a estrutura tonal da canção, como é seu apoio harmônico, como acontecem poesia e linha do canto num mesmo desenho rítmico-melódico.

A “análise linear” descreve a existência de uma hierarquia dentro do campo de estruturação melódica, traçando os relacionamentos entre melodia e harmonia ao longo do tempo: o que deve ser mais cantado, o texto ou interlúdios do piano; como devem ser valorizados ao longo da canção; que tipos de entonações devem ter em relação aos seus momentos específicos.

A “análise motívica” deve estudar as unidades melódicas ou células melódicas recorrentes dentro da canção: como aparecem, se valorizam o texto, se valorizam a linha melódica, se desdobram ritmicamente para valorização da linha do canto, ou seja, análise de elementos individuais melódicos reiterados ao longo da canção.

Todos estes pontos de estudos abordados por Stein e Spielmann só vêm acrescentar nas nossas reflexões interpretativas, uma vez que, para nosso entendimento, são considerações que não se desvencilham do nosso objeto de estudo que é a interpretação e que, posteriormente nos serão úteis nas reflexões sobre canções da compositora Kilza Setti.

Voltando ao fato de que estamos reflexionando a questão da interpretação na forma canção, e que essa forma na sua origem, é feita para uma voz solista com acompanhamento de piano, não podemos deixar de dedicar um espaço valoroso à presença daquele que juntamente com o cantor, participa de seu desempenho performático, sendo também intérprete e não menos importante que o cantor: o pianista.

Stein e Spielmann dedicam um estudo a esse enlace existente entre a linha vocal e seu acompanhamento e, considerando esse âmbito, identificam que, em muitas composições, o acompanhamento também pode “cantar” melodias, seja duplicando a linha do canto, seja aparecendo como elemento participante de diálogos melódicos (contracanto) dentro dessa composição.

manner, the performer may decide to underscore one word more than another by making it louder, by stretching it slightly, or by delaying its onset through the performer's sense of agogic accent. Thus the subject of accent and emphasis combines features of texture and temporality with those of performance practice, and calls for a special sensitivity on the part of performer. For the most part, such interpretative decisions are best used when closely aligned with the composer's makings; only rarely does unusual reading of a vocal line lend charm and personality to a performance. (p.91) – Tradução nossa do original em inglês.

Para eles, todos os elementos melódicos pertencentes ao acompanhamento não devem ser menosprezados:

Os elementos melódicos solos de piano são tão importantes como a linha vocal e merecem a mesma atenção analítica. Além das abordagens analíticas sugeridas acima, o pianista e o cantor podem querer explorar as personalidades destas melodias do piano, especialmente interlúdios que são intercalados por linhas vocais. Por exemplo, em "Im Frühling", especialmente a variação melódica que ocorre, ajuda a transmitir a evolução poética; o acompanhamento do piano antecipa as próximas palavras do cantor, simulando o caminho de como uma emoção é sentida antes de ser articulada. Nesse sentido, os artistas devem determinar quem responde a quem, se os cantores solicitam o acompanhamento ou vice-versa (STEIN; SPLLMANN, p.164) ¹³.

Além disso, a integração entre os intérpretes, pianista e cantor, imbuídos de um senso único no entendimento da obra estudada, é fundamental durante a execução da mesma:

O acompanhante sensível vai levar tempo para entender o significado poético de toda a melodia acompanhada, que difere da melodia vocal. Ambos os artistas poderão discutir o papel das melodias diferentes ao longo de um canto, observando como a entrada de uma nova melodia conota uma nova imagem poética ou persona e estar ciente da convergência das questões poéticas, quando duas diferentes linhas melódicas são realizadas em conjunto (STEIN; SPIELMANN, p.164) ¹⁴.

Essas nuances encontradas na linha do canto para valorizar a mensagem poética do texto, juntamente com a capacidade criativa dos intérpretes ao executá-la, nos faz cada vez mais acreditar que será sempre possível o refazer de uma mesma canção, sem esgotar dela a produção de diferentes efeitos, tornando-a única a cada interpretação.

Entretanto, poderiam as palavras do texto, sem a linha do canto dentro da canção, expressar sua mensagem da mesma maneira? Por que a *Condessa* de Strauss se divide entre a canção e a poesia?

¹³The melodic elements in piano solos are as important as the vocal line and deserve as much analytical attention. In addition to the analytical approaches suggest above, the pianist and the singer will want to explore the personas of these piano melodies, especially interludes that are framed by vocal lines. For example, in "Im Frühling", especially with the melodic variation that occurs, help convey the poetic progression; the piano accompaniment anticipates the singer's next words, simulating the way an emotion is felt before it is articulated. In this sense, performers must determine who responds to whom, whether singers prompts the accompaniment or vice versa. (p.164) – Tradução nossa do original em ingles.

¹⁴The sensitive accompanist will take time to understand the poetic meaning of any accompanimental melody that differs from the vocal melody. Both performers will want to discuss the roles of various melodies throughout a song, noting how the entrance of a new melody connotes a new poetic image or persona and being aware of the converging of poetic issues when two different melodic lines are performed together. (p.164) – Tradução nossa do original em ingles.

Diante de tais questionamentos e, embebidos em todas essas reflexões anteriormente tecidas, só nos resta apossarmos do desfecho final da ópera *Capriccio* de uma forma dignamente poética. Na cena final, o luar brilha, a Condessa sabe que seu poeta e seu compositor irão encontrá-la na biblioteca para saber a resposta. Ainda indecisa, ela canta a inseparabilidade da palavra e da música, e consulta a sua imagem no espelho para a decisão. O mordomo anuncia: “o jantar está servido”. A ópera termina.

CAPÍTULO III

Reflexões sobre as canções

As canções de Kilza Setti, selecionadas para nossas reflexões interpretativas, serão analisadas neste capítulo, levando sempre em consideração principalmente, as questões referentes ao texto e à linha do canto, abordados nos capítulos anteriores, sob os esteios de nosso referencial teórico.

Não há a intenção de se propor uma fórmula para interpretações e sim, atentar para o fato de que além das proposições musicais da compositora, observadas numa leitura particular das mensagens poéticas, existem outras características advindas de nossa vivência, da diversidade de experiências, intuições, entendimentos e conhecimentos tácitos que são inerentes aos seres humanos. É essa diversidade que irá permitir a riqueza de interpretações e abordagens musicais.

Aos intérpretes cabe a delicada tarefa de perceber as matizes oferecidas tanto pelo texto como pela linha do canto durante a construção de uma proposta de interpretação, buscando sempre fundamentos que lhes propiciem um trabalho criativo e meritório.

O catálogo completo das obras da compositora encontra-se em anexo neste trabalho, no qual, além dos títulos das obras, constam também: ano de composição, instrumentação, duração, edição e outras informações pertinentes como, gravações, estréia, dentre outros.

3.1 Três lembranças do Folclore Infantil

Escrita em 1961, sua poesia foi extraída dos **Cantos Populares do Brasil**, de Sílvio Romero¹⁵ e aborda três temas: *Jogo do Tantanguê*, *Jogo da Lua Nova* e *Jogo de Varisto*. Recebeu Menção honrosa no Concurso *A Canção Brasileira* da Rádio Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro – 1961.

3.1.1 Jogo do Tantanguê

Tantanguê, sai-te daqui

Tantanguê, sai-te daqui

Vai-te esconder

Pintainho, sola, mingola

¹⁵ **Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero**(1851-1914) foi crítico literário, ensaísta, poeta, filósofo, professor e político brasileiro. Sua poesia vincula-se à terceira geração do Romantismo Brasileiro.

O i, manda o Rei que tire fora

Manda o Rei que tire fora

Tantanguê, ah!

Brincadeira de esconde-esconde infantil. Nessa canção, logo nos primeiros compassos somos reportados a algumas reminiscências de nossa infância, onde os primeiros gritos na busca do colega que se esconde, aparecem na subida para o agudo de “Tantanguê-ê...”. Podemos perceber o texto perfeitamente aliado à linha do canto, na intenção de estarmos realmente imbuídos da brincadeira para encontrar aquele que se escondeu... O “sai-te daqui!”, no agudo e com a dinâmica forte, nos leva a uma interpretação de quase ameaça, sugerindo que podemos já estar bastante próximos do colega escondido... O piano, com seus acordes quebrados e sincopados, suas notas ágeis, divididas principalmente entre colcheias e semicolcheias, escalas descendentes e ascendentes que se alternam rapidamente e num constante crescendo e decrescendo de dinâmica, pode sugerir a correria das crianças, no momento do esconde.

Decidido ♩ = 92 - 96

Canto

Tan-tan - guê sai - te da - qui

Piano

mf

f

5

p

mf

f

5

Tan - ta - guê sai-te da - qui.

Figura 1- Três lembranças do folclore infantil - Jogo do Tantanguê – Kilza Setti – Compassos 1 a 9.

A brincadeira continua até que o colega seja encontrado e deve se apresentar – manda o Rei que tire fora – e tudo culmina numa alegria peculiar (“Ah!”) e inerente aos jogos infantis.

The image shows a musical score for the children's game 'Jogo do Tantanguê' by Kilza Setti, covering measures 20 to 31. The score is written for voice and piano. The vocal line begins at measure 20 with the lyrics 'fo - ra Man - da o rei que ti - re fo - ra Tan-tan- guê Ah!'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *ff*, *mf*, *f*, and *fff*.

Figura 2 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo do Tantanguê – Kilza Setti - Compassos 20 a 31

Essas são algumas das reflexões, que nos permitem verificar o quanto texto e linha do canto caminham juntos no ato da interpretação musical.

É possível que o intérprete, se não tiver o conhecimento do que seja a brincadeira, possa através apenas da leitura musical, propor uma execução bastante adequada ao que foi escrito pela compositora. Entretanto, apenas pelo fato de saber que se trata de um jogo infantil, poderá ser influenciado por conhecimentos que foram adquiridos durante suas experiências de vida.

As reflexões observadas podem nos aproximar de uma execução musical verdadeira, levando ao ouvinte a inteligibilidade da canção, associada à emoção do que se quis viver ou reviver nesse momento.

3.1.2 Jogo da lua nova

A bença, madrinha lua

Dai-me pão com farinha

Para dar a minha galinha

Que está presa na casinha

Cho! Galinha/ Vai pra tua camarinha

Brincadeira infantil que resulta da observação de elementos da natureza, como algumas outras, por exemplo, Céu e Inferno, Seu Lobo.

O céu, o inferno, o sol, animais das florestas, animais domésticos, são elementos que mexem com a imaginação das crianças desde sempre. Daí sua frequente aparição nos jogos e brincadeiras infantis; a lua, a quem se pede a bênção, para ganhar “pão com farinha”, pode ser vista como símbolo de algo venturoso, e por isso, considerada a “madrinha” das crianças. É através dela também que se podem conseguir as recompensas para a brincadeira.

Devagar e com ternura ♩ = 96

Canto

Piano

A bença ma -

dri - nha lu - - - a Dai - me pão com fa -

Figura 3 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo da Lua Nova – Kilza Setti – Compassos - 1 a 10

11

mf *f*

ri - - - nha, Pa - ra dar à mi - nha ga -

11

f

16

rall *a tempo*

li - nha ___ Que es - ta pre - sa ___ na ca - si - nha... ___

16

mf *rall* *a tempo*

Figura 4 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo da Lua Nova – Kilza Setti – Compassos 11 a 21

Como se trata de uma forma respeitosa de se invocar a lua, percebemos na escrita um andamento tranquilo em que a atmosfera musical pode sugerir certa humildade na feição do pedido na linha do canto, nos primeiros de 01 a 21 que, imediatamente após ser recebido, e por ser ainda uma brincadeira infantil, torna-se menos brando, agitado pelos *marcatos* na linha do piano preparando um “*f*” (compasso 24) que irá permitir ao intérprete a transformação do clima afetivo da criança, para o sentimento de impetuosidade que é inerente à maioria delas quando querem se livrar de algo indesejável: a galinha na casinha.

22 *f*
Chô! Ga - li - nha, vai prá

22 *cresc.* *f* *m.e.*

27 *rall molto* *a tempo* *pp*
tu - a ca - ma - ri - nha

27 *rall molto* *a tempo* *rall* *ppp*

Figura 5– Três lembranças do folclore infantil - Jogo da Lua Nova – Kilza Setti – Compassos 22 a 34.

3.1.3 Jogo de Varisto

Gente! Cadê Varisto?

Foi pra roça.

Gente, foi fazer o que na roça?

Plantar mandioca.

Gente, pra que mandioca?

Pra farinha.

Gente, pra quê farinha?

Pra dinheiro, oi

Gente, pra que dinheiro?

Pra feitiço.

Gente, no mundo há disto?

A brincadeira do Varisto é uma parlenda: versos com temática infantil, recitados nas brincadeiras de crianças, na maioria das vezes com a intenção de se desenvolver a memória e socialização dos participantes. Possuem rimas fáceis e por este motivo de grande aceitação nas diversões infantis.

Musicada por Kilza, reforça pela repetição rítmica a intenção da memorização, propondo também uma interpretação enriquecida pela possibilidade de encontrarmos dentro da linha melódica, um jogo de perguntas e respostas diversificado pela alternância de alturas, como podemos ver já nos primeiros compassos e durante toda a feitura da peça.

Saracoteando ♩ = 104 - 108

Canto

Piano

Gen-te, ca-dê Va-ris - to? Foi prá

ro - ça Gen - te, fá-zê na ro - ça? Plan-tar man-

Figura 6 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto – Kilza Setti – Compassos 01 a 10.

Figura 7– Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto – Kilza Setti – Compassos 11 a 13.

Nas linhas do piano, ainda na introdução, nos compassos 01 a 04, podemos encontrar esse “reforço rítmico” que, combinado à linha do canto (texto e melodia), favorece ao intérprete a realização das intenções dessa formação pergunta-resposta. É o piano quem fornece os motivos rítmicos das perguntas e favorece a rapidez das respostas na linha do canto. A música é apresentada sempre dentro de uma dinâmica *f*, demonstrando a surpresa das respostas pela localização e pelas atividades que se referem ao “Varisto”, dentro da linha do canto.

