



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

BEATRIZ DE JESUS SILVA ARAÚJO

**UM OLHAR PARA QUATRO CANTIGAS DE NINAR DE PAURILO BARROSO
PERTENCENTES AO *ACERVO HERMELINDO CASTELO BRANCO***

UBERLÂNDIA, DEZEMBRO DE 2018

BEATRIZ DE JESUS SILVA ARAÚJO

**UM OLHAR PARA QUATRO CANTIGAS DE NINAR DE PAURILO BARROSO
PERTENCENTES AO *ACERVO HERMELINDO CASTELO BRANCO***

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Licenciatura no Curso de Música -
Instrumento Canto da Universidade Federal de
Uberlândia

Orientador: Prof. Dr. Flávio Cardoso de
Carvalho.

UBERLÂNDIA, DEZEMBRO DE 2018

BEATRIZ DE JESUS SILVA ARAÚJO

**UM OLHAR PARA QUATRO CANTIGAS DE NINAR DE PAURILO BARROSO
PERTENCENTES AO *ACERVO HERMELINDO CASTELO BRANCO***

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura, no Curso de Música - Instrumento Canto da Universidade Federal de Uberlândia, UFU, com Linha de Pesquisa em Estudo da Performance.

Uberlândia, 13 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Flávio Cardoso de Carvalho - Doutor - (UFU) - Orientador

Prof. Poliana de Jesus Alves - Mestre - (UFU)

Prof. Vivianne Aparecida Lopes – Doutora - (UFU)

Com todo amor e carinho tenho o prazer de dedicar este estudo à Deus que é a fonte do meu viver e o maior motivo para eu nunca desistir dos meus sonhos, pois nas horas das lutas, Ele está sempre ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que me orientaram no processo desse estudo: às professoras Dra. Lília Neves Gonçalves e Dra. Josani Keunecke Pimenta que me conduziram na escolha do tema e início das pesquisas; ao professor Dr. Flávio Cardoso de Carvalho que me orientou com maestria no estudo teórico e prático das canções de Paurilo Barroso que escolhi estudar. De fato, direcionou-me quando não sabia que caminho trilhar; ao Yuri Moreira Lima, pianista com quem construí a sonoridade da performance das quatro canções de ninar de Paurilo Barroso que me levou às muitas reflexões neste estudo; ao *Acervo Hemerlindo Castelo Branco*, de onde surgiu o tema e as partituras para o meu estudo, e à *Biblioteca Nacional*, cuja Hemeroteca contribuiu para o processo da minha pesquisa.

Sou muito grata à minha família: meu esposo Marcos e minha filha Ester, que tiveram paciência nos momentos em que tive que me dedicar aos meus estudos, e me acompanharam onde puderam estar; à minha querida mamãe Terezinha, ao meu papai Milton e irmãs Juliana e Jaqueline, que nunca deixaram faltar uma palavra amiga e muito amor no coração. Amo todos vocês!

Também não poderia deixar de mencionar meus alunos e os profissionais da Escola Estadual Felisberto Alves Carrejo, que a convivência tem somado muito para o meu crescimento profissional e à equipe gestora que sempre ajustou os meus horários de trabalho para que eu pudesse conciliá-lo com as disciplinas cursadas na Graduação.

Muitos foram os amigos, colegas e professores que têm contribuído para a minha formação profissional. Assim, mesmo sem lhes citar o nome no receio de esquecer alguém, sou grata a cada um e a todos.

*"O som do meu riso é a canção de ninar da minha tristeza e o despertador da minha
alegria."*

(BARBOSA, s/d)

RESUMO

Esta dissertação apresenta a análise das canções de ninar "Acalanto", "Dorme, dorme, filhinho ...", "Ninando" e "Para ninar" do compositor Francisco Paurilo Barroso (1894-1968). Os objetivos específicos envolvendo essa pesquisa foram: compreender o conteúdo textual dessas quatro canções; depreender de forma sucinta, a partir das partituras analisadas, qual foi o tratamento dado pelo compositor aos parâmetros musicais (melodia, dinâmica, ritmo e harmonia), que caracterizam essas cantigas de ninar, e também a relação texto-música, traçando o perfil do compositor dentro desse gênero, vivenciar aspectos interpretativos dessas obras relacionando-os com as análises assim como esboçar uma breve biografia do artista.

Palavras-chave: Canção brasileira; Canção de ninar; Cantar; Paurilo Barroso; *Acervo Hermelindo Castelo Branco*.

ABSTRACT

This dissertation presents the analysis of the lullabies "Acalanto", "Dorme, dorme, filhinho...", "Ninando" and "Para ninar" by the composer Francisco Paurilo Barroso (1894-1968). The specific objectives of this research were: to understand the textual content of these four songs; from the scores analyzed, what was the composer's treatment of the musical parameters (melody, dynamics, rhythm and harmony) that characterize these lullabies, and the text-music relation, tracing the profile of the composer within this genre, to experience interpretative aspects of these works by relating them to the analysis as well as sketching a brief biography of the artist.

Key-words: Brazilian Song; Lullaby; To sing; Paurilo Barroso; *Acervo Hermelindo Castelo Branco*.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Compassos 1-10 da canção "Acalanto"	19
Fig. 2 – Compassos 37-42 da canção "Acalanto"	19
Fig. 3 – Compassos 1-6 "Dorme dorme, filhinho ..."	21
Fig. 4 – Compassos 9-13 da canção "Ninando"	22
Fig. 5 – Compassos 14-23 da canção "Ninando"	23
Fig. 6 – Compassos 13-17 da canção "Ninando"	24

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O GÊNERO CANÇÃO DE NINAR	12
3. ESTUDO DE QUATRO CANÇÕES DE NINAR DE PAURILO BARROSO	15
3.1. O compositor Francisco Paurilo Barroso	15
3.2. As quatro canções de ninar de Paurilo Barroso.....	17
3.2.1. A canção “Acalanto” (1964).....	18
3.2.2. A canção “Dorme dorme, filhinho ...” (1945).....	20
3.2.3. A canção “Ninando” (1959)	22
3.2.4. A canção “Para Ninar” (1952).....	23
3.2.5. Quadro comparativo:	26
3.2.6. A performance das canções	29
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS:	36
ANEXO A – Quadro descritivo de extensão e tessituras vocais proposto por Christi (1980, p. 174).....	38
ANEXO B – Procedimentos básicos para o estudo da performance vocal proposto por Harrison (2006, p. 201)	39

1. INTRODUÇÃO

Quão bela e rica é nossa cultura brasileira! Estudá-la é como ler um livro de literatura que nos faz viajar além do tempo, ir ao passado, vivenciá-lo através da imaginação. Foi isso que senti ao estudar a biografia do compositor Francisco Paurilo Barroso. Certamente pude sentir um pouco do que cidadãos da primeira metade do século XX sentiram ao assistir espetáculos dirigidos por esse artista.

A escolha do tema para este estudo surgiu, a princípio, do interesse e da necessidade de biografar compositores sobre os quais não há muito escrito. Depois de escolhido o artista a ser pesquisado, interessou-me nele o gênero canção de ninar, pelo qual tenho grande afinidade para ouvir, e pretendi experienciá-lo na performance em canto. Esse gênero parece ser simples, mas a sua interpretação não o é.

Logo, o objetivo desta pesquisa foi compreender as perspectivas musicais e textuais do gênero canção de ninar a partir das obras "Acalanto" (1964), "Dorme dorme, filhinho ..." (1945), "Ninando" (1959) e "Para ninar" (1952), de Francisco Paurilo Barroso (1894-1968). O critério para a ordenação das partituras para a realização do estudo foi a ordem alfabética. A intenção foi compreender o conteúdo textual dessas quatro canções; depreender de forma sucinta, a partir das partituras analisadas, qual foi o tratamento dado pelo compositor aos parâmetros musicais (melodia, dinâmica, ritmo e harmonia), que caracterizam essas cantigas de ninar, e também a relação texto-música, traçando o perfil do compositor dentro desse gênero, assim como vivenciar aspectos interpretativos dessas obras relacionando-os com as análises.

Depois de escolher do *Acervo Hermelindo Castelo Branco* as obras de Paurilo Barroso pelas quais me interessei analisar, a próxima etapa foi o estudo da biografia desse compositor. Para tanto, recorri ao website *Portal da História do Ceará*, à *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* e a periódicos disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional¹, consultando as ocorrências do compositor nos periódicos entre 1910 a 1999. A partir desses registros, foi possível constatar a visibilidade desse artista principalmente nas cidades do Rio de Janeiro-RJ e em Fortaleza-CE, cidades em que teve efetivo envolvimento no meio cultural.