O final, em *ff*, revela a grande surpresa do jogo, através da repetição do último verso do texto (*Gente, no mundo há disto?*).

Figura 8 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto – Kilza Setti – Compassos 26 a 30

31

to... Gen - te no mun - do há

31

35

dis - - - - to... Ôi...

35

Figura 9 – Três lembranças do folclore infantil - Jogo de Varisto – Kilza Setti – Compassos 31 a 39.

3.2 Cantorias Paulistas

Cantorias Paulistas, com textos recolhidos em São Paulo pela autora, foi canção premiada com Menção Honrosa no II Concurso A Canção Brasileira, pela Rádio MEC, no Rio de Janeiro em 1962. É composta pelo Ponto de Terreiro e pelo Ponto de Samba-Lenço.

3.2.1 Ponto de Terreiro

Êrêrê... êrêrê...

Caboclo sete flecha no congá

Saravá seu sete flecha

Ele é o rei da mata

Com seu bodoque a tira caranga

Sua flecha mata...

Êrêrê... êrêrê...

A interpretação dos pontos de terreiro requer dos executantes uma compreensão do que ele representa. A maioria deles se refere a um tipo de saudação aos orixás e costumam representar uma oração ou mesmo um pedido de proteção. Funciona também como uma via de concentração necessária dos médiuns no desenvolvimento dos trabalhos do terreiro. São de caráter vibracional. O canto vem acompanhado de palmas sincopadas e também pelo soar de atabaques que acompanha o ritmo das palmas.

Kilza Setti nos dá esse acompanhamento através da síncope constante do piano, deixando para o cantor a fluidez da linha melódica na saudação a essa entidade.

Soturno (♩ = 69)

Canto

Piano

mp *mf* *m.d* *mp*

cresc. *mf*

rê - rê Ê - rê - rê - rê - rê - rê -

Figura 10 – Cantorias Paulistas – Ponto de Terreiro – Kilza Setti – Compassos 01 a 10.

O andamento “soturno” escrito pela compositora já sugere o clima de concentração em que a peça deve ser executada. A linha do canto, num movimento tranquilo e constante, escrito na região média, reverencia o “caboclo sete flechas”, demonstrando seus feitos e seus poderes. A valorização das palavras no momento da interpretação deve ser intensificada para que se mantenha a atmosfera grave e séria de uma invocação religiosa.

26 *cresc.* *mf* *f*
 vá seu se-te fle-cha, ê-le é o rei da ma - ta, com o seu bo-do-que a - ti-ra ca - ran - ga.
 cen - do sem - pre *f*

32 *p*
 su - a fle-cha ma - ta. É - *p*

Figura 11 – Cantorias Paulistas – Kilza Setti – Compassos 26 a 37.

Frases como “ele é o rei da mata”, no compasso 28 e “sua flecha mata”, no compasso 33, podem ter suas palavras intensificadas pela presença da síncope na linha do canto, bem como pelos *marcados* na linha melódica do piano, valorizando as características marcantes dos pontos de terreiro.

3.2.2 Samba-Lenço

Êêê... A onça pulô gaiêro...

Quando fizé seus imbrulho imburulho

Tira o meu nome do meio, aê...

O Samba-Lenço encontrado no estado de São Paulo é dança folclórica introduzida pelos negros, em louvor a São Benedito. O grupo de Samba-Lenço remanescente do qual se tem notícias, possui atividades na cidade de Mauá.

Os participantes dançam com roupas estampadas e coloridas e são as mulheres que fazem as evoluções, segurando um lenço branco na mão. As melodias são simples e curtas, repetindo-se várias vezes durante as apresentações cantadas em coro por todos que assistem.

No Samba-Lenço de Kilza Setti, podemos observar o detalhe de um recitativo. Para o intérprete pode servir como a exposição do tema. Esse tema se repetirá algumas vezes a seguir e será passível de novas inflexões diferenciadas da exposição que, por sua vez, manterá o clima de alegria e diversão com que os seus executantes primeiros desse samba, o faziam.

Recitativo (76 - 80)
à vontade

Canto

mp Ê ê ê a on-ça pu-lô gai ê - ro quan-do fi-zé seos im-
bru-lho im - bu - ru - lho ti - ra o meu no - me do mei-o ai - ê. *mp*

Figura 12 – Cantorias Paulistas – Samba-lenço – Kilza Setti – Compassos 01 a 09.

Após o recitativo, a partir do compasso 10, o piano aparece acompanhando com um ritmo decidido e constante e irá colaborar para as novas inflexões do texto, a partir do momento em que deixa de fazer seus acordes sincopados e passa a expor a quebra dos mesmos, a partir do compasso 30, num acompanhamento jocoso e divertido, como podemos observar nas figuras que seguem:

10

10

ff

f

Ê ê

Figura 13 – Cantorias Paulistas – Samba-lenço – Kilza Setti – Compassos 10 a 14

mei - o a - ê

Ê ê ê, a on-ça pu-lô gai - ê - ro

Figura 14 – Cantorias Paulistas – Samba-lenço – Kílza Setti – Compassos 25 a 34.

3.3 Distâncias

Eu quizera ter azas

Que estreitassem todas as distâncias

Num imenso e longo abraço para ter-te enfim

Bem junto a mim,

Bem junto a mim.

Do livro de poesias **Ternura**, de Alice Camargo Guarnieri¹⁶ (1915-), a canção “Distâncias” manifesta, em nosso entendimento, o desejo da dissolução dos obstáculos existentes na concretização de um relacionamento amoroso.

¹⁶ **Alice Camargo Guarnieri.** Poetisa. Exerceu atividades na área de Biblioteconomia e Documentação. Morou em São Paulo onde se formou pelo Instituto Caetano de Campos. Fez estágio na área de biblioteconomia e documentação no Instituto de Patologia Del Libro, Centro de Documentação em Paris e Lisboa, em 1969. Planejou e organizou a Biblioteca do Instituto de Eletrotécnica da Universidade de São Paulo e dele foi diretora durante trinta anos.

Devagar (♩ = 100) e
com muita serenidade

Canto

Piano

sempre *p*

Eu qui - ze - ra ter

C.

P.

a - zas que es - trei - tas sem tô - das as dis - tân - cias num i -

C.

P.

men - so e lon - go a - bra - ço

cresc - - - - *f* *pp*

Figura 15 – Distâncias – Kilza Setti – Compassos 01 a 09.

As “azas” se abrem numa simbologia de algo amplo,, colocado pela compositora num intervalo de oitava ascendente,partindo do “ter asas”, que aparece no último tempo do compasso 03 para o primeiro tempo do compasso 04, tentando demonstrar um largo

movimento que viesse diminuir as “distâncias”, citadas pelo poeta – até chegar ao “abraço” – que se fecha no mesmo intervalo, porém agora, descendente.

Esse “abraço” chega, após um crescendo, ao *f* (acompanhado do piano que até então tinha sua atmosfera trabalhada em *p*), num sentimento de ternura, como quem realmente pudesse ter acolhido nos braços um amor impossível.

Dessa forma, texto e linha do canto, acompanhados agora do decrescendo das linhas do piano, caminham para a finalização de algo que não pode ser realizado, passando por um *rallentando* até chegar ao *ppp*.

Figura 16 – Distâncias – Kilza Setti – Compassos 13 a 16.

3.4 Trova de muito amor para um amado senhor

Nave, ave, moinho...

E tudo mais serei...

E tudo mais serei

Para que seja leve

Meu passo em vosso caminho

Com os versos de Hilda Hilst¹⁷ (1930-2004), a compositora nos conduz por um ambiente calmo já nos primeiros acordes do piano, simulando passos leves – o caminho do amado senhor – antes da entrada do canto.

¹⁷ **Hilda de Almeida Prado Hilst** – Poetisa, escritora e dramaturga brasileira, escreveu por quase cinquenta anos e foi agraciada pelos principais prêmios literários brasileiros com o Prêmio Anchieta, Prêmio Jabuti, Prêmio Cassiano Ricardo, Prêmio Moinho Santista, dentre outros. Alguns de seus textos foram traduzidos para o francês, inglês, italiano e alemão.

Versos de:
Hilda Hilst

Música de:
Kilza Setti
São Paulo, agosto 1961

Tranquilo ♩ = 69

Piano

p

muito ligado

mp

cresc.

mf

cresc.

Figura 17 – Trova de muito amor para um amado senhor – Kilza Setti – Compassos 01 a 15.

O texto sugere que o amor da personagem pelo seu senhor contenha a leveza dos movimentos de uma nave, de uma ave e também a suavidade com que se move um moinho. Esses movimentos podem ser encontrados de forma sutil na linha do canto através dos portamentos que aparecem ora em movimento descendente (compassos 16, 17 e 18), ora em movimento ascendente (compassos 25-26).

A linha do piano também sugere, de forma alusiva, a presença dos “passos”, numa forma contínua representada pelo seu movimento rítmico.

21

ve

Mo - i

mf

21

p
com expressão

Figura 18- Trova de muito amor para um amado senhor – Hilda Hilst – Compassos 16 a 21.

Durante toda a peça podemos perceber a linha do canto trabalhada de forma integrada ao acompanhamento, entretanto, com o cuidado de não perder o caráter respeitoso da mensagem do texto encontrada na linha do canto, procurando não se sobrepôr a ele e, tão pouco deixar de pertencer a ele.

Podemos ver que, por exemplo, a partir do compasso 26, a linha do canto, mesmo tentando traduzir a ansiedade do texto nos versos *e tudo mais serei, e tudo mais serei* dentro de uma dinâmica *mf*, não ultrapassa a altura da linha melódica do piano, que simula os passos firmes do amado, numa dinâmica que varia também de *mf* a *f*.

Isso pode traduzir a forma respeitosa falada anteriormente.

26

nho

tu - do mais se - rei e tu - do mais se -

mf

f

26

f

cresc.



Figura 19 - Trova de muito amor pra um amado senhor – Kilza Setti – Compassos 26 a 30

Já no final da peça, mais especificamente a partir do compasso 30, encontramos a linha do canto se unindo ao texto durante a frase *para que seja leve*, numa dinâmica em *mp*, também por sua vez não se sobrepondo ao *f* dos passos do piano.

No compasso 34, linha do canto e acompanhamento se unem num mesmo desenho rítmico, em que os passos seguem juntos por alguns compassos, selando o que a poesia transmite.

Figura 20 - Trova de muito amor pra um amado senhor – Kilza Setti – Compassos 30 a 37.

3.5 Lua cheia

Boião de leite

Que a noite leva

Com mãos de treva

Pra não sei quem beber

Mas que embora levado

Muito devagarzinho

Vai derramando

Pingos brancos

Pelo caminho

Cassiano Ricardo¹⁸(1895-1974) metaforicamente trata a lua como um grande boião¹⁹ de leite que é levado por mãos de trevas, personificando dessa forma a noite, que ao ser transportado, vai deixando pelo caminho os seus raios de luar – os pingos de leite.

¹⁸ **Cassiano Ricardo Leite** - Foi jornalista, poeta e ensaísta brasileiro. Representante do modernismo de tendências nacionalistas, esteve associado aos grupos *Verde-Amarelo* e *Anta*. Fundador do grupo da *Bandeira*, reação de cunho social-democrata a estes grupos, tendo, sua obra se transformado até o final, evoluindo formalmente de acordo com as novas tendências dos anos de 1950 e tendo participação no movimento da poesia concreta. Pertenceu às academias paulista e brasileira de letras.

¹⁹ **Boião** - Recipiente bojudo, arredondado, para conservas.

Lentamente (♩ = 63)

Canto

Piano

Boi-ão de lei - te

Que a noi - te le - - - va Com mãos de tre - va, prá -

Figura

21 - Lua Cheia – Kilza Setti – Compassos 01 a 06.

A compositora Kilza Setti nos oferece a poesia de forma leve, nos compassos de 02 a 05, com uma condução melódica ascendente, que sugere a subida “devagarzinho” da lua ao céu.

A intensificação de algumas palavras ou expressões junto à linha do canto, como por exemplo, as “com mãos de trevas” num movimento descendente, podem conduzir o intérprete a uma realização musical que permitirá ao ouvinte sentir-se realmente abraçado pela noite, que se torna aqui, o principal cenário.

O acompanhamento do piano apresenta todo o tempo um movimento em sua linha melódica semelhante a um ostinato, com pouquíssimas variações. Isso pode nos levar ao tranquilo passar das horas como se realmente fosse um relógio que, na constância de seu desenho rítmico-melódico, espera o passar da lua cheia e o seu transformar numa nova fase, cadenciando, junto à linha do canto, num diminuindo de intensidade até alcançar *pp*.

13 *f* *mp*
 zi-nho, vai der-ra-man-do pin-gos bran-cos pe-lo ca-

13 *mp* *rall*

16 *pp*
 mi - - - - - nho

16 *a tempo* *dim sempre* *pp* *ppp*
ppp

Figura 22 – Lua Cheia – Kilza Setti – Compassos 13 a19.

3.6 Raro Dom

*Tu tens o raro dom de me fazer feliz,
 Seja num doce olhar, num beijo ardente,
 Num verso meu quando teu lábio diz,
 Na luz do teu sorriso simplesmente
 Porque sabes amar-me assim, liricamente
 Tu tens o raro dom de me fazer feliz...*

Torna-se importante aqui, a interferência musical de Kilza Setti, na associação com a poetisa, no sentido de demonstrar a valorização da palavra pela escrita musical. Podemos ver na linha do canto, nos compassos de 03 a 07, que se seguem à introdução do piano, o desejo da transmissão da mensagem de felicidade, que ultrapassa as palavras através da música, num

crescendo que partiu do *mp* até ao *f* que culmina de maneira interrogativa com a palavra “fazer” mas nos deixa um acentuado repouso na valorização da palavra “feliz”, no sexto para o sétimo compasso. Além dessa característica de intensidade, o texto também foi valorizado pela sequência ascendente da melodia para se alcançar esse estado de felicidade que o texto nos insinua.