Os elementos escolhidos para a análise das composições foram inspirados na proposta apresentada pela pesquisadora Josani Pimenta (2015, p. 270), em "Visão esquemática da metodologia para estudo das canções" na sua tese de Doutorado.

¹ A Hemeroteca da Biblioteca Nacional está acessível a partir do link: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Outra etapa importante desse estudo foi a preparação da performance das canções, concomitante ao estudo teórico, os quais se entrelaçaram contribuindo um para a construção do outro. O recital foi agendado para o dia da apresentação dos resultados dessa pesquisa.

A descrição desse estudo foi dividida em 2 capítulos: o primeiro, expõe e pontua características do gênero *canção de ninar*, sinônimo de *acalanto* e aponta algumas bibliografias que já discorreram sobre o assunto. O segundo, apresenta um breve levantamento da biografia de Paurilo Barroso, assim como a análise das quatro composições desse artista e reflexões sobre o estudo da performance dessas canções.

2. O GÊNERO CANÇÃO DE NINAR

Iniciei minhas reflexões sobre as cantigas de ninar de um modo geral, partindo do estudo feito pela pesquisadora Silvia de Ambrosis Pinheiro Machado (2012), na sua tese de Doutorado intitulada “Canção de ninar brasileira: aproximações”.

Machado (2012) interessa-se por estudar o acalanto brasileiro por não encontrar estudos poético-literários a cerca desse gênero, então, decide preencher essa lacuna. Segundo a autora, discorreram sobre o tema, estudiosos como: Mario de Andrade e Renato Almeida², Florestan Fernandes³, Luis Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga, Lindolfo Gomes, Amadeu Amaral, Silvio Romero e Veríssimo de Melo⁴, Ana Lúcia Cavani Jorge⁵.

A partir desse estudo poético-literário sobre as canções de ninar, Machado (2012) caracteriza o acalanto como canto curto, terreno, de usos diários, que corresponde à necessidade básica de acolhimento para o sono, cujo objetivo é a inatividade, o repouso, o desligamento, o acalmar e o dormir. Sobre elementos musicais, ela afirma que as poucas variações melódicas, a estabilidade e a lentidão são elementos que compõem a monotonia do acalanto, que propiciam uma ação de cuidado para um sono melhor. O que pode ser confirmado na afirmação a seguir:

A monotonia da canção de ninar se dá pela repetição constante de cantos "curtos e lerdos" de máxima regularidade rítmica e sem surpresas e alterações que exijam reacomodações da criança-ouvinte. Na hora do embalo, nada deve surpreender. Ao menor som ou ruído que varie no ambiente do adormecimento, a criança despertará. A constância parece imprescindível à música para dormir. A canção de ninar usa os "ralentandos", os prolongamentos melódicos, os espaçamentos sonoros (pausas e a diminuição da intensidade, colocando-os a serviço do desligamento do indivíduo). (MACHADO, 2012, p. 197)

Lopes e Paulino (2009) apontam que já existe acirrada discussão sobre o impacto do discurso das cantigas na educação e formação de valores nas crianças. Quem já foi mãe, pai ou acompanhou os primeiros passos da vida de um bebê, poderá confirmar isso, pois sabe-se que educação da criança inicia desde o nascimento e a música pode estabelecer importante papel nesse processo. Uma revisão de literatura feita por Ilari (2002) registra que bebês também entendem de música e inclusive se revelam como ouvintes sofisticados. Sendo assim a canção de ninar se configura como um gênero muito importante no contato dos bebês com essa arte.

² Estudo musical e etnográfico.

³ Estudo sociológico.

⁴ Estudo folclórico.

⁵ Estudo psicanalítico.

Sobre a origem desse gênero musical lê-se em Machado (2012):

O acalanto, canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam seus filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia, que leva a criança a adormecer. Forma muito primitiva, existe em toda a parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura, povoada às vezes de espectro de terror, que os nossos meninos devem afugentar dormindo. Vieram as nossas de Portugal, na sua maior parte, e vão passando por todos os berços do Brasil e vivem em perpétua tradição, de boca em boca, longe das influências que alteram os demais cantos.⁶ (ALMEIDA, 1942 apud MACHADO, 2012, p. 34)

Lopes e Paulino (2009) fizeram entrevistas sobre as cantigas de ninar em diferentes locais da cidade de São Paulo com pessoas de todas as classes socioeconômicas. A partir das falas dos participantes já em idade adulta, os autores concluem:

Na maioria das entrevistas, quando perguntados sobre que tipo de mensagem as cantigas transmitem às crianças, muitos alegam só ter percebido a presença de versos sobre violência e a presença de personagens ligados ao medo depois que se tornaram adultos. (LOPES; PAULINO, 2009, p. 12).

A citação acima evidencia que dependendo do contexto em que a criança está inserida ela não percebe nas cantigas de ninar a presença do elemento simbólico que gera medo. No entanto, sabendo da relevância/importância que o repertório folclórico das cantigas de ninar tem para a nossa cultura, cabe às mães o bom senso na escolha do repertório que será apresentado ao bebê.

Ao longo da nossa história fazemos releituras/reescritas do nosso repertório, tal como afirma Machado (2012, p. 31):

A análise de "Acalanto" também permite identificar mudanças nas ações de puericultura: da forma tradicional de disciplinar o sono da criança pequena, através do medo e de ameaças ("dorme anjo/o boi pega neném"), à participação efetiva e afetiva do pai nos cuidados com a criança pequena ("dorme anjo/ papai vai lhe ninar"). Com isso, "Acalanto" produz um efeito de acolhimento, de colo maior, que se faz continente dos temores de viver e dos terrores veiculados, também, pela canção de ninar tradicional "Boi da cara preta" (MACHADO, 2012, p. 31)

⁶ ALMEIDA, Renato. A música popular brasileira. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. - Editores, 1942, p. 106.

É importante não esquecer que as manifestações artísticas servem como documento histórico para compreender as situações pelas quais a sociedade de uma dada época passava. Compreende-se o que está por trás de cada palavra, de cada som, acorde consonante ou dissonante, desenho, etc. A sociedade muda, as relações com os objetos culturais também mudam. Portanto, deve-se levar em consideração o contexto em que cada obra está inserida, o que será feito no próximo capítulo a partir de um breve esboço da biografia de Paurilo Barroso e da análise de quatro composições desse artista.

3. ESTUDO DE QUATRO CANÇÕES DE NINAR DE PAURILO BARROSO

3.1. O compositor Francisco Paurilo Barroso

É muito importante a compreensão sobre aspectos da vida e da obra do compositor Francisco Paurilo Barroso, principalmente porque o olhar para o gênero canção de ninar terá como tema central quatro peças desse compositor. De antemão, trago algumas informações biográficas do artista com base no website *Portal da História do Ceará*⁷, na *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*⁸ e em periódicos da *Hemeroteca da Biblioteca Nacional*.

Francisco Paurilo Barroso nasceu no dia 29 de maio de 1894, em Fortaleza. Aos 7 anos iniciou seus estudos no piano com a avó, depois estudou com a Professora Elvira Pinho. Em 1919, residia em Sobral-CE. De 1920 a 1928 viveu no Rio de Janeiro-RJ, onde conheceu diversos pianeiros, como Ernesto Nazaré.

Em 1935, reorganizou o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, em Fortaleza-CE, e posteriormente foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Artística na mesma cidade, tornando-se seu diretor artístico. Durante sua direção, estiveram no Ceará os artistas: Nora Kovac, Heitor Alimonda, Giuseppe Pestiglioni, Bidu Saião, Cândido Botelho, etc.

Em 1941, ao voltar para o Rio de Janeiro-RJ, trabalhou na direção artística do Cassino Atlântico, promovendo espetáculos como *Era uma vez um califa*, *Alucinações de um ébrio*, *As Grandes Amoras*, *O Balanceio*, entre outras. Nesse ano, sua opereta *A Valsa Proibida* levou sua carreira ao ápice graças à leveza do enredo. Devido a esse sucesso, foi encenada no Teatro José de Alencar, em Fortaleza-CE, e em 1946, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro-RJ.