Com Movimento (♩ = 84)

Canto

Piano

mp

Tu

mf

4

tens o raro dom de me fazer feliz...

p

cresc.

f

Figura 23 – Raro Dom – Kilza Setti – Compassos 01 a 07

Suzana de Campos²⁰(1894-1945) expressa a felicidade que a poesia pode trazer ao seu criador, através de seus versos, suas rimas. O “doce olhar”, o “beijo ardente” são expressões comumente encontradas em poesias ou, pelo menos, não raras nesse estilo de escrita.

²⁰ **Suzanna de Campos Cintra Leite**-Poetisa. Nasceu em São Paulo, a 19/10/1894 e faleceu a 08/07/1945 era descendente de tradicional família paulistana. Seu livro intitulado “Exílio Harmonioso” recebeu o premio “Olavo Bilac” da Academia Brasileira de Letras.

8 *mp* Se - ja num do - ce o - lhar, num bei - jo ar -

12 *mp* den - - - te Num ver - so meu...

16 *f* quan - do teu lá - bio diz.

Figura 24 – Raro Dom – Kilza Setti – Compassos 08 a 19.

E quando interpretamos: “tu tens o raro dom de me fazer feliz... num verso **meu**²¹ quando **teu**²² lábio diz” (compassos 14 a 18), a valorização das expressões pode enriquecer o romantismo do texto poético.

²¹ Grifo nosso.

²² Grifo nosso.

3.7 Você gosta de mim

“Você gosta de mim,
 Eu gosto de você;
 Se papai consentir,
 Ó, meu bem,
 Eu caso com você...
 Eu caso com você
 Alê, alê, calunga,
 Mussunga, mussunga-ê.
 Se me dá de vestir,
 Se me dá de comer,
 Se me paga a casa,
 Ó, meu bem,
 Eu caso com você...
 Alê, alê, calunga,
 “Mussunga, mussunga-ê.”

Também extraída dos **Cantos Populares do Brasil**, de Sílvio Romero (1851-1914), como **As três lembranças do folclore infantil** analisadas anteriormente, **Você gosta de mim** são versos populares recolhidos em Pernambuco e que exploram a justaposição – à qual o poeta denomina também de mestiçamento²³ – da língua portuguesa com a língua africana.

A expressão “alê, calunga”, do dialeto banto africano, significa “tudo bem”, ou “tudo de bom” e o “mussunga-ê” significa “moleza”, “inércia” e podem traduzir o espírito indolente da canção que nos reporta a um estado de preguiça, logo percebido no piano (através das pequenas e constantes inflexões encontradas nas síncopes do acompanhamento) e já solicitado como andamento pela compositora, como se a canção devesse ser cantada no balançar de uma rede.



Figura 25 – Você gosta de mim – Kílza Setti – Compassos 01 a 03

²³ Sobre o mestiçamento, Sílvio Romero diz em seu livro **História da Literatura Brasileira**: “Um dos fenômenos mais interessantes no estudo das criações populares é o que se poderia chamar o mestiçamento de todas elas nos países de formação colonial. Sem ser exclusivo das gentes novas, porque o fenômeno se deu sempre desde a mais remota antiguidade, porque desde esses primórdios os povos se misturaram, é nas terras modernamente povoadas que o fato se deixa surpreender mais em flagrante. As lendas, as canções, os contos, os mitos, a língua e até as danças deixam-se misturar de produtos de proveniências diversas.”P.42

Esse estado “preguiçoso”, da personagem que espera as coisas acontecerem é encontrado na linha do canto, no compasso 08 (*eu caso com você*) através de um *rallentando* num movimento melódico descendente que nos induz a pensar que o sono está chegando com o balançar dessa rede, representada aqui pelo ritmo repetitivo e melodia ondulatória do piano.

Preguiçoso e dolente ♩ = 63

Canto

Piano

mp

Vo - cê gos - ta de

pp

p

4

mim, eu gos-to de vo - cê; Se pa-pai con-sen - ti, ó meu bem, eu

4

rall . . .

a tempo

7

ca - so com vo-cê..., eu ca - so com vo-cê...

7

rall . . .

a tempo

Figura 26 – Você gosta de mim – Kilza Setti – Compassos 01 a 09

Logo a seguir, a partir dos compassos 08 e 09, o piano retoma o tempo na intenção de, juntamente com o canto, participar de um “cantarolar espreguiçando” as palavras em banto dos compassos 11 a 15 que, por sua vez, como já vimos anteriormente, aludem ao molejo e à indolência que tantas vezes na história, caracterizaram a cultura afro-brasileira.

The image shows a musical score for the song "Você gosta de mim" by Kilza Setti, covering measures 10 to 16. The score is written in 2/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "A - lê, a - lê, ca - lun - ga, mus - sun - ga, mus - sun - ga ê, mus - sun - ga ê,". The piano part includes dynamic markings like "f" and "p".

Figura 27 – Você gosta de mim – Kilza Setti – Compassos 10 a 16

3.8 Dois Poemas de Geir Campos

Os poemas de Geir Campos²⁴ (1924-1999), **Unidas pousavam a asa** e **Cortei as pontas da estrela** retirados do livro **ABC do Silêncio**, e musicados por Kilza Setti revelam um grande entrosamento entre texto e linha do canto e confirma, a importância de se observar os detalhes que permitem a valorização da mensagem proposta por poeta e compositor ao se interpretar.

²⁴ **Geir Nuffer Campos**. Poeta, escritor, jornalista e tradutor brasileiro. Estreou em 1950 com *Rosa dos Rumos*, após ter publicado em jornais e revistas, especialmente no *Diário Carioca*, vários poemas, contos e traduções.

Ambas as canções podem ser interpretadas relacionando o texto às atribuições que são concernentes ao dia a dia do ser humano. Os problemas que vêm e ficam e as dificuldades que temos em resolvê-los.

3.8.1 Unidas pousavam a asa

Unidas pousavam a asa

E a sombra da asa no chão

A asa agitou-se e partiu...

A sombra não.

Esse primeiro poema, de uma maneira mais dolorida, nos alude a algo que machuca e deixa sua cicatriz. Podemos ver nos primeiros compassos do piano (de 01 a 05), o ruflar de asas que se agitam e repousam para que o canto comece sua mensagem. É uma preparação para o desenvolvimento da linha do canto, em que o intérprete, por sua vez, utilizando os recursos da dinâmica proposta pela compositora, pode transmitir um estado que, em primeiro momento parece calmo (a partir do compasso 05) e logo após, aflitivo e dolorido (a partir do compasso 14).

The image displays a musical score for the piece "Unidas pousavam a asa" by Kilza Setti, covering measures 01 to 07. The score is written in 3/4 time and is divided into two systems. The first system, labeled "Piano", begins with a tempo marking of "Agitado (♩ = 76)". It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. Dynamics include "f", "mf", and "cres". The second system, labeled "C." and "P.", begins with a tempo marking of "Calmo (♩ = 69)". The vocal line (C.) has lyrics "U - ni - das pou - sa - vam a" and dynamics "mp". The piano accompaniment (P.) has dynamics "ff", "p subito", and "mp". The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Figura 28 – Unidas pousavam a asa – Kilza Setti – Compassos 01 a 07

Esse momento aflitivo se dá nos compassos 14 a 17, quando a linha do canto, juntamente com o piano, partindo de um crescendo de *mp* para o *f* (*a asa agitou-se e partiu*), traduzem o ruflar das asas que se preparam para o vôo, deixando em seguida, a sombra no chão, que pode ser interpretada, como já dissemos, como a dor de uma ferida.

The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 12 to 15, and the second system covers measures 16 to 19. The vocal line (C) is in a soprano clef, and the piano accompaniment (P) is in a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is 2/4. The score includes dynamics such as *mp* and *f*, and performance instructions like *agitando cresc.* and *f*. There are also triplets marked with a '3' in measures 14 and 15.

Figura 29 – Unidas pousavam a asa – Kilza Setti – Compassos 12 a 19

A linha do piano, mais uma vez alude ao ruflar das asas, num pequeno interlúdio nos compassos que se seguem (de 20 a 24) e, já no final, cadencia juntamente à da linha do canto, com um *p*, reforçando a mensagem de dor, proposta anteriormente.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 20-23) shows the vocal line (C) and piano accompaniment (P). The piano part features triplets and a dynamic marking of *com intensidade ff*. The second system (measures 24-28) includes the vocal line with lyrics 'A som - bra não' and the piano accompaniment. The piano part has dynamic markings *calmo mp*, *mf*, and *p*, along with a *poco cresc.* marking. The vocal line has a *p* marking at the end of the phrase.

Figura 30 – Unidas pousavam a asa – Kilza Setti – Compassos 20 a 28.

3.8.2 Cortei as pontas da estrela

Cortei as pontas da estrela
Joguei as cinco no mar
Onda que veio repôs
Cada qual em seu lugar
Cortei em duas a estrela
Joguei as bandas no mar
Onda que veio rolou
Em vez de só uma, um par
Onda que veio não deu
Sinal de coisa acabar
Juntei a estrela comigo
E a faca, joguei no mar

O segundo poema nos parece uma forma descontraída de lidar com os problemas do dia a dia. É como se o texto recitasse o velho provérbio de que “o que não tem remédio, remediado está”.

Musicado de forma jocosa por Kilza Setti, como numa dança de lundu, o piano nos é apresentado o tempo todo de maneira teimosa como quem insiste em resolver uma questão.

À maneira de Lundú (♩ = 100)

Piano

mp *mf*

P.

mf

Figura 31 – Cortei as pontas da estrela – Kilza Setti – Compassos 01 a 07

A dinâmica, tanto para o piano como para o canto, alterna-se entre *mf* e *f* enquanto o texto oferece as possibilidades de resolução da problemática do poema, que se encontra na forma de se livrar da estrela:

Cortei as pontas da estrela, joguei as cinco no mar

Onda que veio repôs cada qual em seu lugar

É como podemos notar nos compassos que se seguem de 04 a 15:

C. *mf*
Cor - tei as pon - tas da_es -

P. *mf*

Figura 32 - Cortei as pontas da estrela – Kilza Setti – Compassos 04 a 07

C. *mf*
trê - la, jo - guei as cin - co no mar: on - da que vei-o re -

P. *mf*

C. *mf*
pôs ca-da qual em seu lu - gar,

P. *f*

Figura 33– Cortei as pontas da estrela – Kilza Setti – Compassos 08 a 15

Essa variação de dinâmica se interrompe no compasso 28 onde, após a insistência do texto, pode-se verificar que não há como resolver o problema: o se desvencilhar da estrela. Na indicação *p* no compasso 30, o intérprete pode entender um momento de “se dar por vencido” e, como num momento de cansaço, deverá enfatizá-lo através do marcato na palavra *onda* e do ligeiro portamento na palavra *deu*, nos compassos 30,31 e 32.

Logo em seguida, numa retomada de forças, a dinâmica segue do *mf* até ao *ff*, dando ao intérprete a possibilidade de verificar a resolução da mensagem poética.

O *ff* aparece pela primeira vez na linha do canto num momento decidido: *e a faca joguei no mar!*

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (C) and a piano accompaniment (P).
 - **System 1 (Measures 28-31):** The vocal line begins with a long note on 'On' (measure 28) and continues with 'da que vei-o não' (measures 29-31). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* and *mf*.
 - **System 2 (Measures 32-35):** The vocal line continues with 'deu si - nal de coi-sa_a - ca - bar: jun - tei a_es-trê - la co -' (measures 32-35). The piano accompaniment continues with eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.
 - **System 3 (Measures 36-39):** The vocal line concludes with 'mi - go e_a fa-ca jo-guei no mar, ah! jo-guei no mar. E_a' (measures 36-39). The piano accompaniment continues with eighth notes. Dynamics include *ff* and *f*.

Figura 34 – Cortei as pontas da estrela – Kilza Setti – Compassos 28 a 39

Esse momento se repete numa intenção de se afirmar a decisão do entendimento do texto poético a partir do compasso 49, onde texto e linha do canto, numa cumplicidade com o acompanhamento do piano seguem juntos num crescendo que culmina num fortíssimo *Ah!*

48 *p*
C. E_a fa-ca jo-guei no mar, ah! jo-guei no
P. *p*

52 *cresc.*

55 *cen - do* *ff* *ah!* *ff* *(ossia)* *(p)*

Figura 35 – Cortei as pontas da estrela – Kilza Setti – compassos 48 a 57

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da interpretação musical têm sido foco de interesse nos cursos de mestrado e doutorado em música e, mais especificamente, aos referentes à área da *performance* musical.

Este trabalho permitiu-nos abordar questões relativas à interpretação musical envolvendo a problemática de sua cientificidade, uma vez que, como já dissemos, ainda aparece no cenário acadêmico de maneira nova e algumas vezes desprovida de credibilidade por se afirmar como elemento extremamente vinculado a fatores emocionais e intuitivos.

A bibliografia utilizada participou positivamente no sentido de desvendar que, mesmo os processos mais científicos aparecem acompanhados de uma paixão – sentimento muitas vezes desvencilhado da racionalidade necessária a tais processos – que move o cientista em direção às suas metas e descobertas. Dessa forma, pudemos perceber, ainda que baseado em conhecimentos óbvios na realização da interpretação musical, que o artista jamais poderá se desvencilhar nesse momento, de toda bagagem vivencial que lhe é cabível ao longo de suas experiências.

Relacionamos a questão dessa cientificidade às reflexões interpretativas de canções para canto e piano, buscando verificar os pontos mais importantes na sua condução, através dos processos de entendimento do texto e da linha do canto, elementos componentes da forma canção e pertinentes ao nosso estudo.

Mais uma vez aqui, reafirmamos que, tornaram-se indispensáveis as considerações dos estudiosos: Bakhtin, sobre as funções do texto; Polanyi, acerca do conhecimento tácito e Stein e Spillmann, sobre a interpretação em canções, enriquecendo o desenvolvimento deste estudo e promovendo a interligação entre texto e linha do canto, nos permitindo verificar que todas as manifestações advindas dos conhecimentos adquiridos pelo intérprete, mesmo aquelas que norteiam as análises formais de interpretação, encontram-se absorvidas de fortes sentimentos e intuições.

E ainda, a questão da inseparabilidade entre texto e música tornou-se mais intrigante com todas as considerações já tecidas, promovendo um impulso maior para as reflexões sobre a interpretação relacionada às obras escolhidas da compositora Kilza Setti.

Pudemos constatar que tanto a linha do canto quanto o texto portam uma riqueza de elementos que se traduzem em informações para os ouvintes. E encontramos nas obras de Kilza Setti, uma ligação íntima da construção de suas melodias com as mensagens ofertadas por cada poeta escolhido. Somaram-se, neste momento, os conhecimentos e vivência dos

poetas e da compositora na realização de obras que possivelmente serão cantadas de diversas maneiras, segundo a bagagem vivencial de cada intérprete que vier a fazê-las.

Fizemos as reflexões acerca da interpretação destas canções focando sempre o significado do texto e a sua integração com a linha do canto, sem deixar de lado considerações que nos pareceram cabíveis por estarem relacionadas à forma de composição das mesmas e, principalmente, ao conhecimento por nós adquirido ao longo de nossa experiência enquanto intérprete.

Esta experiência nos permitiu vislumbrar possibilidades de abordagens interpretativas baseadas não só nos nossos conhecimentos musicais como também conhecimentos que vão ao encontro do tácito, defendido por Michael Polanyi: inspiração, sentimentos, intuições, paixão. A valorização de palavras em determinadas construções rítmicas, o uso da dinâmica como elemento de inflexão para o fraseio no canto, a integração piano-canto no processo da interpretação, tudo isto nos permitiu expandir ainda mais as reflexões a que nos propusemos.

Indispensável também foi a tomada dos relatos dessa compositora, nos colocando a par de sua vida, sua história, suas opiniões acerca do próprio trabalho e dos diversos assuntos por ela abordados, tornando clara para nós, a importância desse contato na realização dessa pesquisa. Reafirmamos que as reflexões consideradas na obra de Kilza Setti foram fundamentadas pelos referenciais teóricos já mencionados, acrescidas das observações da compositora e sem o intuito de fazer qualquer proposta irredutível de interpretação.

Por fim, esperamos que esta pesquisa possa contribuir positivamente na ampliação de novas discussões a respeito da interpretação e suas implicações enquanto elemento passível de reconhecimento no campo epistemológico, mesmo estando relacionada a fatores intuitivos e emocionais. Além disso, fica registrado também aqui, nosso reconhecimento à valorosa contribuição da compositora Kilza Setti para o enriquecimento do acervo musical da canção de câmara brasileira.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN**, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASCUDO**, Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA**: edição concisa; editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FREIRE**, Vanda Bellard; **CAVAZZOTTI**, André. **Música e pesquisa: novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- FREITAS**, Byron Torres; **FREITAS**, Vladimir Cardoso. **Os orixás e o candomblé**. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora Eco, 1967.
- GROUT**, Donald Jay; **PALISCA**, Claude. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luiza Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- JARDIM**, Antônio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- KRAUSS**, Clemens; **STRAUSS**, Richard. **Capriccio**: Konversationsstück für Musik in einem Aufzug – Libreto disponível <http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=363&uilang=de>. Acesso em: 20 ago.2010.
- IRMEN**, Friedrich; **KOLLERT**, Ana Maria Cortes. **Langenscheidts taschenwörterbuch Portugiesisch**. Langenscheidt KG, Berlin und München. Druck; Graph. Betriebe Langenscheidt, Berschtesgaden / Obb., 1995
- KOBBÉ**, Gustave. **Kobbé: o livro completo da ópera**. Editado pelo Conde de Harewood; tradução, Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LABOISSIÈRE**, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da comunicação poética**. São Paulo: Annablume, 2007.
- LIMA**, Sônia Albano. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005. 212 p.
- _____. **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- MARIZ**, Vasco. **Dicionário biográfico musical**. Rio de Janeiro: Philobiblion, INL, 1985.
- _____. **História da música no Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1994.

MATOS, Cláudia Neiva de; **MEDEIROS**, Fernanda Teixeira de; **TRAVASSOS**, Elizabeth. (organizadoras). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. Colaboração: Escola de Comunicações e Artes - ECA/Universidade de São Paulo. **Kilza Setti – Catálogo de obras**. Atualização do original, publicado em dez. 1976.

NOGUEIRA JR., Arnaldo. **Releituras**: os melhores textos dos melhores escritores. Disponível em: <http://www.releituras.com/biografias.asp>. Acesso em fev.2011.

POLANYI, Michael. **The tacit dimension**. Garden City, NY: Doubleday & Co., 1996.

_____. **Personal knowledge**: towards a post-critical philosophy. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. (1. ed. 1958)

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>. Acesso em 12 dez.2010.

SAIANI, Cláudio. **O valor do conhecimento tácito: a epistemologia de Michael Polanyi na escola**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. (Coleção Ensaios Transversais)

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman – 3.ed. 1.reimp. – São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SETTI, Kilza. Entrevista concedida a Sandra Regina Zumpano Rodrigues. São Paulo, 5 set.,2010

SILVA, Ângela Maria; **PINHEIRO**, Maria Salete de Freitas; **FRANÇA**, Maira Nani. **Guia para normalização de trabalhos técnicos científicos**.

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

TATIT, Luiz. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

WINTER, Leonardo Loureiro; **SILVEIRA**, Fernando José. **Interpretação e execução**: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, 2006, p. 63-71.

ANEXOS

Entrevista com a compositora Kilza Setti

Compositora, pesquisadora, etnomusicóloga paulista, Kilza Setti nasceu em São Paulo aos 26 de Janeiro de 1932. É Doutora em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo e graduada em música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Iniciou-se no piano aos cinco anos de idade, estudando com os professores Frutuoso Vianna, Júlia da Silva Monteiro (com quem também estudou canto), Nair de Lima Tabet, e Antonio Munhoz. Participou de vários Cursos de Alta Interpretação Musical, com Magdalena Tagliaferro e obteve o *Prêmio Mozart* de Interpretação Pianística. Atuou como concertista e solista de orquestra até 1958.

Por seis anos estudou contraponto e composição com Camargo Guarnieri.

Foi selecionada como bolsista pelo Instituto de Altos Estudos Musicales (Buenos Aires) e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) desenvolvendo em Portugal pesquisas sobre a música de tradição oral.

Publicou um livro que é sua tese de doutorado: Ubatuba – Nos Cantos das Praias, e possui diversos artigos publicados no Brasil e Exterior, apresentando estudos sobre repertório de música dos caiçaras, dos índios Mbyá-Guarani, dos Timbira do Maranhão e Tocantins, bem como das músicas derivadas africanas.

A convite da Fundação Apollon Stiftung de Bremen, por seus diretores artísticos e intérpretes Renato Mismetti e Maximiliano de Brito, Kilza Setti integrou o Projeto Poesia e Música – Sonoridades Brasileiras, nas edições de 2001: *Zauber Amazonia*, com o ciclo: *Singende Landschaften*, texto de Margret Hölle; 2002: Mundo, mundo, vasto mundo, com Três Canções de Carlos Drummond de Andrade e na edição de 2003: *Enzaubertes Amazonia*, com Acre-Noturno, sob o texto de Mário de Andrade, Poemas Acreanos. Essas obras foram apresentadas em Paris, Londres, Salzburg, Berlin, Bayreuth, Viena, entre outras cidades européias, além dos teatros de Belém e Manaus no Brasil.

Já compôs mais de cem obras, incluindo música de câmara, conjuntos instrumentais, percussão, orquestra, sempre com predominância para a música vocal.

É membro da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), dentre outras.

Atualmente dedica-se a trabalho iniciado desde 2001, com poema de Mário de Andrade, “Meditação sobre o Tietê”, para narrador, solistas vocais, coro e orquestra.

O relato que se segue é a transcrição integral de uma conversa realizada com a compositora, no formato de entrevista livre e com o propósito de se obter com a maior naturalidade possível, as considerações acerca de sua vida e sua obra.

O encontro

Tarde fria de outono em São Paulo. Num apartamento do décimo primeiro andar de um edifício na Rua Tutóia, Kilza Setti nos recebe para a entrevista. Muito cordial e receptiva, informalmente vai transformando aquele frio que trouxemos da rua num caloroso bate-papo, acompanhado do pequeno raio de sol que entrava pela janela, de um “fundo musical” provocado pelo vento a uivar entre os edifícios e pelo calorzinho do aquecedor que ela gentilmente buscou para esquentar nossos pés.

Falamos da nossa viagem, do frio que fazia, de suas filhas e netos que estiveram com ela durante alguns dias, das passagens dela por Uberlândia... Tudo sempre muito descontraído, na intenção de que a conversa pudesse fluir de maneira proveitosa e não cansativa.

O início musical...

Papai sempre gostou de música, italiano né... de família italiana, ouvia muita ópera, tinha muitos discos de ópera, tinha coleções... Então eu me lembro dele ali escutando, a gente fazia barulho... Mas a música sempre esteve presente. Agora, incentivar mesmo, foi a mamãe. Porque acho que ela era apaixonada mesmo por música, por piano e nunca pode estudar. Então, me pôs logo cedo pra estudar com uma professora e, naquela altura, nós morávamos em São Bernardo...

Eu sei que com cinco anos já era aquela menininha prodígio, nem alcançava o banquinho do piano e já tocava, então todos achavam que eu seria a grande pianista... E assim... Eu só conheci o piano. Não é como hoje né, que se oferecem mil opções para as crianças.

Eu trabalhei com educação musical. Eu pedi, lá no colégio onde lecionei: quero bateria, quero percussão, tímpano, flauta-doce, de tudo pras crianças conhecerem, fazerem composição coletiva, um outro modo de viver a música... Mas na minha época de criança, era só piano, né... No máximo, violão que as meninas estudavam. O Mário de Andrade até

falava: era a “pianite”... Então, piano... bem, aí eu também me compenetrei que seria pianista. Sempre estudei, até entrar no Conservatório.

Por que... nós éramos três meninas e a última das meninas morreu com seis anos, foi um desastre na família, então deixamos a casa aqui da Aclimação, onde morávamos e fomos de volta pra São Bernardo, até a época em que precisamos estudar, minha irmã na faculdade de Arquitetura e eu no Conservatório, quando retornamos a São Paulo.

Mas no começo do começo, eu com quatro anos, foi com a professora... era Leonilda o nome dela. Ela quem me deu as primeiras aulas.

Depois, a mamãe - era muito antenada minha mãe - não sei como, ela conseguiu um contato com Frutuoso Viana...ele é de Uberaba... não, não, de Itajubá, ele era de Itajubá. Mas morava aqui em São Paulo. E aí eu comecei a estudar com Frutuoso Viana, compositor e um grande pianista e... nossa! ...as peças dele são lindas, pra piano, e pra voz também.

Ele era muito amigo lá de casa... Aí, ao me tomar como aluna de piano, ele dizia: “Ih! Essa menina tem que esquecer tudo que aprendeu, tem muito vício de técnica, sabe... daquelas professoras de interior”, ele falou.. “esquece tudo, e começa tudo de novo”. Aí fiquei como sua aluna, até a época em que se mudou para o Rio de Janeiro. Estava muito difícil a vida deles aqui em São Paulo, as duas filhas eram pequenas, dificuldade de emprego...

Aí Frutuoso foi pro Rio e me deixou com essa senhora... Tá vendo esse quadro aqui? Essa foi uma criatura maravilhosa na nossa vida. Era amiga do Frutuoso Viana. Seu nome é Júlia da Silva Monteiro. Ela era pianista, cantora, foi professora de canto, eu estudei canto com ela durante quase oito anos, até eu me casar... Uma pessoa que conhecia inglês, alemão, italiano... uma pessoa muito culta, foi como... era irmã, era mãe, era amiga, era...era tudo para mim!

Então ele nos deixou com a Julinha... a chamava Julinha. Júlia da Silva Monteiro, descendente de nobres portugueses. Então foi com ela que eu estudei piano e mais tarde, canto... Estudei também com a Nair de Lima Tabet, que foi assistente da Tagliaferro. De modo que eu tive um pouco de orientação técnica e interpretativa da escola Tagliaferro.

Depois eu passei a estudar com Antonio Munhoz, (não sei se vocês conhecem), um pianista que estudou com a Lili... não a Lili não, a francesa... estudou com a Madame Long²⁵.Munhoz foi aluno dela.

²⁵ Madame Long - Marguerite Long, pianista e professora francesa.

E eu cheguei a ver Madame Long aqui no palco do Municipal. É... ela entrando de bengalinha, tal, tal, mas ela tocava!!... ela já devia ter seus oitenta anos, eu era meninota.

Então, depois do Professor Munhoz, eu prestei exame vestibular e entrei no Conservatório. Cheguei a dar alguns concertos como solista e participei de vários cursos de Interpretação musical com a Tagliaferro. Não sei se vocês lembram... tinha muitos cursos de Alta Interpretação... (não é do seu tempo, não). Eu fui contemporânea de... nesse tempo era Tinette, Gilberto Tinette, Caio Pagano, a... a pianista da música brasileira.. que é casada com Osvaldo Lacerda... a Eudóxia de Barros. A Vera Silvia... foi um pouco depois, a Vera Sílvia que mais tarde casou-se com Camargo Guarnieri.

Mas foi nesse tempo dos anos 50... 60... aí, toquei um pouco nas aulas da Tagliaferro., fui solista em concertos com orquestra, mas eu já tinha um pezinho nas Ciências Sociais, sabe? Eu sempre estava querendo... eu não me conformava de ficar o dia inteirinho lá na técnica do piano então eu, eu ficava fazendo técnica pianística e lendo textos sobre Ciências Sociais.