Sobre este período e o alcance de suas obras na crítica dos periódicos cariocas, podemos ler algumas passagens, conforme segue:

O fato, porém, é que Paurilo Barroso veio - vamos usar o verbo próprio - endireitar o departamento artístico do Atlântico, pois, agora já se pode ir à "boite" para assistir ao "show", coisa que outrora só acontecia por acaso. Mas o técnico brasileiro pouco a pouco vai dominando o ambiente, e é natural, até certo ponto, que ainda conte com uma pequena oposição. Isso, aliás, é excelente para o público, que só terá a lucrar, pois serve de estímulo para o técnico, que procurará realizar "shows" que possam ser aplaudidos com entusiasmos, como esse "Alucinação de Ébrio". (MARIARTE, 1945, p. 5)

⁷ Endereço eletrônico: <http://www.ceara.pro.br/cearenses/listapornomedetalhe.php?pid=32308>

⁸ *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

[...] ele é o autor daquela “Canção de ninar” do repertório de Bidú Sayão, e um dos seus números de maior sucesso nos palcos ianques. Na bagagem sonora de Paurilo figuram operetas, canções infantis, alguns números de folclore. Nenhum samba havia, até esse “É de colher”, feito especialmente para o seu primeiro “show” de carnaval como “expert” da “boite querida”. (MARIARTE, 1946, p. 5)

Em 1946, devido ao fechamento dos cassinos, finalizou suas atividades no Atlântico. Em 1952, voltou à Fortaleza-CE, onde foi diretor do Teatro José de Alencar. Neste espaço artístico promoveu uma restauração do prédio, e trabalhou ali até o seu falecimento em 19 de agosto de 1968.

Suas obras foram interpretadas no exterior por Bidu Saião e outros artistas. A obra *Para ninar*, por exemplo, foi gravada em 1940, pela RCA Victor, no Rio de Janeiro, e em 1953, por Nadir de Melo Couto, no disco Copacabana. Na esteira deste sucesso a canção chegou a ser traduzida para o polonês. Em 1966, o maestro foi homenageado na residência da Sra. Branca Bouças pelo lançamento do seu LP "Acalanto", gravado pela soprano Rita Dias (PINTO, 1966).

Supõe-se que o compositor Francisco Paurilo Barroso pertença a uma geração de compositores brasileiros que inclui Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Francisco Mignone, Artur Iberê de Lemos, João de Sousa Lima, Brazilio Itiberê e João Otaviano Gonçalves, Dinorá de Carvalho, Helza Cameu, Eunice Catunda, entre outros. Uma geração de grande influência na música brasileira e que muito contribuiu para a canção de câmara brasileira.

Paurilo Barroso realizou-se profissionalmente no meio artístico tanto no Rio de Janeiro como no nordeste do Brasil, como vemos na seguinte citação: “O professor Paurilo Barroso é uma das figuras de maior destaque no cenário artístico do Nordeste, tendo sido alvo nesta capital das manifestações dos seus admiradores e amigos.” (MELO, 1955, p. 7).

Barroso recebeu a Medalha de Mérito Cultural da Universidade Federal do Ceará e o título de Professor Honoris-Causa do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, na cidade de Fortaleza-CE.

Apresentarei agora as principais obras do compositor classificadas por gênero:

- Música dramática: *A Valsa Proibida*, opereta, 1941; *O Poder da Prece*, opereta infantil, 1956; *O Camponês Apaixonado*; *Alucinação de Ébrio*, 1946.
- Música orquestral: *Milagre das Lanternas*, bailado oriental, 1942.
- Música instrumental: *Irismar*, valsa para piano, 1957; *Sonho de Viena*, valsa para piano, 1926; *Tristeza e Alegria*, para piano, 1942; *Zigaresca*, valsa para piano, 1919.

- Música vocal: *Flor de lis*, valsa para canto e piano, 1919; *Tu*, para canto e piano, 1926; *Para ninar*, para canto e piano, 1932; *Ninando*, para canto e piano, 1959; *Seis canções infantis*, para vozes infantis e piano, 1942.

Iniciarei logo abaixo o estudo das quatro canções que são foco nessa dissertação.

3.2. As quatro canções de ninar de Paurilo Barroso

As quatro canções de ninar escolhidas para análise pertencem ao gênero música vocal. Foram compostas para canto e piano. Optei-me por analisar "Acalanto" (1964), "Dorme dorme, filhinho ..." (1945), "Ninando" (1959) e "Para ninar" (1952) na ordem alfabética, pois essa foi a ordem que propus para o recital agendado para o dia da defesa desse Trabalho de Conclusão de Curso.

Tais obras foram selecionadas do *Acervo Hermelindo Castelo Branco*, que recebe esse nome em homenagem ao maranhense Hermelindo Castelo Branco (1922-1996). O acervo disponibiliza digitalizadas mais de 6000 partituras de obras brasileiras. “Uma primeira análise do conteúdo aponta para um grande número de manuscritos originais, enviados pelos compositores ao colecionador ou mantidos em seu poder após suas estreias”. (SANTOS, 2017, p. 6).

Segundo Lenine Santos (2017), Hermelindo iniciou seus estudos musicais aos sete anos de idade. Estudou piano e canto no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro-RJ, lugar onde houve sua aproximação do folclore musical brasileiro, e inclinação para a canção brasileira. Em 1952, foi contratado como acompanhador pelo Teatro Municipal dessa cidade. Depois, trabalhou como arquivista do Tribunal de Contas da União, o que contribuiu para seu método na organização de seu acervo.

Silva (2017)⁹ afirma que o maranhense frequentou curso de arquivologia em Paris e aproveitou sua estadia nesse país para especializar-se em canto e piano acompanhador. (SILVA, 2017 apud SANTOS, 2017, p. 13)

Conforme Santos (2017), em 1968, quando Hermelindo foi transferido para Brasília-DF, contribuiu para a criação da Escola de Música de Brasília, onde integrou o primeiro naipe de tenores do Madrigal dessa escola. “Por vários anos manteve as múltiplas atividades, à tarde como arquivologista do Tribunal de Contas da União (TCU), e pelas manhãs e à noite como professor, pianista e cantor na Escola de Música de Brasília (EMB)”. Unindo o seu aprendizado

⁹ SILVA, Amadeu B. *Entrevista de Lenine Alves dos Santos em 17/03/2017*. Brasília. Questionário gravado por telefone. Pelotas, 2017.

na função de arquivista ao fato de já possuir grande número de partituras de obras que haviam sido compostas até aquele momento, começa a empenhar-se para montar um acervo, mas falece antes.

“As primeiras ações para a proteção e viabilização do trabalho com os documentos iniciaram já ao final de 2016, e um grande grupo de pesquisadores foi formado para se debruçar sobre o acervo e suas possibilidades de pesquisas acadêmicas”. (SANTOS, 2017, p. 7). Nesse grupo está a professora Josani Pimenta, que me apresentou o acervo, assim como indicou-me linhas de pesquisas possíveis para aperfeiçoar-me na performance a partir da pesquisa. Diante de tantas possibilidades, meu interesse voltou-se para as canções de ninar de Paurilo Barroso que serão apresentadas a seguir.

Com a finalidade de simplificar a leitura das análises usarei abreviação “c.” para indicar a palavra compasso toda vez que a citar ao longo do texto.

3.2.1. A canção “Acalanto” (1964)

Autor da composição: Francisco Paurilo Barroso

Autor do texto: Aracy Martins

Tonalidade: Mi b maior

Compasso: 2/4

Extensão vocal: si2-sol4

Número de compassos: 42

O eu lírico da cantiga de ninar "Acalanto", com texto de Aracy Martins, é a avó que acalenta o neto, tentando convencê-lo a dormir. Ela pergunta se ele quer a lua, as estrelas do céu e as rosas. Entretanto, não pode dá-los, porque os olhos e as mãos já estão cansados por causa do trabalho e do sofrimento que a vida lhe proporcionou. Sofrendo ainda a ausência da filha, oferece o que tem: o canto do acalanto.

Há no texto duas estrofes, como pode ser observado na figura 1, a segunda é uma retomada da melodia da primeira através da indicação de um *ritornelo*, depois há um encaminhamento para o término da canção. Ambas se referem à avó acalutando o neto para dormir. Na finalização, os motivos rítmico e melódico mudam para demonstrar a insistência dela para que o menino dormisse, e a ênfase no seu sofrimento (ver figura 2).

Fig. 1 – Compassos 1-10 da canção "Acalanto"

Fig. 1 shows the first 10 measures of the song "Acalanto". The score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). The tempo is marked "MODERATO". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The lyrics are: "1. Dor - me meu", "2. Dor - me, ne -", "ne - to á voz dês-te a-ca - lan - to: Que - res do céu, a", "ti - nho, á voz dês-te meu can - to: Gos - tas das ro - sas:". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including a "rit." (ritardando) marking.

Fonte: Editora Arthur Napoleão Ltda (c1964).

Fig. 2 – Compassos 37-42 da canção "Acalanto"

Fig. 2 shows measures 37-42 of the song "Acalanto". The score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). The tempo is marked "MODERATO". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The lyrics are: "A-ca-len-tei tam-bem tua mãe-zi-nha, que me dei-xou pa-ra fa-zer seu lar...", "Por is-so é tris-te a voz da vo-vo-zi - - nha - - allar - - gan - do". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including a "rit." (ritardando) marking and a "(boca chiusa)" (closed mouth) marking.

Fonte: Editora Arthur Napoleão Ltda (c1964).

A linha melódica é descrita predominantemente com notas de no mínimo $\frac{1}{2}$ tempo, e no *ritornelo*, o compositor usa apenas semínimas e colcheias. Depois são escritas notas com novos valores, como: semicolcheias, semínima pontuada e grupos de quiálteras - a partir do

antepenúltimo sistema. O trecho rítmico mais impactante somado à sonoridade dissonante dos acordes ocorre no penúltimo sistema, momento mais dramático da peça, em que a avó desabafa a saudade que tem da filha.

Alguns aspectos dessa composição de Paurilo Barroso podem remeter à cantiga de ninar popular “Nana neném”, dada a sua organização rítmica inicial (figura 1), de uma forma sutil; o motivo melódico, por exemplo, da primeira frase; e a própria letra em que a avó pede para o bebê dormir reiterando que a mãe dele não está em casa e que cabe a ela fazê-lo dormir. Em uma das versões dessa canção popular, o eu lírico fala que “Papai foi pra roça/ mamãe foi trabalhar”¹⁰.

O andamento moderato sofre poucas variações, aparecendo o primeiro *rallentando* na introdução feita pelo piano – c. 3, que cria uma atmosfera para o início da linha do canto. Nos c. 34-36, momento em que há uma preparação para um caráter mais dramático, o mesmo referido anteriormente, quando foi caracterizado o ritmo, e no c. 39 para finalizar a peça. O termo *allargando*, c. 41-42, propõe uma diminuição ainda maior no andamento final.

Não há especificação de dinâmica, sendo que para orientar-se o intérprete poderá guiar-se pela letra, pela condução melódica e pelo ritmo proposto pelo compositor. A linha do piano acompanha a linha do canto com acordes arpejados na mão direita e tríades na mão esquerda, executadas em sua maioria nos tempos fracos de cada compasso.

3.2.2. A canção “Dorme dorme, filhinho ...” (1945)

Autor da composição e do texto: Francisco Paurilo Barroso

Dedicatória: à Bidú Sayão

Tonalidade: Fá maior

Compasso: 4/4

Extensão vocal: dó3-lá4

Número de compassos: 23

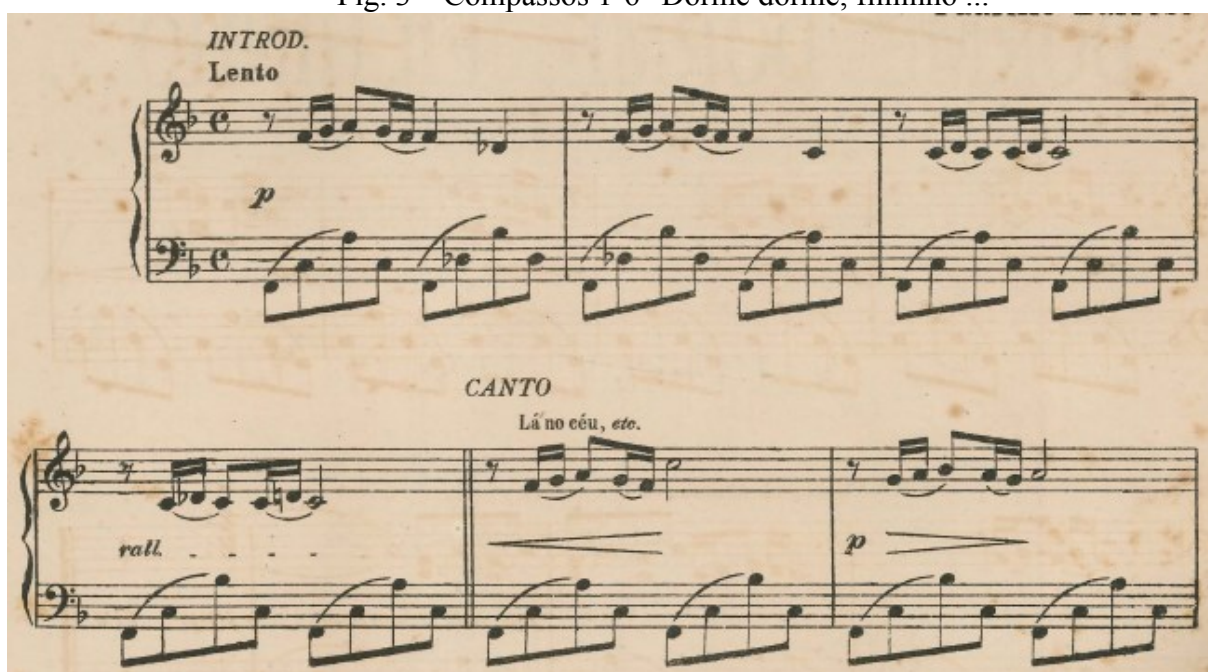
Na composição “Dorme dorme, filhinho ...”, há um diálogo do eu lírico com o bebê, incentivando-o a concentrar-se no sono, para que um anjinho no céu fique feliz, mas que, se não se aquietar e dormir, o bicho papão poderá pegá-lo, apesar de que o eu lírico não deixará isso acontecer.

¹⁰ Letra de domínio público.

A composição possui quatro estrofes: a primeira com melodia igual à terceira e a segunda semelhante à quarta, diferenciando-se musicalmente pelo final em que é acrescentada a expressão *morrendo* e um acorde para terminar a peça. O eu lírico, no decorrer do poema, como se quisesse convencer o bebê a dormir, faz referência ao “anjinho” – ser celestial, e ao “bicho papão” – figura presente no folclore.

Nos compassos 1-6 (figura 3) pode-se visualizar as células rítmicas predominantes. Observa-se a notação principalmente de mínima, semínima, colcheia e semicolcheia, cujo valor de menor duração é $\frac{1}{4}$.

Fig. 3 – Compassos 1-6 "Dorme dorme, filhinho ..."



Fonte: Edição Impressora Moderna Ltda (c1945).

O andamento lento proposto no início da peça apresenta variação no c. 4, no final da introdução do piano, da mesma forma no c. 13 para causar um efeito de embalar o bebê e por último no c. 22, no qual também há o termo *morrendo*, pode-se entender uma desaceleração do andamento.

A dinâmica varia entre *piano* e *pianíssimo*, com sinais de crescendo (c. 5) e decrescendo (c. 6), conforme a condução melódica, ou seja, quando a melodia se torna mais aguda, a intensidade cresce, quando mais grave, diminui. Percebe-se que o efeito da dinâmica relacionada com a letra é que quanto mais próximo o bebê está do sono, mais sutilmente o eu lírico dialoga com seu interlocutor.

A partitura não apresenta o pentagrama da linha vocal. Apenas há indicações do momento em que se deve começar cada frase e a melodia a ser cantada deve ser seguida na

linha superior do piano, o que pode ser observado no c. 5 demonstrado na figura 3. Essa mesma indicação ocorre nos compassos 12 e 21.

3.2.3. A canção “Ninando” (1959)

Autor da composição e do texto: Francisco Paurilo Barroso

Dedicatória: aos netos

Tonalidade: Mi b maior

Compasso: 2/4

Extensão vocal: ré3-sol4

Número de compassos: 23

Na canção "Ninando", o eu lírico tenta acalmar o choro do bebê para que ele durma tranquilo e não acorde o avô. Assim como na cantiga "Dorme dorme, filhinho...", notamos a presença de anjos (seres celestiais) que ajudaria o filhinho a acalmar-se.

A letra do acalanto possui duas estrofes e um refrão: na primeira estrofe o interlocutor é o próprio bebê que está sendo acalentado; na segunda, é a avó, que o receberá em seu colo.

Fig. 4 – Compassos 9-13 da canção "Ninando"



Fonte: Irmãos Vitale, Editores (c1959).