Camargo Guarnieri...

Eu falei ih!... Acho que eu vou ter que fazer outro curso. Mas nessa mesma altura eu inventei de fazer jornalismo! E fiz... fiz só um ano. Daí foi quando, em 1954 abriu o curso de composição, com Camargo Guarnieri, no Conservatório Dramático. Sabe, o da Avenida São João? Que é o Conservatório mais tradicional daqui, mais antigo.

Quando anunciou esse curso... ah!... pensei: É com ele mesmo que eu quero estudar, porque eu adoro esta música do Guarnieri. Villa-Lobos ainda era vivo, mas eu sabia que era impossível estudar com o Villa, que, morava no Rio.

Então, abriu a inscrição para um concurso de composição, e eu me inscrevi. Foi em 1954, no IV Centenário da cidade, inscrição pra curso gratuito, com teste de seleção. Só tinha homem inscrito, né... E eu!... Naquela altura, em composição --, provavelmente existiam mulheres compositoras -- mas não havia candidatas inscritas para esse teste. Foram aprovados o Nilson Lombardi, o Osvaldo... não!(O Osvaldo já era aluno do Guarnieri), o Sérgio Vasconcelos, o Rudner Schmidt. Almeida Prado foi depois... depois... Almeida Prado não participou desse curso, não. Eu era a única mulher. Aí nós estudamos com Guarnieri até terminar a vigência do curso, mantido pela prefeitura de São Paulo.

Quando terminou, no final de 54, Guarnieri nos disse: “olha, vocês todos têm muito talento, quem quiser estudar comigo, vocês se quotizem aí, paguem o que puderem, se não puderem não paguem”, sabe, ele era muito assim, muito generoso nesta questão. Aí nós

continuamos com ele. Primeiro em grupo, depois cada um tendo sua aula separada, né... Eu estudei até 1960, quando me casei e fui morar no Rio. Na verdade eu não estudei muitos anos com ele, foi de 1954 a 1960.

A influência de Guarnieri na sua obra...

...a maneira de ver as coisas e gostar das coisas, do gosto popular... isso eu acho que a gente tinha muita afinidade. Por que eu não fui estudar com Koellreutter? Por que eu fui estudar com ele, Guarnieri? Porque já havia uma afinidade.

E ele tinha uma coisa... eu não sei de outra escola de composição, com as características da escola de Guarnieri, porque ele formou uma escola! O que ele fazia era apresentar muito as músicas dos alunos. Eu achava isso muito bom. Você podia se ouvir. Ele dizia: “Vá lá, vá ouvir os ensaios, veja lá o que você acha que não tá bom...” porque ouvindo ao vivo é... (ou seja, pela audição das próprias músicas, poderíamos formar uma consciência crítica).

Então acho que ele era muito generoso com os alunos. Ele sempre incluía uma peça de um aluno, por mais simplesinha que fosse, ele encaixava num programa. Isso, além de você poder se ouvir, dava uma... ficava por cima, né?! É. Porque saber que você estava num programa junto com Bach, com Schumann, então isso era muito legal.

Agora: era uma coisa um pouco isolada, porque a escola era na casa dele, não tinha uma escola física, começou lá no Conservatório e continuou até esses alunos mais recentes: Antônio Ribeiro, um bom compositor, foi aluno dele, também pianista. Mas tem mais gente que estudou com ele assim, nos últimos anos...

As Ciências Sociais...

Eu parei o curso com Guarnieri porque fui embora pro Rio, mas daí quando voltei, já estava com a vida complicada, tinha duas filhas. Mas continuei fazendo música... Mas, fiquei já mais por minha conta. Aí eu tive um intervalo grande, onde fui fazer ciências sociais. Em meados de 1970. Começou uma questão ideológica na minha cabeça. Eu dizia: mas eu estou escrevendo música para um grupo de elite intelectual, o que é que está adiantando isso? Não adianta nada, eu preciso cuidar de coisas que venham mais (dos problemas) da população...

Porque também com essas leituras todas de Ciências Sociais, a gente acaba se conscientizando de que não adianta ficar naquele mundinho fechado numa torre... Qualquer escritor ou pintor, qualquer artista sente isso. Acho que foi um pouco demais na minha cabeça. E aí eu comecei a trabalhar com a população de pescadores, depois com os povos

indígenas Guarani, e mais recentemente, desde 1994, com os indígenas do Maranhão, Tocantins... e eu tô perfeitamente integrada com esse trabalho.

Aí eu comecei a pensar: eu nunca vou ser uma grande pianista! Eu poderia ser, porque a Tagliaferro dizia “você é talentosa, precisa trabalhar...” Mas não era isso que eu queria. Quando eu comecei a compor, percebi que era muito mais interessante criar do que ficar tocando coisas (repetindo). Porque aí você tem a sensação do que é criar. Por mais simples que seja a peça, uma cançãozinha... É outro tipo de sensação.

E aí, bom, eu parei... Deixa ver... eu comecei em 75 a fazer a adaptação em pós graduação na USP, porque, o pessoal de música.. -- você sabe que o músico sofria uma certa... digamos... um preconceito mesmo! Eu precisei provar lá na Comissão de Pós-graduação da USP que o meu curso era de nível Federal, no Dramático²⁶. Porque havia cursos Livre e Federal. Eu me graduei pelo curso Federal. Precisei pegar as leis publicadas em Diário Oficial foi uma trabalhadeira, mas consegui me inscrever. Porque há um descrédito da música, ligada à boemia... Sabe aquela ideia que ainda persiste...? Até hoje!

Pois é, mas anos atrás realmente era muito difícil. Professores das Orquestras Sinfônicas ganhavam muito pouco, não havia valorização. Hoje está bem melhor...

Mas eu em 1975 comecei a fazer a adaptação para obter os créditos em Ciências Sociais e, em 77 comecei a fazer o trabalho de campo com os pescadores. Em 78 eu já tinha ido pra Portugal pra pesquisar as músicas de tradição oral, das aldeias portuguesas lá, porque eu já estava com a ideia de ver os pontos de ligação entre músicas das Ilhas e de Portugal Continental com a nossa música caiçara, né... Agora: é preciso ir lá no local pra saber... E para isso me inscrevi e obtive uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian²⁷.

Outras composições...

E daí, em 78 eu ainda fiz uma peça pra piano, meio assim no tranco, eu não tava com muita vontade de compor, mas o José Eduardo Martins tava organizando um caderno de obras para piano, em homenagem a Camargo Guarnieri. Ele já havia feito um, em homenagem a Villa-Lobos. (eu não sei se vocês têm esses cadernos, são publicações da ECA²⁸. Então ele pedia pra alunos ou admiradores do compositor fazerem músicas em homenagens publicáveis. Aí quando chegou a vez da homenagem a Camargo Guarnieri,

²⁶ Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

²⁷ A Fundação Calouste Gulbenkian é uma instituição portuguesa, com sede em Lisboa, de direito privado e utilidade pública, cujos fins estatutários são a Arte, a Beneficência, a Ciência e a Educação.

²⁸ ECA-Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

somente alguns aceitaram: Almeida Prado, o Sérgio Vasconcelos, Olivier Toni, aquele compositor gaúcho já falecido que morreu: ...Breno Blauth... eu não me lembro, acho que cinco ou seis fizeram. E aí essa peça foi em 78, mas eu não tava muito no pique de escrever música, eu tava assim, atolada em Ciências Sociais, lendo Sociologia, lendo Marx, lendo Engels... Falei: bom... Vou fazer, porque se eu não fizer, fica muito desagradável eu não fazer uma peça em homenagem ao meu professor, foi meu mestre! Então eu fiz, em 78... Fiz uma peça pra piano que foi gravada agora pela pianista Sylvia Maltese. É a Multisarabanda... Eu tomei uma peça que eu tocava nos cursos da Tagliaferro, é de uma suíte de Debussy, sabe aquela Suíte Pour le piano? Prelúdio, Sarabanda e Toccata. Tomei a Sarabanda, porque a Sarabanda tem vários sentidos... Sarabanda pode ser uma repreensão. E é também uma dança, mas eu a usei nos dois sentidos, (porque naquela altura, Villa-Lobos se os ditos nacionalistas tavam meio por baixo sabe?, uma certa campanha contra... Hoje felizmente mudou! Mas tava assim... certo preconceito. Até Levi-Strauss em meados dos 70, também caiu meio na... em desgraça, vamos dizer, isso na Academia, na vida acadêmica. Porque eu tava lá, eu percebi. Eu também era fã de Lévi-Strauss, lia tudo desse autor...

E aí eu tomei a Sarabanda de Debussy, acho que, eu não sei quantos compassos, não me lembro, dez ou doze iniciais da Sarabanda de Debussy e mantive o mesmo padrão de valores em seqüência, mas com outra melodia... Mesmo padrão dos valores que Debussy usou. E fiz uma construção com uma estrutura igual só nos valores...

O Zé Eduardo Martins, quando encomendou a peça, pediu que a gente mantivesse as letras da palavra GUARNIERI então, G do sol... entendeu? E assim por diante. Com aquela grafia que os anglo-saxões usam... Nós usamos dó-re-mi-fa-sol, eles usam A, B, C, etc e... observando esta seqüência.

Então como eu coloquei em comentário, não era só uma Sarabanda- dança. Pois é, aí eu coloquei assim: Multisarabanda, em primeiro lugar, homenagem ao meu mestre Camargo Guarnieri; em segundo lugar lembrando a Sarabanda da Suíte de Debussy que eu ouvi num som maravilhoso do Gilberto Tinetti, (ele era meu colega desde então, tocávamos no teatro, nas aulas da Tagliaferro) e... em terceiro lugar, para que sejam reestudadas e repensadas as obras de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, que estavam muito malhadas, muito judiadas, mal compreendidas.

Mário de Andrade e Guarnieri...

Mário de Andrade continua judiado... Mas ele não sai da pauta, você já reparou? Seja pra falar bem, seja pra falar mal, seja pra discutir, pra polemizar, ele não sai da pauta! Não

se pode dizer que era o dono da verdade, a tudo que ele dizia. Ele era muito intuitivo, mas tinha uma cultura bastante grande... Ele lia alemão, lia italiano, francês, inglês... E nunca saiu do Brasil! Tinha uma intuição muito grande, mas também tinha preparo. Agora, era ousado, né... E a obra dele, não adianta!... era vanguarda já nos anos 20. Macunaíma, não sai da pauta!

E uma das coisas que o pessoal da música de vanguarda criticava no Camargo Guarnieri é que ele dava pros alunos... (você conhece o Ensaio Sobre a Música Brasileira, né)? Ele dava aquelas melodias pra nós trabalharmos exercícios de contraponto. Ele era muito exigente no contraponto... Exigente assim, trabalhar em contraponto... então ele dava temas recolhidos pelo Mário, que depois eu tive a paciência de verificar, que não é maioria do Nordeste (como muita gente pensa), tem Nordeste, tem Minas, tem muito de São Paulo, tem muito do Sul... então não era só do Nordeste, porque as pessoas não vão ver direitinho como é que é, mas eram temas populares recolhidos por Mário. Então nisso, Guarnieri foi um pouco criticado.

Se fosse na Europa... como é que é mesmo aquele tema? É... Temas populares... Beethoven trabalhou temas populares, Chopin, Schumann... enfim, não é um crime. Mas o Guarnieri insistia porque tava ali na mão, né, fácil... Tava lá o Ensaio com uma multidão de temas. Ele foi muito criticado, por várias razões.

Dizem que ele impunha seu estilo aos alunos. Eu fui aluna dele durante seis anos, eu não posso dizer isso. Seria injusta se falasse isso. É claro que ele dizia: “você não acha melhor isto aqui? Ó: isto aqui não tá bom, veja bem... tá soando melhor... aqui tem uma quinta paralela... você quer usar quinta paralela, usa... mas tem que saber que você tá usando”. Principalmente no contraponto... Tanto não impunha seu estilo, que Almeida Prado, Marlos Nobre, eu mesma, fomos pra outros caminhos. Tivemos a base com ele. Eu também...

Quer dizer, as primeiras peças, principalmente porque eu admirava a obra dele, acho que no fim você acaba se imbuindo, acaba incorporando, talvez algumas harmonias, alguns climas sonoros. Quero dizer harmonia no sentido de jogo de sons, de combinações de sons que ele usava, a gente acaba adotando instintivamente. Mas não que ele impusesse isso... dissesse “não!, tem que ser assim...” Eu não tive essa experiência.

Eu acho que tudo que um ser humano faz em arte é resultado do que ele ouviu. Até de consequência das suas vivências anteriores, não é? Inclusive eu acho muito difícil – essa é opinião pessoal minha, absolutamente empírica – eu acho que hoje, SÉC. XXI, neste ano de 2010, é muito difícil ser original.

Sobre a originalidade...

O que é ser original? Você pode ser extravagante... Extravagante tem bastante. Quer dizer, eu já assisti concertos assim, o pessoal comendo... um no piano, outro comendo pizza em cima do piano, essas coisas, você sabe o que é, happening... Happening já passou da moda, não é mais novo. Ou aqueles festivais de música nova, que eram bem interessantes. Foi... acho que uma iniciativa do Gilberto Mendes, muito importante. Mas aquilo tudo que eu me lembro, que eu via... até em Santos, num concerto, as pessoas escovando os dentes no palco... quer dizer, é aquela coisa, é happening mesmo.

Então, nada mais é novo... Eu não quero nunca ser nova, nem ser original. O que eu acho importante, como compositora, (não sou intérprete mais), é passar, com a maior sinceridade possível, o que eu sinto. Não interessa se vou pra Vanguarda, se vou pra qual corrente ideológica, se sou original, se estou fazendo alguma coisa bem gasta, que não se tem mais interesse, mas acho que o importante é você estar bem consigo mesma. Bom, eu estou passando isto porque estou sentindo assim, eu vou fazer assim... é a minha verdade. E a resposta a esse estilo você vai ver com as pessoas... Se ninguém sentir nada com o que você fez... não valeu nada, né!(risos)

E agora, com as experiências da informática, da eletrônica, não se tem mais parâmetros. A produção é muito maior que o tempo pra se consumir ou absorver essa produção.