As estrofes são construídas principalmente a partir de subdivisões binárias com colcheias intercaladas por semínimas. Já na introdução do piano e no refrão ocorrem as subdivisões ternárias. Esse revezamento de subdivisões promove uma sonoridade que faz alusão ao movimento de ir e vir que faz o balanço de um berço, que move mais rápido nas estrofes e mais devagar na introdução e refrão (ver figura 4).

Fig. 5 – Compassos 14-23 da canção "Ninando"

Fig. 5 shows the musical score for measures 14-23 of the song "Ninando". The score is written for voice and piano. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The vocal line includes the following lyrics: "- lar, — ou-tros anjos vão che-gan - do pa-ra teu so-no ve - lar, — outros anjos vão che-gan - do pa-ra teu sono ve - lar Vem a - pa-ra teu sono ve - lar. —". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern, often in triplets. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The score is divided into two systems, each with first and second endings marked *1ª* and *2ª*.

Fonte: Irmãos Vitale, Editores (c1959).

O andamento *andante* só diminui no final da música a partir de um *rallentando*, c. 21-23 (figura 5). Entretanto, o fato de aparecer no ritmo dois tipos de subdivisões promove uma sensação de mudança de andamento quando há a transição da subdivisão binária para a ternária (figura 4).

A dinâmica é descrita entre *piano* e *pianíssímo*. O motivo melódico se repete (exemplo, 1ª vez: anacruse para c. 15 e 2ª vez: anacruse para c. 19), mas com uma letra diferente. Na primeira vez em que a melodia é apresentada, a dinâmica sugerida é *piano*, na segunda *pianíssímo* e apenas no final da música, quando o bebê já está dormindo, há mais uma diminuição da intensidade para *pianíssímo* com o intuito de não acordar a criança.

3.2.4. A canção “Para Ninar” (1952)

Autor da composição: Francisco Paurilo Barroso

Autor do texto: supõe-se que o próprio compositor

Tonalidade: Lá b maior

Compasso: 4/4

Extensão vocal: mi3-lá4

Número de compassos: 17

O eu lírico começa a canção espantando uma criatura que traz medo à criança (o Papão Feio), para que ela se sinta protegida e durma tranquila. Já estava de madrugada e o sono não vinha, mas com o sol alto resolve adormecer a partir do aconchego da pessoa de quem ouve a cantiga de ninar.

Essa música tem quatro estrofes, a primeira e a terceira com a mesma melodia, bem como a segunda e a quarta. Essa é a segunda obra do compositor que faz referência ao “bicho papão”, “figura de origem portuguesa” (MACHADO, 2012, p. 111). A primeira foi "Dorme dorme, filhinho ...". Sobre o estudo do gênero canções de ninar, Gomes (s/d) afirma: “Quem se der ao estudo de tão evocadoras cantigas verá que, em muitas delas, figuram seres mythicos, fantásticos e lendários (a *cóca*, o *papão*); figuras sinistras (o *negro velho* em cima do telhado); superstições.”¹¹ (GOMES, s/d. apud MACHADO, 2012, p. 43). "O papão tornou-se, assim, um recurso disciplinar do sono, inscrevendo as crianças, desde seu nascimento, numa cultura alicerçada no medo". (MACHADO, 2012, p. 112)

Fig. 6 – Compassos 13-17 da canção "Ninando"



Fonte: Edição I. M. L. S. (c1952)

¹¹ GOMES, Lindolfo. *Contos Populares - Narrativas Maravilhosas e Lendárias, seguidas de Cantigas de adormecer - Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d. p. 98. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

Predomina nessa composição, os ritmos em subdivisão binária. As figuras que mais aparecem na linha vocal são a colcheia e a semínima, embora também estejam presentes a mínima (célula rítmica mais frequente c. 17)

No andamento lento, é proposto *rallentando* na introdução - c. 4 - ambientando para a entrada do canto, no final das 1ª e 3ª estrofes, quando o bebê é embalado a partir da repetição das interjeições “Ah!... Ah!... Ah!... Ah!...” e depois “Hum!... Hum!... Hum!... Hum!...” c. 12, e para encerrar a primeira e a segunda estrofes, c. 16 e 17 (repetição). O uso das interjeições é significativo, como se pode constatar na fala de Machado (2012):

Ao analisar a presença da interjeição *hum* em arranjos de acalantos gravados e divulgados publicamente (algumas vezes aparecem também grafados literalmente nos encartes dos LPs ou dos CDs), observa-se diferentes aproveitamentos dessa sonoridade: de um uso como neutralizador de ruídos e inquietações a seu aproveitamento como elemento estético fundamental em acalantos compostos artisticamente... (MACHADO, 2012, p. 171)

A ideia de ciclo é central no estudo das canções de ninar. Como já abordado, um dos principais contextos geradores desse gênero musical é o nascimento humano, experiência intensa que desperta a consciência e dimensiona a percepção do tempo: das marcas cronológicas da vida, nascimento e morte, amplia-se a visão para uma dimensão cíclica, infinita do tempo [...]. Mais que elo pessoal, ou elã para o desejo de ouvir, o *hum* mergulha o ouvinte na experiência do sem fim. Nesse sentido, o *hum* é elemento sonoro que remete ao movimento cíclico da própria vida. Vocalização bem primeira, primitiva, que tangencia o infinito. (MACHADO, 2012, p. 180)

O uso do *Ah* e *hum* com a mesma melodia e andamento, permite caracterizar as duas interjeições com a mesma função: neutralizar os ruídos e inquietações para que o bebê durma tranquilamente.

A dinâmica entre *forte* e *pianíssimo*, varia a intensidade conforme a mudança de interlocutor: em primeiro momento, o papão feio, depois o bebê, em seguida, São trindades (Deus) e o bebê novamente, isso até a criança dormir, porque na segunda parte há um momento de apreciação ao sono do bebê e a gratidão por Deus ter mandado uma criatura tão agradável, que chega a ser comparada com um anjinho. Essa parte, por ser repetição da primeira, apresenta um encaminhamento dinâmico que se repete pelo mesmo processo.

3.2.5. Quadro comparativo:

	“Acalanto”	“Dorme dorme, filhinho ...”	“Ninando”	“Para ninar”
Fórmula de Compasso	Binário simples	Quaternário simples	Binário simples	Quaternário simples
Andamento	Moderato	Lento	Andante	Lento
Variação de andamento	<i>ritardando</i> : c. 3, 34-36, 39 <i>allargando</i> , c. 41-42	<i>rallentando</i> : c. 4, 13, 22 <i>morrendo</i> : c. 22	<i>rallentando</i> : c. 21-23 (repetição)	<i>rallentando</i> : c. 4, 12, 16, 17 (repetição) <i>a tempo</i> : c. 17 (1ª vez)
Dinâmica	Sem sugestões	<i>p</i> : c. 1, 6, 8, 15, 17 <i>pp</i> : c. 10, 19, 22 <i>ppp</i> : c. 23 <i>crescendo</i> : c. 5, 7, 9, 14, 16, 18 <i>diminuendo</i> : c. 6, 8, 10, 13, 15, 17, 19, 22-23	<i>p</i> : c. 1 <i>pp</i> : c. 8, 18 <i>ppp</i> : c. 21 <i>crescendo</i> : c. 7, 8-9 <i>diminuendo</i> : c. 7-8, 8, 9-10, 17, 21 (1ª vez)	<i>f</i> : c. 1 <i>p</i> : c. 3, 5, 11, 13 <i>pp</i> : c. 12 <i>ppp</i> : c. 17 (repetição) <i>crescendo</i> : c. 6, 11, 13-14, 15 <i>diminuendo</i> : c. 6-7
Extensão vocal	si2-sol4	dó3-lá4	ré3-sol4	mi3-lá4
Tessitura	mib3-sib3	fã3-dó4	mib3-sib3	mib3-sib3

Analisando o quadro comparativo apresentado na página anterior, que coloca em destaque a fórmula de compasso, o andamento, a variação de andamento, a dinâmica, a extensão vocal e a tessitura, pode-se observar o seguinte sobre as quatro composições estudadas:

- Todas escritas com uma divisão métrica simples;
- O andamento mínimo é lento e o mais rápido, moderato;
- A variação de andamento normalmente acontece quando há o início de uma repetição, a finalização de uma introdução, de um trecho ou da peça, e também quando há alguma alteração no caráter da música;
- Quanto à extensão vocal, a nota mais grave ocorre na altura si 2 e a mais aguda em lá 4;
- A tessitura¹² das músicas predomina entre mib3 e fã4.

¹² Usei o termo tessitura a partir dos conceitos de Christi (1980). Ver CHRISTY, Van A. *Expressive singing*. 3. ed. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers. 1980. p. 174.

A harmonia do piano está organizada em blocos de notas (principalmente tríades) ou arpejos. O arranjo rítmico provoca um efeito de monotonia, escolha que o compositor deve ter feito com o intuito de causar uma sensação de embalar que provoque sono no bebê. "Sua música simples e bela, expressiva e tocante, é daquelas que trazem impressa a marca do talento e da estesia?" (MOREIRA, 1944, p. 7)

Stein e Spillman (1996, p. 62) fazem a seguinte reflexão sobre a função do acompanhamento:

A textura acompanhante, portanto, combina duas ideias musicais diferentes: apresentação harmônica, incluindo muitos tipos diferentes de figuração de cordas, e apresentação melódica, incluindo duplicação da melodia vocal e uso de contra-melodias. Esta combinação básica de harmonia e melodia se divide em três categorias tradicionais: (1) melodia e acompanhamento, (2) HOMOFONIA (ou homorhythm), e (3) textura contrapontística. Cada um desses tipos gerais transmite a poesia de maneira diferente e cada um suporta a linha vocal com diferentes texturas. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 62, tradução nossa)¹³

O acompanhamento proposto por Paurilo Barroso nas quatro composições analisadas é descrito entre a primeira e/ou a segunda categorias mencionadas por Stein e Spillman, ou seja, fornece pouco mais do que uma base harmônica para as canções. O andamento entre lento e moderado é característico das cantigas de ninar.

As variações do andamento e da dinâmica contribuem para o intérprete expressar o caráter conforme o caminhar da melodia e o que a letra propõe. Stein e Spillman (1996, p. 81), afirmam o seguinte sobre esse assunto:

Embora os compositores geralmente deem instruções específicas para os intérpretes de quão alta ou suave sua música deve ser, há nuances quase ilimitadas de "forte" e "piano", dependendo do alcance, da tessitura e das habilidades individuais. Como consequência, a ampla gama de variáveis na escolha da dinâmica permanece nas mãos e vozes dos próprios artistas. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 81, tradução nossa)¹⁴

Na performance, o cantor terá a oportunidade de deixar transparecer o seu trabalho artístico de interpretação, que terá como ponto de partida as notações sugeridas pelo

¹³ Accompanimental texture thus combines two different musical ideas: harmonic presentation, including many different kinds of chordal figuration, and melodic presentation, including doubling of the vocal melody and use of countermelodies. This basic accompanimental combination of harmony and melody falls into three traditional categories: (1) melody and accompaniment, (2) HOMOPHONY (or homorhythm), and (3) contrapuntal texture. Each of these general types conveys the poetry differently and each supports the vocal line with different textures.

¹⁴ While composers often give specific instructions to performers as to how loud or soft their music should be, there are almost limitless shadings of "forte" and "piano," depending on range, texture, and individual abilities. As a consequence, the broad range of variables in choosing dynamics remains in the hands and voices of the performers themselves.

compositor. Por isso é importante compreender profundamente a letra e as orientações musicais da partitura.

Considerando um quadro descritivo proposto por Christi¹⁵ (1980, p. 174, tradução nossa), que estabelece o alcance e a tessitura de cada classificação vocal, a extensão e a tessitura dessas quatro canções de ninar escritas por Barroso podem ser melhor executadas por vozes femininas (soprano, mezzo-soprano e contralto). Segundo o mesmo autor: “Se os compositores e arranjadores se mantiverem no intervalo designado e favorecerem a *tessitura* recomendada, as vozes serão protegidas e a música (...) será mais efetiva quando executada”.¹⁶

Paurilo Barroso, compôs obras em diversos gêneros, entretanto, o que mais o agradou foram as músicas para crianças. “Sinto-me à vontade no seu campo ‘Para Ninar’, ‘Dorme, dorme meu filhinho’, ‘Mãe Preta’, que, constantemente, são executadas na Itália, na Inglaterra e outros países, são os trabalhos que mais me agradam”. (*Diário da Noite*, 1944, p. 1-3). Vejamos uma das críticas escritas a respeito de uma de suas canções de ninar:

Houve, porém, uma página de Paurilo que calou profundamente nalma dos cultores do bel-canto, a "berceuse" "Para Ninar". Cantada pela primeira vez em Fortaleza por Sofia del Campo, posteriormente por Nice de Araújo Jorge, Alexandrina Ramalho e Marina Ribeiro Medeiros, entrou triunfalmente no repertório da gloriosa Bidú Saião que, em sua última temporada no Sul, em que um de seus magistrais recitais, diante dos repetidos aplausos do público, bisou o delicado acalanto, trisando-o depois, em Porto Alegre sob verdadeira catadupa de palmas. Foi, indubitavelmente, uma vitória. Foi mais longe o eco dessa vitória: transpôs já as fronteiras da Pátria e foi repercutir na metrópole do mundo, New-York, pela voz encantadora de Bidú: A "Radio Columbia", daquela cidade, acaba de cabografar a Paurilo Barroso, pedindo permissão para Bidú cantar ao microfone a "Berceuse" "Para Ninar", hoje, 10 de novembro, às 23 horas (horas de Fortaleza). (*A Razão*, 1937, p. 4)

Segundo as divulgações de programas artísticos nos periódicos entre 1910 e 1999, a canção “Para Ninar” está entre as obras mais interpretadas do compositor Paurilo Barroso. Foi tocada em recitais, rádios, programações de estúdio, no programa *Hora do Brasil*, além de outros eventos. Também há menção às composições "Dorme dorme, filhinho ..." e depois “Acalanto”, porém não com a mesma proporção que a primeira, mas não deixam de ser importantes, por pertencerem ao gênero canção de ninar, com o qual o artista em questão demonstrou ter tanta afinidade.

¹⁵ Esse quadro descritivo poderá ser consultado no anexo desse documento.

¹⁶ “If composers and arrangers would keep within the designated range and favor the recommended *tessitura*, voices will be protected and (...) music will be more effective when performed.” (p. 174)

3.2.6. A performance das canções

Muitos que assistem a um recital desconhecem as etapas anteriores à performance. Há elementos que nos orientam sobre a proposta do compositor em relação ao caráter de cada obra, elementos musicais – aqueles que estão explícitos ou implícitos em uma partitura – e os elementos extramusicais – os quais devem ser buscados fora da composição.

São elementos musicais a tonalidade, o ritmo, a melodia, a harmonia, a dinâmica, o andamento, a relação texto-música, etc. Esses e outros mais que o compositor pode indicar em uma partitura dão direcionamentos muito importantes sobre o que o intérprete pode ou deve fazer ao executar uma obra.

Os elementos extramusicais: o estilo do autor, o gênero-musical, o contexto sociocultural em que a obra está inserida também devem ser considerados no estudo de uma composição, pois isso influencia o compositor na sua produção artística.

Harrison (2006, p. 201) propõe um roteiro¹⁷ para estudo da performance, que pode contribuir bastante para performers da área de canto. Ele divide as etapas nas cinco fases abaixo: A. Palavras: nesse momento o cantor deverá extrair as palavras da música e memorizá-las, como se desejasse recitá-las. Depois, descobrir o significado e a pronúncia delas. Em seguida, explorar o contexto, buscando respostas para as seguintes perguntas: Por que o compositor usa esse texto? Explore o contexto histórico e dramático. Quem é o personagem? De onde ele/ ela vem? Onde ele/ela está agora? Para onde ele/ela vai? Para quem ele/ela está cantando e por quê? Depois de assimiladas todas essas informações, deve-se passar para a próxima etapa.

B. Ritmo: nesse item orienta-se relacionar as palavras e a melodia. O primeiro passo é escrever o ritmo (sozinho) em uma única linha. Na sequência, aprender esse ritmo com variação de andamento, pensando em uma boa sensação de pulso. Logo após, ser capaz de bater palmas, se possível com o ritmo já memorizado e também propondo pulso regular para uma mão e ritmo para a outra, dominando-o, será possível estudar a etapa imediata para a qual devem estar assimilados os processos anteriores.

C. Palavras e ritmo: nessa fase, há a combinação das palavras com o ritmo, preocupando-se com o uso da voz de uma forma saudável, iniciando a flexão da voz aproximadamente de acordo com a forma da melodia. As fases C e D devem ser estudadas ao mesmo tempo, mas não juntas. Abaixo, será esclarecido o quinto tópico do roteiro.

¹⁷ O roteiro foi disponibilizado no anexo desse documento em inglês, língua em que foi escrito.