Eu não me preocupo muito não, com essa história de se vai ser, se vai agradar, ou se não vai agradar... o que ficou, ficou. Eu vejo que muita gente me procura querendo fazer as minhas peças... Então essas ficaram porque tiveram algum sentido pra uma pessoa. Então eu não tenho essa preocupação.

Depois que você começa a escrever, acho que é a mesma coisa com o intérprete... ou com o professor... depois que você começa nessa atividade, você não quer parar mais, porque acho que esta é a sua meta, esta é a sua missão, né...

A Missa Caiçara, um recomeço...

Então eu parei mesmo naqueles anos de oitenta... Depois que terminei a Tese, eu entrei numa fase, eu não queria fazer nada de música... anos de oitenta e cinco, oitenta e seis... oitenta e sete acho que eu fiz alguma coisa... Em noventa eu fiz a Missa Caiçara. Aí começou uma fase melhor! Recomecei! Eu fiz com gosto. Porque na verdade foi uma pessoa

da Secretaria da Cultura (Prof. Dr. Luís Augusto Milanesi²⁹) que me pediu que fizesse uma Missa Caiçara... Já havia uma Missa Afro do Carlos Alberto Fonseca... ele tem uma Missa... Depois que eu fiz a minha Missa Caiçara, eu ouvi um dia, acho que no rádio... ele mesmo, me disse que tinha feito a Missa Afro.

A Missa caiçara eu não fiz... eu disse: eu tô muito ligada aos pescadores, agora eu tenho que fazer uma Caiçara! Eu poderia até fazer, porque não há muita diferença digamos, na estética, entre a estética do mundo caiçara e a estética do mundo caaçara... Tô me referindo à estética num sentido bem popular, sentido vulgar. Não vou entrar em estética, assim, é complicado... Mas a noção de beleza, a noção do que é bonito pro caaçara e pro caiçara não é muito diferente. O que difere é o ambiente. O caaçara tá ligado ao mar. Você vê pelos textos das músicas que eles cantam, né... tá ligado ao mar... outro tá ligado ao interior, ao mundo caiçara mesmo, mundo mais confinado... aí acho que é uma diferença, nos textos você nota bem a linguagem que eles usam, tem a ver com o mundo que está mais próximo da realidade deles, o mais imediato. E o caaçara é a pesca, é o peixe, as dancinhas que tem a ver com o caranguejo, com a canoa...

E daí pra adiante, dos anos noventa até agora, eu amadureci mais como pessoa, fiquei mais velha e tal, e aí as experiências com esses mundos diferentes, do povo Guarani, por exemplo... do Caiçara, do Guarani e, mais tarde, a partir dos anos noventa e meados de noventa, os índios lá de cima, os Timbira.

Eu comecei a escrever sempre mais com uma intenção de chamar a atenção... a própria Missa Caiçara, eu coloquei lá: em homenagem aos pescadores e pela preservação do litoral paulista. Porque tinha uma ameaça de usina nuclear ali naquele complexo de Iguape que é a coisa mais linda, é uma das reservas maiores de Mata Atlântica. E nessa altura tavam com um projeto de... usina nuclear!.. Eu sempre fui fazendo passeata, sabe? Contra esses projetos grandes, eu sempre me metia nisso...

E aí eu falei, bom... **pela preservação!** porque foi uma ameaça séria. E que não estamos livres dela... Como houve em Angra, né?... Eu não quero ser retrógrada, eu sei que é preciso... agora tem a Belo Monte,... Belo Monte eu tô assim, desesperada com aquele negócio, porque vai dizimar a vida... não é que vai matar as pessoas, não. Vai acabar com a vida cultural, social, com o tipo de vida de muita gente. Os ribeirinhos, os índios... já foram muito prejudicados... Bom, há mais de duzentos anos eles estão sendo prejudicados! Só o contato com o branco já... né?

²⁹Luís Milanesi, ex-diretor e professor da ECA/USP

Mas aí eu tenho feito o trabalho assim, musical, tudo muito... Com o melhor que eu posso dar na questão técnica, musical... em geral sempre prá voz porque... umas peças também com relação aos aborígenes Australianos que foram dizimados também... houve um extermínio grande lá... mas ainda existem muitos grupos, né... cada vez que eu vou lá (na Austrália) eu me encho de livros, leio tudo sobre a... porque o problema é o mesmo... a colonização. O processo de colonização leva a isso, como levou na América Hispânica, como levou na América Portuguesa, como é na Ásia, como é na África então, nem se fala...!

Então eu fiz duas personagens de lá que eu achava importante... uma personagem importante lá que é na Tasmânia, eu fiz uma peça lembrando essa figura, né... essa obra não é vocal não... só instrumental... lembrando essa figura e... foi uma tragédia a vida dessa criatura... e fiz uma outra, com poesia de uma menina, uma indígena (aborígene) de quinze anos que ganhou um prêmio na escola... eles estudam na escola (alfabetização em inglês)... como aqui, (nossos índios) já são alfabetizados... e ela ganhou um prêmio lá com essa poesia. E eu então musiquei, é uma peça prá soprano ou tenor, cantada em inglês, porque o poema é em inglês. E é sobre a história de uma mineração... os problemas são os mesmos... uma companhia mineradora que se instalou num lugar sagrado dos aborígenes.

Então, o que eu faço? Eu chamo a atenção, só isso, não posso fazer mais nada.

E eu venho fazendo assim, né...

Composições mais recentes...

O Acre Noturno, acho que foi a última peça... não... eu tenho umas peças (com texto de Neruda)... textos do Neruda sobre a Ilha de Páscoa e a outra sobre... essa história terrível da América. Essas eu fiz aí nos anos... deixa ver... Acre Noturno foi em 2003. Os Concertos em 2003, mas eu fiz em 2002 essa peça. Daí eu fui pra Alemanha, eu disse, olha: tô fazendo uma peça aqui, texto do Mário... é um texto do Mário mas é um texto muito atual. É dos anos trinta, mas ele é muito atual, fala de trabalho escravo... então...

Fiz também algumas coisas pro Renato³⁰, não é bem vocalize porque usei algumas palavrinhas... uma série de cinco vocalizes. Chamei de Tempos Vocalizados. É meio vocalize, mas tem umas sílabas soltas... porque vocalize não pode ter palavras... é só isso, mas não tem texto.

Eu fui à Alemanha e na primeira vez e eles foram muito gentis comigo, foi uma obra encomendada... A primeira que eu fiz foi a peça com o texto alemão, não sei se você tem...

³⁰ Renato Mismetti, barítono brasileiro, diretor artístico da Fundação Apollon-Bremen-Alemanha, de apoio às Artes.

Paisagens Cantantes, Singende Landschaften... essa foi a primeira obra para o projeto Poesia&Música – Sonoridades Brasileiras..

Eles me convidaram no ano anterior, foi só o Marlos (Nobre)... Eu tava na Austrália, eu falei... não, eu não vou assumir esse compromisso não, tô no meio de crianças (meus netos), eu não vou poder assumir (o trabalho de composição..).

É... a peça, série alemã Singende Landschaften, depois eu fiz as peças do Carlos Drummond, Três canções, aí o Renato pediu. Porque eu sugeri a ele -- era o ano de comemoração de 100 anos do Carlos Drummond-- teve também poemas de Hilda Hilst, Carlos Drummond, e os compositores alemães... Foram três edições, aí veio o Acre Noturno. Eu pedi: Posso fazer o Acre Noturno? (dos Poemas Acreanos de Mário de Andrade) Porque tem a ver com a Amazônia! Tem muito a ver com a Amazônia.

Aí eu falei: Renato, vamos fazer uma coisa pra vocês. É porque eu vi o jeito, o estilo dele cantar e eu já peguei o jeito... então... é pra voz, piano, cello trombone e percussão...

Suas produções...

Produções literárias não digo,... o livro é a tese... eu tenho vários artigos. Uma vez o Tacuchian, sabe?, o Ricardo Tacuchian... ele pediu pra mim mandar, e pra outras pessoas também, o que eu tinha de artigos, a relação dos artigos. Mas depois disso, já escrevi outros.

Assim, sabe? porque quando você vai a congressos... no fim você tem que escrever a sua palestra. Aí escreve e torna-se um artigo, né? Alguns foram publicados na Alemanha, em Viena, alguns foram publicados aqui, na Revista de Arte de Bahia, da Federal da Bahia, na Revista do IEB/USP Revista de Música (RJ), eu nem me lembro bem... tem coisas no Paraná... Toda comunicação ou palestra acaba virando um artigo, né?...

Quando os congressos são relacionados com Antropologia ou Etnomusicologia os assuntos são, digamos, do meu dia-a dia... mas eu não tenho uma obra literária. Mesmo o livro, a tese, não é uma obra literária é um relato de uma tese... mas eu gosto de escrever, sempre gostei. Quando eu estava no curso primário, um dia a professora chamou minha mãe e disse: “sua filha é a literata da classe!” Porque eu gostava de escrever, né... de falar muito também!

...e a gente teve que dar aula, né... eu não dou mais aula. Mas eu sinto saudades, viu! Não sei como é que é hoje, né. Como é que é a clientela (os alunos) hoje, parece que é mais difícil... não há mais parâmetros... eu mesma, se desse aula (ensinasse) hoje, teria que me ilustrar um pouco sobre o que é o Rap, o Hip-Hop, o que é o... esses ritmos todos, o mang beat, não sei o quê..., eu não quero mais nem perder tempo. Porque eu não dou mais aulas,

então eu não vou precisar disso... eu leio no jornal... num dia lá eu dou uma lida, tal... Mas não vou me aprofundar nesses estilos.

Às vezes me chamam lá... o pessoal de Letras da USP... eu falo:, “gente, mas eu não sou de Letras...” porque a gente trabalha com os índios também, e tem muito a ver, a língua com a Antropologia, Etnolinguística... então às vezes quando eu tenho que fazer uma intervenção, participar de um Congresso, de um Encontro, aí eu preciso me aplicar um pouco mais né... porque eu não sou dessa área.

Mas sempre me chamam... a oralidade...Oralidade tá muito em moda... Então houve um encontro lá na USP e eles me chamaram... e eu falei ai, ai ,ai... não sou dessa área... Mas sabe o que é? É que há uma identificação entre esse professor ou a outra professora que me chama, com o que eu faço, com a música (refiro-me ao trabalho com os povos Timbira), com as narrativas cantadas, tudo isso não dá pra separar...

Por exemplo, trabalhar com os índios Timbiras... eles fazem música o dia inteiro, eles cantam até à noite, de manhã, de madrugada... eles param um pouquinho, vamos dizer das três às seis da manhã, ou às cinco... porque às cinco já começa um lá que eu chamei de trovador, aliás não fui eu que chamei. Foi aquele americano lá... o... antropólogo William Crocker. Um americano que trabalhou vinte e tantos anos com os Timbira e com os Canela, Canela Apaniekrá, Ramkokamiekrá... Ele chamou o cantador solista Timbira de trovador porque realmente, você tá na rede lá... e pensa: bom já acabou, então agora eu vou tirar um soninho...mas aí eles recomeçam a cantar às cinco da manhã, o dia nem clareou, uma coisa linda, mas linda, linda... um solo vocal, a coisa mais bonita....! Então tem a ver a língua (linguagem) com a música. Por isso o pessoal de Letras tem uma sintonia comigo, porque eles precisam de umas ideias e eu preciso das deles também. Então a gente trabalha assim, meio... não dá pra separar.

O texto e a melodia...

...Vocês que cantam, sabem que não dá pra separar... texto e canto... não dá pra separar... tem que entender o texto, tem que sentir o texto... já se discutiu bastante sobre isso, né! Texto e melodia... de vez em quando sai algum artigo.

Eu me lembro que o Milanesi criou os Cadernos de Música da ECA, ele fez uma pesquisa com alguns compositores e pediu que mostrassem, escrevessem sobre como eles vêm essa ligação texto-música, então ele entrevistou várias pessoas, até mesmo o Drummond de Andrade..

O Milanese, de jornalismo, mas ele não é músico... (ele vive a música!). Até Carlos Drummond também deu sua opinião... eu tenho isso publicado. Mas texto, música... muito se fala!. O Wisnick, o Tatit, eles trabalham muito essa questão, né... mais dentro da Semiótica... porque é um assunto interessante pra você explorar, ver até que ponto uma coisa influencia a outra... ou influencia, ou a música mergulha no texto...

Eu, quando escrevo, eu tenho que gostar muito do texto, senão não dá pra escrever... engraçado, duetos eu nunca fiz... a não ser na Missa Caiçara, porque o Samuel Kerr (que regeu a estréia da Missa) me pediu: “Kilza vê se você insere aí uns dois duetinhos pra sopranos... porque não faziam parte da Missa. Mas não sei porque... é a mesma coisa que dois pianos... aliás eu não tenho quase nada pra piano, e é o meu instrumento... tenho muitos conjuntos instrumentais... mas vozes é o que eu gosto... essa peça que eu fiz, que foi gravada junto com a Missa, eu fiz pra Sílvia Tessuto, que é uma mezzo...tem uma voz!!!..

...Eu ouço, eu ouço tudo... bossa nova, jazz, sambão...eu gosto de tudo que seja bom, eu não tenho esse preconceito, agora tem umas coisas que não dá, é puro mercantilismo mesmo! Parece que o pessoal faz uma marcação ali, pra ver quanto vai faturar...