D. Melodia: Deve-se aprender a melodia, mentalizando-a ou com a ajuda do piano, mas sem o texto, ignorando dinâmica e instruções musicais, porém em um andamento que não seja menos lento do que o tempo previsto. Depois, assoviá-la ou vocalizá-la em vogal confortável, descobrindo as qualidades expressivas da melodia, não deixando de tomar consciência do pulso. Por último, estudar a melodia que acompanha a harmonia. Para finalizar o processo do roteiro sugerido pelo autor, ele orienta a passar para o próximo passo apenas quando a etapa C já estiver assimilada.

E. Os elementos combinados: se as etapas anteriores forem seguidas com dedicação, o cantor já estará pronto para combinar os elementos espontaneamente, precedendo cantando apenas com vogais (se for útil), e quando as palavras, o ritmo e a melodia estiverem combinados com sucesso, haverá uma base sólida para começar a trabalhar a interpretação.

Stein e Spillman (1996, p. xiii) também apresentam sugestões parecidas como podemos confirmar na afirmação a seguir:

Essa abordagem modela como acreditamos que os artistas precisam estudar uma canção na preparação da performance: eles devem estudar primeiro a poesia, depois os problemas de performance e, em seguida, cada aspecto da estrutura musical. No final do processo, uma recombinação dos três tópicos ocorrerá através de uma performance polida, quando o cantor e o pianista transmitem sua compreensão da poesia e da música no ato mágico da expressão musical. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. xiii, tradução nossa)¹⁸

É muito comum os cantores estudarem tudo de uma só vez: a letra da música, o ritmo e a melodia. Entretanto, agindo dessa forma a possibilidade de haver falhas no resultado poderá ser maior. É possível, por exemplo, nos perder na interpretação musical, pelo fato de não ter ocorrido a compreensão do texto; também pode resultar em problemas rítmicos, porque não houve um estudo por etapas. Então, faz-se notória a importância desse roteiro sugerido por Harrison.

Foi imprescindível para a performance das quatro canções de Paurilo Barroso o estudo-analítico que fiz de cada partitura. Procurei compreender a biografia do autor, as características do gênero cantiga de ninar, como também, incorporar os personagens presentes em cada composição, além de deixar-me levar pelo ritmo do acompanhamento do piano, e assim as

¹⁸ This approach models how we believe performers need to study a *Lied* in performance preparation: they must study first the poetry, then the performance problems, and then each aspect of the musical structure in turn. By the end of the process, a recombination of the three topics will occur through polished performance, when singer and pianist convey their understanding of the poetry and the music in the magical act of musical expression.

descobertas não pararam de acontecer a cada oportunidade de refletir sobre e cantar as obras em questão.

Foi importante também para o estudo das canções os retornos dados pelo professor de canto Dr. Flávio Cardoso de Carvalho e pelo pianista Yuri Moreira Lima, quando comentavam a respeito do meu resultado sonoro, que foi melhorando ao longo do segundo semestre de 2018. A esse respeito é importante lembrar Stein e Spillman (1996, p. xvi):

Uma vez que a primeira performance tenha sido ouvida e a subsequente discussão no texto seja entendida, então uma segunda "leitura" dramatizará os pontos que acabamos de considerar e mostrará se a performance inicial foi alterada de alguma forma. Todo o processo de executar, ouvir, analisar e executar novamente deve render uma nova compreensão da interação recíproca entre performance e análise musical: uma performance perspicaz pode dar ao ouvinte/crítico musical uma compreensão persuasiva de uma obra de arte e, de maneira semelhante, uma análise imaginativa pode dar ao músico novas intuições para a performance. Ao desafiarem-se constantemente dessa maneira, o performer e o crítico musical (que podem, é claro, ser a mesma pessoa!) podem desenvolver uma compreensão mais profunda da música e, ao mesmo tempo, permanecer abertos a futuras reconsiderações. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. xvi, tradução nossa)¹⁹

Não é só o cantor que deve compreender o texto da canção. Stein e Spillman (1996, p. 20) afirmam que “A necessidade de estudar a poesia na preparação da performance do gênero canção não é opcional; em vez disso, é uma parte importante do trabalho básico do cantor e acompanhador”²⁰, pois

Aqueles que não entendem o significado do poema também não entendem o significado da música que o define. De fato, artistas que não estudaram completamente a poesia não podem cantar ou tocar Canção com o foco, a imaginação e a vitalidade essenciais para os músicos e seu público. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 20, tradução nossa)²¹

Um poema pode empregar uma das várias personas gerais ou ‘vozes’ dependendo do tipo de poema: em uma letra, o poeta pode projetar sua própria

¹⁹ Once the first performance has been heard and the ensuing discussion in the text is understood, then a second "reading" will dramatize the points just considered and show if the initial performance has been altered in any way. The entire process of performing, listening, analyzing, and performing again should yield a new understanding of the reciprocal interaction between performance and analysis: an astute performance can give the listener/analyst a persuasive understanding of a work of art and, in a similar way, an imaginative analysis can give the musician new insights into performance. By constantly challenging one another in this way, the performer and analyst (who may of course be one and the same person!) can develop a deeper understanding of the music, while at the same time remaining open to future reconsiderations.

²⁰ The necessity of studying the poetry in *Lied* performance preparation is not optional; rather, it is a major part of the basic work of both singer and accompanist.

²¹ 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.

voz ou assumir a de um protagonista (por exemplo, um andarilho); em uma narrativa histórica ou drama poético, por outro lado, o poeta pode adotar a voz de um narrador ou a voz de um personagem real em um drama. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 29, tradução nossa)²²

O estudo do poema e a relação com a música permitem compreender as vozes presentes no texto e que o interlocutor pode variar ao longo da narrativa/ poesia. “[...] como a ‘voz’ do acompanhante não ‘fala’ especificamente o texto, as pessoas acompanhantes podem projetar vários outros aspectos da poesia” (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 30, tradução nossa)²³. Então, “[...] O pianista compartilha a persona geral e o modo de endereço do cantor, o acompanhamento funcionando como embelezamento para a projeção do cantor”. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 96, tradução nossa)²⁴.

Minha primeira preocupação ao pensar na performance de "Acalanto", "Dorme dorme, filhinho ...", "Ninando" e "Para ninar", foi se conseguiria reproduzir a delicada sonoridade exigida pelas canções. Devo confessar que de todos os elementos estudados – os musicais e extramusicais, entender a letra da música foi a etapa mais importante.

O texto contém a mensagem que deve ser passada. Pode-se dizer que a interpretação de uma obra instrumental é subjetiva em maior proporção do que uma obra que apresente a linha do canto, porque a letra delimita os limites da interpretação. Podemos fazer perguntas do tipo: a mensagem que vou passar é alegre ou triste? O texto expressa emoções ou apenas narra alguma história? A partir de questões como as anteriores e outras mais, é possível orientar-se em relação à expressividade da interpretação necessária para cada obra. Como o repertório para estudo pertence ao gênero canção de ninar foi preciso atentar para suas características.

O efeito hipnótico da canção de ninar está também no próprio texto e se manifesta através de onomatopeias, de palavras que vão se desfazendo em sílabas, vogais, sons nasalados até desaparecerem, e na repetição de palavras, versos e estrofes. [...]

A repetição de um mesmo motivo breve, melódico e textual, é bastante frequente nas canções de ninar e tem menos a função de enfatizar ou de ser recurso mnemônico - funções próprias ao estado de vigília - e mais a de efetuar um desligamento progressivo do significado, aproximando o ouvinte do material sonoro do significante, deixando soar apenas os sons da língua, e muitas vezes como já vimos, terminando em sons nasalados. Se promove um

²² A poem may employ one of several general personas or "voices" depending on the type of poem: in a lyric, the poet may project his or her own voice or assume that of a protagonist (for example, a wanderer); in a historical narrative or poetic drama, on the other hand, the poet may adopt either the voice of a narrator or the voice of an actual character in a drama.

²³ [...] because the accompanist's "voice" does not specifically "speak" the text, accompanimental personas may project a number of other aspects of the poetry.

²⁴ [...] the pianist will share the general persona and mode of address of the singer, the accompaniment functioning as embellishment to the singer's projection.

desligamento do significado, essa repetição monótona, não o subtrai da experiência auditiva; ao contrário, inscreve-o mais profundamente no psiquismo porque penetra regiões inconscientes. (MACHADO, 2012 p. 198)

Percebi que não bastava entender o significado das palavras. Foi necessário estudar minuciosamente outros aspectos que envolvem o texto. Segundo Stein e Spillman (1996, p. 33), entre outros elementos, é inerentemente significativo para o significado do poema, o comprimento da linha, as articulações poéticas de pausa, que são: a vírgula, o ponto e vírgula, os dois pontos e o período.