Mas a história do texto... quando eu estava pra musicar... não, eu musiquei uma peça do Carlos Drummond, aliás eram duas... mas uma ficou mais fácil de se passar né, porque o texto é mais leve... é Memória... e... eu disse a ele que não estava me achando muito competente pra trabalhar um texto dele, porque afinal....Carlos Drummond, né...!!! e ele, muito simpático: “imagina... que bom, que bom!... eu quero ainda viver pra ouvir a sua música...” aí numa das cartas que ele me escreveu, ele disse... “não, porque as coisas são independentes, a obra musical é uma e eu fico feliz que ela tenha partido do meu texto”. Mas na verdade é mesmo. A poesia tá ali. Se você vai musicar essa poesia, você vai construir outra obra. Embora conjugada com essa poesia, de certa maneira dependente dessa poesia, já que você usou essa poesia, quer dizer, o texto... uma mas é uma outra coisa! Você deu outra forma, você deu outro sentido... a história de estrela tão alta, eu dei um sentido longe, né... mas o que eu quero dizer é isto, eu sinto assim, você constrói uma outra coisa com aquele texto. É um assunto muito inspirador... texto e som... quer dizer, som da palavra e som do texto.

...Bandeira, por exemplo, é um poeta que eu acho mais confortável de musicar, não sei por quê... e Drummond é difícil! Eu suei pra musicar as Três Cantigas, eu chamei de Três Canções os Três Poemas... é difícil Drummond. Há poetas mais fáceis de musicar, eu não sei explicar por que... porque já tem um embalo.. só um literato, uma pessoa mais ligada às

letras poderia entrar na discussão e talvez nos dar mais luzes a essas dúvidas que tem (existem), né. Porque uns... Bandeira eu acho mais fácil musicar... tanto que ele é muito musicado, né! Mas Carlos Drummond é mais difícil...

Porque as palavras têm a estrutura sonora e têm a estrutura semântica... você vê, você fala em estrela, você já imagina lá pra cima... você não pode pensar numa estrela no chão, ou pode até, mas o lugar comum é a estrela no céu! Então tem o valor semântico e tem o valor, né?: es-tre-la... e tem palavras, eu me lembro de quando eu era criança, e fica até hoje essa ideia, Natal pra mim parece uma coisa de cristal... essa coisa que brilha, natal/cristal. Tem palavra que...

Quando eu estava na escola, bem no primário, vendo a história do descobrimento do Brasil, então aprendia que chegaram as naus e deram o nome de Monte Pascoal... Quando o professor falava Monte Pascoal, eu lembrava de chocolate, por quê? Por causa da Páscoa estar ligada com criança...chocolate...! Então as palavras têm até sabor... pode ter... pra você um gosto, pra mim outro... então é muito curioso esse negócio de musicar texto...

A escrita para o canto...

A gente aprende, com a experiência em composição, que as sílabas abertas com a, é, ó... pro cantor é (são) mais fácil(fáceis) no som agudo. É ou não é?...Isso a gente aprende e também eu estudei canto, então ajuda, ajuda. Foi muito útil eu ter estudado canto e com uma pessoa muito sensível também. Quer dizer, não fui estudar canto por estudar, fui com uma pessoa que analisava. Essa criatura aí... (do quadro) cantava em francês e analisava a palavra, uma pessoa muito culta. Você hoje não... é difícil você ver uma pessoa assim que não frequentou nenhuma faculdade. Porque não usava, era professor em casa... É: porque quando eu estudei com ela, naquela altura ela tinha mais de sessenta anos, aqui nessa foto, então, no tempo dela criança, era professor em casa, pro pessoal nobre, tal... Agora: a cultura que ela possuía, ela transmitia pra nós, então era uma pessoa excepcional e tão desconhecida... Ela fez a primeira audição dos ponteios do Guarneri no Teatro Municipal, ela era ótima pianista, foi essa a Júlia da Silva Monteiro, fez a primeira audição dos... acho que os quinze primeiros Ponteios... não sei quantos, bom... acho que não eram tantos né, naquela altura. Eles eram muito amigos... a família dela... eram três irmãs, eram muito amigos, parece que uma delas foi até noiva do Guarneri, quando jovens, né...

Ela era cantora... mas não fez carreira como cantora... ela foi aluna da Janacopoulos, Vera Janacopoulos, do Sá Pereira.... eram os professores da época, dos anos trinta, vinte talvez. Quando eu estudei com ela, com vinte e seis, vinte sete anos, ela já era

uma senhora de uns sessenta... morreu com 87. Mas assim, uma pessoa de uma cultura invulgar... então ela ajudou muito na técnica vocal, e eu fui notando que os sons, pra vocês que são cantoras, os sons com a vogal aberta... nos sons mais agudos... eu costumo jogar (para o agudo) a vogal aberta. Nem sempre é assim, mas então a gente pensa na letra, no sentido de facilitar para o cantor.

Então já vários cantores me falaram “nossa! você tem uma escrita tão confortável pro cantor”, então acho que é porque estudei canto e um pouco também pela orientação, né... bem orientada nos trabalhos com o Guarnieri... e também um pouco acho que, intuitivo, né...

Registro de suas obras...

Eu não tenho quase nada gravado. Eu não tenho nenhum CD, Eu não tenho nada. Todas as gravações que eu tenho foram feitas ao vivo, eu não tenho nada de estúdio, a não ser essa do grupo (Núcleo Hespérides)... eles me chamaram e eu fiquei lá, acompanhando umas três horas... foi só isso, de estúdio mesmo... a Missa caiçara não foi em estúdio, foi ao vivo. E foi numa igreja em que a acústica não favoreceu...

Sabe por quê? Ter o registro dessas coisas... é uma coisa histórica...

Voltando às composições...

Ponto de Terreiro e Samba-lenço foram temas que eu recolhi... nas andanças aí em São Paulo. Eu não me canso de fazer isso... mas o Guarnieri brigava comigo: “você fica lá, perdendo seu tempo no meio de pescadores, no meio de índios, pra que? Senta e escreve música!” Porque eu era meio malandra nisso... eu não trabalhei direito... ele dizia “escreve uma sonata” “faz não sei o quê”... Tudo que tinha forma, sonata, concerto, quartetos... eu tinha preguiça de fazer... eu sou sempre gauche, né... sempre fazendo errado, ao contrário. E ele dizia “pra que é que você tem que se meter lá, no meio dos pescadores...?” Ele achava que eu perdia muito tempo. De fato, porque o tempo é um só... Você investindo numa aldeia, você não tá escrevendo música, mas em compensação você está se inteirando de humanidades, você está se inteirando de coisas que, fechado numa torre, você não aprende. Aí é uma opção, né?

Eu não me arrependo... eu aprendi muito com esses povos, sabe? Aprendi muito com eles, foi legal... não acho que eu tenha perdido tempo mas, não usei o tempo que o Guarnieri queria pra... eu podia ter produzido mais... realmente nunca escrevi uma sonata... fiz peças mais leves...

O Acre Noturno foi uma coisa mais comprida, mais densa... esse sim, o texto me conduziu... cheio de plásticas diferentes, o texto é assim, né... de repente o Mário acorda e diz “seringueiro dorme”... dá aquela coisa de melancolia, então eu fui seguindo... fui seguindo o texto... ficou uma coisa entrecortada, não tem uma unidade, porque o texto também não tem.

Eu tô começando a trabalhar há uns oitos anos, a Meditação do Rio Tietê, mas eu não tô nem anunciando mais porque não consigo terminar (faltam tempo e sossego). É uma peça enorme, texto enorme sobre o rio Tietê, hoje poluído, judiado, mas é outra coisa complicada. O Mário é difícil de musicar, porque ele tem momentos. Ele não tem a coisa de uma unidade...

Seu jeito de ser...

Mas no fim eu sou meio assim... eu não sou metódica... eu admiro o Osvaldo Lacerda. Ele tem uma disciplina no trabalho. Ele aplica o talento dele e a técnica também, que é muito boa, porque ele tem método... e a produção dele é enorme.

Catálogo de Obras de Kilza Setti

1- Piano e Canto

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1955	Os olhos do meu benzinho	Voz aguda e piano	02'00	CMBP	Texto: Gustavo Barroso. Estréia: 1962-Rio de Janeiro, Auditório do Palácio da Cultura/MEC. Soprano: Priscila Rocha Pereira; Piano: a autora
1957	Distâncias	Voz aguda e piano	02'00	CMBP	Texto: Alice Camargo Guarnieri. Estréia: 1962-Rio de Janeiro, Auditório do Palácio da Cultura/MEC. Tenor: Camilo Michalka; Piano: Marlos Nobre.
1958	Raro dom	Voz aguda e piano	02'00	CMBP	Texto: Suzana de Campos. Estréia: 1961-Salvador/UFBA- Salão Nobre da Reitoria. Mezzo-soprano: Maria Manso; Piano: Carlos Manso.
1959	Você gosta de mim	Voz aguda e piano	03'00	CMBP	Texto: Cassiano Ricardo Estréia: 1962-Rio de Janeiro, Auditório do Palácio da Cultura. Tenor: Camilo Michalka; Piano: Marlos Nobre.
1960	Cantiga	Voz aguda e piano	02'00	CMBP	Texto: Manuel Bandeira. Estréia: 1961- Salvador. UFBA Salão Nobre da Reitoria. Mezzo-soprano: Maria Manso; Piano: Carlos Manso.

1961	A estrela	Voz aguda e piano	03'00	CMBP	<p>Texto: Manuel Bandeira</p> <p>Estréia: 1961- Rio de Janeiro, Rádio MEC.</p> <p>Soprano: Priscila Rocha Pereira;</p> <p>Piano: Maria Silvia Pinto.</p> <p>Menção honrosa no concurso "A Canção Brasileira" — Rádio MEC, 1961.</p>
1961	Três lembranças do folclore infantil	Voz aguda e piano (série de três peças)	08'00	CMBP	<p>Texto: Sílvio Romero.</p> <p>Estréia: 1961. Rio de Janeiro - Rádio MEC.</p> <p>Soprano: Priscila R. Pereira;</p> <p>Piano: Maria Silvia Pinto. Menção honrosa no concurso "A Canção Brasileira" Rádio MEC - 1961.</p>
1961	Trova de muito amor para um amado senhor	Voz aguda e piano	03'00	CMBP	<p>Texto: Hilda Hilst</p> <p>Prêmio: 1º Prêmio no Primeiro Concurso "A Canção Brasileira"— Rádio MEC, 1961. Rio de Janeiro.</p>
1962	Dois poemas de Geir Campos	Voz aguda e piano	05'00	CMBP	<p>Texto: Geir Campos; Estréia: 1961-Rio de Janeiro, Rádio MEC.</p> <p>Soprano: Priscila Rocha Pereira;</p> <p>Piano: Maria Silvia Pinto.</p> <p>Menção Honrosa: 2º. Concurso A Canção Brasileira, Rádio MEC, RJ, 1962</p>

1962	Cantorias paulistas	Mezzo-soprano e piano	07'00	CMBP	Temas populares da tradição oral, recolhidos pela autora em S. Paulo. Estréia: 1963, São Paulo, Teatro Municipal. Contralto: Léa Vinocur; Piano: Fritz Jank. Menção honrosa no concurso “A canção Brasileira” – Rádio MEC, 1962.
1962	Poesia da tua luz	Voz aguda e piano	04'00	CMBP	Texto: Rossini Camargo Guarnieri
1963	Na palma da mão de uma estrela	Mezzo-soprano e piano	04'00	Ms	Texto: Sérgio Ricardo Tavares de Lima.
1965	Serenata	Voz aguda e piano	03'00	CMBP	Texto: Vicente de carvalho.
2000	Singende Landschaften Liederzyklus nach sieben Gedichten von Margaret Holle <i>Paisagens cantantes</i> <i>Sobre ciclo de sete</i> <i>poemas de Margaret</i> <i>Hölle</i> I-Grüner Facher II – Flötenlied III – Dir IV_- Ein Garten In Der Provence V – Hasellaub Tanzt VI – Vom Traum VII – Vor Dem Morgen	Barítono e piano	35'00	Ms	Composto sob encomenda do APOLLON STIFTUNG Bremen, Alemanha Estréias: 23/08/ 01, Bayreuth e 06/09/01 Salzburg Ciclo dedicado aos intérpretes: Tenor: Renato Mismetti e Pianista: Maximiliano de Brito Texto: Margaret Holle.

2001/ 2005	Tempos vocalizados 1 – Preludiando (Serestazinha) 2 – Reza 3 – Remelexo 4- Hêncò (acalanto) 5- Sabiapú	Voz e piano		Ms	
2002	Três canções de Carlos Drummond de Andrade 1-Canção Amiga 2-Canção para ninar mulher 3-Canção para álbum de moça	Voz (Baritono ou Mezzo-soprano) e piano	21'00	Ms	Obra composta por encomenda do APOLLON STIFTUNG Bremen, Alemanha Estréias mundiais: 14/08/02 – Bayreuth 24/08/02 – Viena 02/09/02 – Berlim 13/09/ - Londres Dedicada aos intérpretes barítono Renato Mismetti e ao pianista Maximiliano de Brito.
2004	Obialá Korô Yemanjá Otô	Voz e piano		Ms	Por encomenda de Renato Mismetti e Maximiliano de Brito.

2-Voz e instrumentos

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1958	Quatro canções 1-As penas do meu martírio 2-Você me fez esperar... 3-Coração entristecido 4-A moda da chimarrita	Voz aguda e quarteto de cordas	08'00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1989	Texto: “Cantos populares do Brasil”, de Silvio Romero. Estréia: 16/06/91 Teatro Francisco Nunes, Belo Horizonte. Canto: Vânia Lovaglio; 1º violino: Adriana Cortes; 2º violino: Elizeu M. de Barros; viola: Aristóteles Medeiros; cello: Antonio Viola.
1993	Oreru ñamandu ete tenondeguá Preces mbyá- guarani	M. Soprano, flauta, piano, clavas, mbaraká * Em algumas execuções o piano foi substituído por órgão.	10'00	Ms	Texto: Fragmentos do livro: “El canto resplandeciente” (Plegarias de los Mbyá-Guarani de Misiones. Ramos, L., Ramos, B., Martines, A. Ediciones del Sol, Buenos Aires, (1984). Estréia: 1993-Rio de Janeiro, X Bienal de Musica Contemporânea. Mezzo: Cristina Passos, Flauta: Andréa Ernest Dias; Piano: Maria Tereza Madeira; percussão: Lino Hoffman. Gravação em CD pelo Núcleo Hespérides – LUMINAMARA – Natros / 199.021.803 / SP 2008.

1995	Hôkrepoi	Contralto flauta, fagote, tímpano, contrabaixo, prato suspenso, caixa clara, Mbaraká, piano	15'00	Ms	Texto: palavra usadas em cantos rituais dos povos indígenas Krahô (Grupo Timbira, língua Jê, do Tocantins) entre os quais a autora trabalha em antropologia musical desde 1994. Hôkrepoi significa para os Krahô “mulheres cantoras”. Estréia: 1995 - Rio de Janeiro XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Sala Cecília Meireles. Mezzo: Cristina Passos, Flauta: Eduardo Monteiro, Fagote: Aloysio Fargelande, C. Baixo: Antonio Arzolla, Piano: Priscila Bonfim, Percussão: E. Moreira Costa; Timp: P. Bogado, C. Clara, Sergio Naidin; P. Susp: D. Cerqueira Luis. Mbarakás. Reg: Roberto Victorio
1998	Ave Maria	Voz (mezzo) e teclado (órgão, piano)	06'00	Ms	Estréia: agosto 1998. Igreja Nossa Senhora do Brasil. Mezzo: Silvana
1998	Suíte Cantante para seis trabalhos de amor	Tenor, cello e piano	35'00	Ms	Texto de Luis Milanese: “Treze trabalhos de amor” (1989) 1-Metalurgia; 2-Peão; 3-Guarda noturno; 4-Catraca; 5 – Marinheiro; 6- Escritório

1999	Imagens sobre Dreamtime Poem	Voz (tenor ou soprano) trompa, piano, percussão	09'28	Ms	Texto: Michelle Coulthard Série: Tasmanianas n.3 Estréia: MUBE- São Paulo - 25/11/00 "A Música do Século XX" Tenor: Lenine Santos Trompa: Ozéas Arantes; Piano: Achille Picchi Perc.:Ednei Lima. CD - Concertos MUBE Clavicorde Records Estréias Brasileiras MS48-1200
2000	Memória (Valsinha do inútil)	Tenor, flauta, violão	08'00	Com autor	Texto: C. Drummond de Andrade (iné dita)
2001	Offertório	Voz (Soprano ou Tenor) e órgão ou piano			Estréia: dezembro 2001, Igreja Nossa Senhora do Brasil. Lenine Santos.
2002	Acre Noturno	Barítono, Piano Trombone, 4tímpanos; 2mbarakás; Sementes de seringueiras, Cuíca	20:00	Com o autor Ed. eletrônica	Texto: Mário de Andrade Dois Poemas Acreanos 1-Descobrimento 2-Acalanto do Seringueiro Encomenda: Apollon Stiftung Estréia: Berlim em 24/09/2003 Renato Mismetti; Max de Brito; Carin Levine Cordula Rohde; Claudia Sgarbi. Dedicada a Renato Mismetti e Maximiliano de Brito

2003/2004	Mosaicos sul-americanos	2 soprano 1 barítono Flauta Flauta andina Percussão Piano			<p>“Mosaicos sulamericanos” (Ciclo de canções)</p> <p>1- Lautaro (texto de Pablo Neruda, “Canto General”, Madrid. Cátedra, 1998.</p> <p>2 - La Isla (texto de Pablo Neruda, “La rosa separada”, B. Aires, Losada, 1997.</p> <p>3 – Los hombres (texto de Pablo Neruda, (La Rosa Separada). Colagem sobre texto de Bartolomé de las Casas. Fragmento de carta de 1559, ao Rei Felipe II da Espanha, In: Isácio Perez Fernandes: “Fray Bartolomé de las Casas”, Burgo, OPE, 1984</p>
-----------	-------------------------	--	--	--	---

3-Coro a capella

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1958	Dois corais mistos Obialá Korô Yemanjá Otô	SABT	06'00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1958.	Textos e melodias de candomblés Gegê e Kêto recolhidos por Camargo Guarnieri, em Salvador. Estréia: 1964, São Paulo, Teatro Municipal, Coral Paulistano, Reg. Miguel Arqueros. Gravação: disco New York- RCA, Madrigal da UFBA. Reg. Ernst Widmer. Menção honrosa no “Concurso Brasileiro de Composição” - 150 ° aniversário de fundação de G. Ricordi e Cia. – Milão (1808-1958).
1959	Balada do rei das sereias	SABT	15'00	Ed. N. Metas, São Paulo, 1979, 2ª edição, 1987.	Texto: Manuel Bandeira. 2.º Prêmio no Concurso Brasileiro de Composição — Comissão Estadual de Música
1973	Poesia II	SABT	05'00	CMBP	Texto: José Gomes Ferreira
1982	CANOA EM DOIS TEMPOS	SABT	20'00	Ed. Pró- Museus, Rio de Janeiro, 1988.	Texto popular recolhido pela autora. Menção honrosa – Concurso Nacional de Arranjos e Corais, 1982. INI/FUNARTE
1982	Ser	SABT	08'00	Ms	Texto: Carlos D. de Andrade
1982	Memória	SABT	06'00	Ms	Texto: Carlos D. de Andrade

4-Conjuntos Instrumentais

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1999	Gabby Gwynne	Clarinetas Violão Trombone Fagote Afoxê Cuíca	08'00	Ms	Choro – canção Da série Tasmanianas Nº 2 Estréia: 3º Festival Internacional de Mulheres Compositoras, 24/01/ 04, Poços de Caldas – MG. Violão: Camilo Carrara Fagote: Francisco Formiga Clarinetas: Juliano Rosa Trombone: Donizete Fonseca Afoxê e cuíca: Carlos Tarcha
1999	Crying for the death of Truganini	Oboé, trompa e piano	15'00	Ms	Da série: Tasmanianas – Nº 1

5-Coro e Instrumentos

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1962	Lenda do céu	SABT e percussão: tímpanos, madeira, chocalho, tantã, pratos, triângulos, caixa, tambor militar, reco-reco, agogô.	15'00	CMBP	Texto: Mário de Andrade. Estréia: 1962 - São Paulo. Teatro Municipal Coral Paulistano Mariângela Réa (soprano). Reg. Miguel Arquerons

1972	Lundu	SABT e quarteto de cordas	05'00	Ms	Composto para a peça teatral "Dom Pedro Abriu Passagem". Texto: Delmar Mancuso. Estréia: 1972. Porto Alegre, Teatro São, Pedro, pelo Coral Universitário de Porto Alegre e instrumentistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Reg. Zacarias Valiati
1973	Jogo da Condessa	SABT e percussão: 2 instrumentos de timbres diferentes	05'00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1985	Texto: Popular português do livro de F. de Castro Pires de Lima: "A condessinha de Aragão". (obs. Localizar vídeo BSB – data. Gravação do Madrigal de Brasília)
1990	MISSA CAIÇARA Kyrie Glória Credo Sanctus Benedictus Agnus Dei	SABT, vozes solistas, violinos (2), violas caipiras de 10 cordas (3), caixa	38'00	Ms	Texto:Kyrie,Gloria,Credo,Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.Composta por encomenda da Prefeitura Municipal de Peruíbe (litoral paulista) e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Estréia: 1996. II o Festival de Música Sacra de S.Paulo, 16 de julho de 1996, Santuário N. Sra. De Fátima, Coral Paulistano, Reg. Samuel Kerr. Solistas:Graziela Sanches, Sop. Rosemeire Moreira; Mezzo: Magda Paino. Nelson Campacci, Tenor. Jan Szot, baixo Solistas instrumentais: Sara Szilágyi, vl. Marco Canello, fl. Gualtieri Beloni e Fernando Deghi, viola caipira. Nestor Gomes, Reinaldo Calegari, percussão. Dorotea Kerr, órgão.

6-Instrumento Solo

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1955	Toada	Piano	05'00	CMBP	Gravada pela autora, em 1962, para divulgação da música brasileira no exterior — Convênio Itamaraty - Rádio MEC-R.J.
1958	Seis peças em clave de Sol	Piano	07'00	Ms	Estréia: 1960- Rio de Janeiro, Rádio MEC — Programa "Música e Músicos do Brasil". Piano: a Autora.
1958	Valsa	Piano	05'00	Ricordi Brasileira, SP, 1970.	
1958	Oito variações para piano (sobre um tema popular)	Piano	15'00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1972.	Estréia: 1960-Rio de Janeiro. Rádio MEC Programa "Música e Músicos do Brasil". Gravada em 1962, para divulgação da música brasileira no exterior-Convênio Itamaraty - Rádio MEC. Gravada em LP s/d: Músicas e Músicos de São Paulo. Gov.Est. de São Paulo. Disco MIS 002 Piano: Attilio Mastrogiovani
1959	Interlúdio (Em memória de Joaquim Carlos Nobre)	Piano	02'00	Ms	Estréia: 1960-Rio de Janeiro, Rádio MEC — Programa "Música e Músicos do Brasil". Piano: a Autora.
1960	À moda do Gonzaga	Piano	02'00	Ms	Estréia: 1960-Rio de Janeiro, Rádio MEC-Programa "Música e Músicos do Brasil". Piano: a Autora.

1960	Suíte para piano: Ciranda Samba-lenço Valsa Lundu	Piano	08'00	Ms	Estréia: 1960-Fortaleza. Piano: Flávio Campos.
1960	Série para piano	Piano	06'00	1º Edição, 1978 2º Edição, 1986 Ed.NOVAS METAS	Menção honrosa no Concurso Brasileiro de Composição — Comissão Estadual de Música São Paulo, 1960. Obra de caráter didático, em forma de Variações.
1972	Dois momentos	Flauta doce	04'00.	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1972	Estréia: 1973, São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, II Concurso de Flauta Doce, para o qual foi composta. Sérgio Suero Baguiara, solista.
1972	Duas peças 1-Canto de Yemanjá 2-Canto de Erê	Piano	02'00	CMBP	
1987	Multisarabanda (em homenagem à Camargo Guarnieri)	Piano	08'00	Ed. S.D.P. ECA/ USP. São Paulo, 1988.	Peça encomendada pela Diretoria do Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP, em comemoração ao 80º aniversário de M. Camargo Guarnieri. Piano: Sylvia Maltese, a ser divulgada em CD, já no prelo.
2005 (set.)	XIV Estação da Via Sacra “Jesus é sepultado”	Piano			Peça encomendada pelo maestro Igor Chnee

7-Duos

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1959	Cantilena	Clarinetas e piano	04'00	CMBP	Estréia: 1962-Rio de Janeiro, Auditório do Palácio da Cultura-Rádio MEC. Clarineta: Willfried Berk; Piano: Luiz Carlos de Moura Castro.
1973	Dois momentos	Flauta doce e piano	05'00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1976	Peça de confronto. V Concurso Nacional de Flauta Doce (MIS). São Paulo. 1978. CMBP/ Ricordi Brasileira.
1983	Conversainvento	Fagote e piano	12'00	Ms	Estréia 1991 - Rio de Janeiro. LX Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Fagote: Noel Devos; Piano: Miriam Braga.

8-Quarteto

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1957	Seis variações	Quarteto de cordas	06'00	Ms	Tema popular recolhido por Mário de Andrade. Estréia: Rio de Janeiro, Quarteto de Cordas da Rádio MEC. Mariuccia Lacovino, Alberto Jaffé. Frederick Stephany, Iberé Gomes Grosso.

9-Orquestra de Câmara

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1961	Suíte	Orquestra de cordas, pícollo, flauta, clarineta	12'00	CMBP	Estréia: 1961, São Paulo, teatro Municipal, Orquestra Sinfônica de Amadores. Reg. Leon Kanievsky.

10-Orquestra

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1958	Toada	2 flautas, 2 oboés, e clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, harpa e cordas	05'00	CMBP	Estréia: 1959, São Paulo, Teatro Municipal. Orquestra Sinfônica Municipal. Regente: Camargo Guarnieri.
1966	Folgança (suíte)	1 flauta, 1 oboé, 1 clarineta, 1 fagote, 2 trompas, 2 trompetes, harpa e cordas	10'00	CMBP	Estréia: 1969-Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura — TV Globo-Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica Nacional. Reg. Camargo Guarnieri.

11-Percussão

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1978	Rito e jogo: dois estudos para percussão	Marimba, vibrafone, xilofone, piano, glock, timp., bongos, t.block, caixa, pandeiro, prato susp., tam-tam, chicote, cast, bombo gde., bombo peq.	25'00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1979.	Estréia: 1979. 1ª audição mundial; Sala FUNARTE, Rio de Janeiro (17/set.). Sala FUNARTE São Paulo (18/set.). Grupo de Percussão Brooklin Paulista, Reg. Cláudio Stephan.

12-Percussão e Vozes

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/ Obtenção	Observações
1976	Fragmentações	Piano; vibrafone, xilofone, tímpano, Temple-Block; caixa clara, 2 atabaques, bombo, prato suspenso, tantã, 3 paiás (guizos) de diferentes alturas e intensidades Vozes: SATB	08'00	CMBP	Escrita para o Festival "Música Brasileira, Hoje" Estréia: 1976. Teatro Municipal de São Paulo — Grupo de Percussão do Conservatório Musical "Brooklin Paulista" e "Madrigal Ars Nonimus". Reg. Cláudio Stephan.

12-Coro, orquestra e solistas vocais (em preparação)

Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição/Aquisição	Observações
Início 1998/ 1999	Ainda sem título definido	Narrador, coro, (SABT), solistas vocais, orquestra			Mário de Andrade: Meditação sobre o Tietê, do livro: “Lira Paulistana”. (em prep.).

A maior parte das partituras foi depositada no CDMC, UNICAMP, onde será possível obtê-las.