Nas minhas primeiras aulas voltadas para a prática interpretativa das quatro canções, para as quais eu já as havia estudado a partir das etapas sugeridas no roteiro proposto por Harisson, já descrito aqui, recebi orientação do meu professor para que me atentasse ao valor das vogais, mas sobre a necessidade de trabalhar a dicção das consoantes para que o texto soasse com mais clareza.

Outro aspecto estudado foi a projeção vocal. É necessário analisar o resultado da voz para que sejam feitos os ajustes técnicos necessários. Para o performer ter uma noção da qualidade do seu som, além de pedir o *feedback* de outra pessoa, como um profissional da área, poderá gravar sua performance e depois ouvi-la. Essas alternativas darão ao artista a noção do que ainda pode ser aprimorado. A performance das obras foi preparada exclusivamente para o dia da defesa do Trabalho de Conclusão de Curso. A performance também foi orientada pelo professor Flávio Carvalho na disciplina Prática de Conjunto, sempre buscando fazer uma relação com as análises que estavam em processo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paurilo Barroso ficou conhecido como “O autor de ‘Para ninar’”. O estudo de sua biografia e a análise das composições "Acalanto", "Dorme dorme, filhinho ...", "Ninando" e "Para ninar" permitiram compreender o apreço do artista pelo gênero canção de ninar, o seu preferido para compor músicas.

Essas canções foram adjetivadas pela crítica da época como simples e belas, mas quem prepara sua performance nota que possuem uma riqueza que encanta, ou seja, não são simplesmente canções escritas para acalantar um bebê; há um trabalho artístico na composição, que pôde ser confirmado a partir da simplificada análise feita dos elementos: ritmo, melodia, o primeiro relacionado com o segundo, a tessitura e a extensão.

Segundo Machado (2012, p. 15), "o termo *canção de ninar* parece apontar para um âmbito mais íntimo e familiar, enquanto que *acalanto* inscreve a canção no universo das músicas, populares ou eruditas, compostas com a intenção artística e destinadas à esfera pública”. Embora eu tenha usado o primeiro termo para refletir sobre as composições em questão, pode-se dizer que elas se encaixam na segunda categoria apontada por Machado (2012), conforme segue:

[...] a palavra "acalanto", quando utilizada nos títulos de canções, parece indicar uma música para adormecer, não só composta com intensão artística e destinada à esfera pública, mas a um público amplo, adulto e infantil; enquanto que canção de ninar designa, quase sempre, as canções criadas com ou sem intenção artística, anônimas ou autorais, e aparece nos títulos de CDs destinados principalmente ao público infantil. (MACHADO, 2012, p. 15)

A vivência da performance das quatro canções também permitiu-me compreender o nível técnico exigido para cantá-las, e considerar que é preciso o domínio de alguns aspectos técnico-vocais para executá-las de uma forma saudável, considerando, por exemplo, a tessitura em que elas foram escritas.

O compositor segue alguns padrões na composição das quatro canções. Em relação à conjugação do ritmo com a harmonia, Paurilo escreve acordes arpejados ou empilhados na maioria das vezes em tríades. A métrica é simples. As frases são curtas, com andamentos de lento à moderato e dinâmica predominante entre piano e pianíssimo.

O tema das letras é sobre o bebê que está sendo acalentado por um adulto. As repetições de palavras, a monotonia do ritmo, os *rallentando* e *ritardando*, a diminuição da

intensidade propiciam a criança pequena a acalmar-se até que o sono se torne inevitável e ela começa a dormir.

As composições analisadas são tão grandiosas que não resisto em convidar os pesquisadores a aprofundarem o estudo sobre as obras do compositor brasileiro Paurilo Barroso. Espero também ter a oportunidade de fazer o mesmo. Muito ainda pode ser explorado do sentido textual e musical das composições "Acalanto", "Dorme dorme, filhinho ...", "Ninando" e "Para ninar", mas o autor também deixou um legado de obras compostas em outros gêneros que poderá render estudos para diversas vertentes da pesquisa em música.

A performance e a análise dessas quatro composições contribuíram muito para o meu crescimento técnico e interpretativo. Com muito estudo e dedicação consegui reproduzir a delicada sonoridade exigida pelas canções. Essa conquista gradual durante o processo de preparação para o recital tornava cada vez mais prazeroso cantá-las. As pessoas que me ouviam estudar em casa ou na Universidade Federal de Uberlândia elogiavam meu resultado sonoro e a beleza dessas músicas. Estou muito feliz pelo tema escolhido e espero que mais pessoas se deem a oportunidade de cantar tão agradáveis obras.

REFERÊNCIAS:

BARROSO, Paurilo. (1894-1968). *Acalanto*. Versos de Aracy Martins. Arthur Napoleão. Rio de Janeiro. c1964. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. (1894-1968). *Dorme dorme, filhinho...* Moderna. São Paulo. c1945. 1 partitura (4p), canto e piano.

_____. (1894-1968). *Ninando*. Irmãos Vitale, Editôres. São Paulo/ Rio de Janeiro. c1959. 1 partitura (3p), canto e piano.

_____. (1894-1968). *Para ninar*. Moderna. São Paulo. c1952. 1 partitura (4p), canto e piano.

BIDÚ Saião Cantará Hoje, na "Radio Columbia" de New York, uma página de Paurilo Barroso. *A Razão*, Fortaleza. 425. ed., p. 4, nov. 1937. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

BRASIL. Portal da História do Ceará. *Francisco Paurilo Barroso*. Disponível em: <<http://www.ceara.pro.br/cearenses/listapornomedetalhe.php?pid=32308>> Acesso em: 10 dez. 2017.

CHRISTY, Van A. *Expressive singing*. 3. ed. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers. 1980. p. 174.

ESTÁ no Rio o autor da célebre "berceuse" "Para ninar": Paurilo Barroso, o festejado artista cearense, apresentará ao público carioca a sua opereta "Valsa Proibida". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 3431. ed., p. 1-3, mar. 1944. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

HARRISON, Peter T. Being Fully Prepared. In: *The human nature of the singing voice*. Dunedin Academic, 2006. p. 201

ILARI, Beatriz S.. *Bebês também entendem de música: A percepção e a cognição musical durante o primeiro ano de vida*. Revista da ABEM, Porto Alegre, RS, v. 7, p. 83-90, 2002.

HOOVER, Maya F. Barroso, Francisco Paurilo, 1894-1968. In: *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth-Century Art Songs for Voice and Piano*. [S.l.: s.n.] 2010. p. 66.

LOPES, Maria G. C.; PAULINO, Roseli A. F. *Discurso e formação de valores nas canções de ninar e de roda*. Intercom: Curitiba. 2009. 15 p.

MACHADO, Silvia de A. P. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. São Paulo. 326 folhas. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. 326 p.

MARIARTE. Os "Shows" do Atlântico. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1292. ed., p. 5, out. 1945. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MARIARTE. Uma surpresa. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1354. ed., p. 5, jan. 1946. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MELO, Veríssimo de. Em Natal o prof. Paurilo Barroso. *O Poti*, Rio Grande do Norte, 317. ed., p. 7, set. 1955. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MOREIRA, Lopes. Música: O autor de "Para ninar". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 68. ed., p. 7, mar. 1944. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

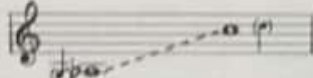
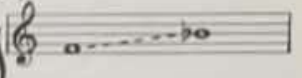
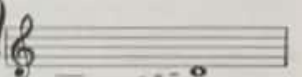
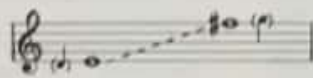
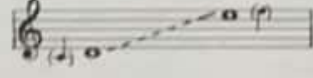
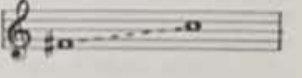
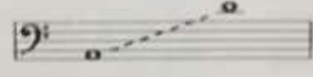
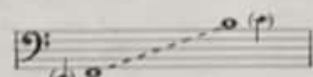
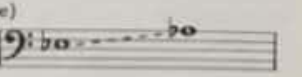
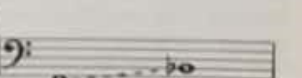
PIMENTA, Josani K. *As Canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: Um estudo para a interpretação*. Tese (Doutorado em Música/ Canto). São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127816>> acesso em 13 de dez. de 2017.

PINTO, Efe. A noite é o espetáculo. *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 3899. ed., p. 4, out. 1966. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

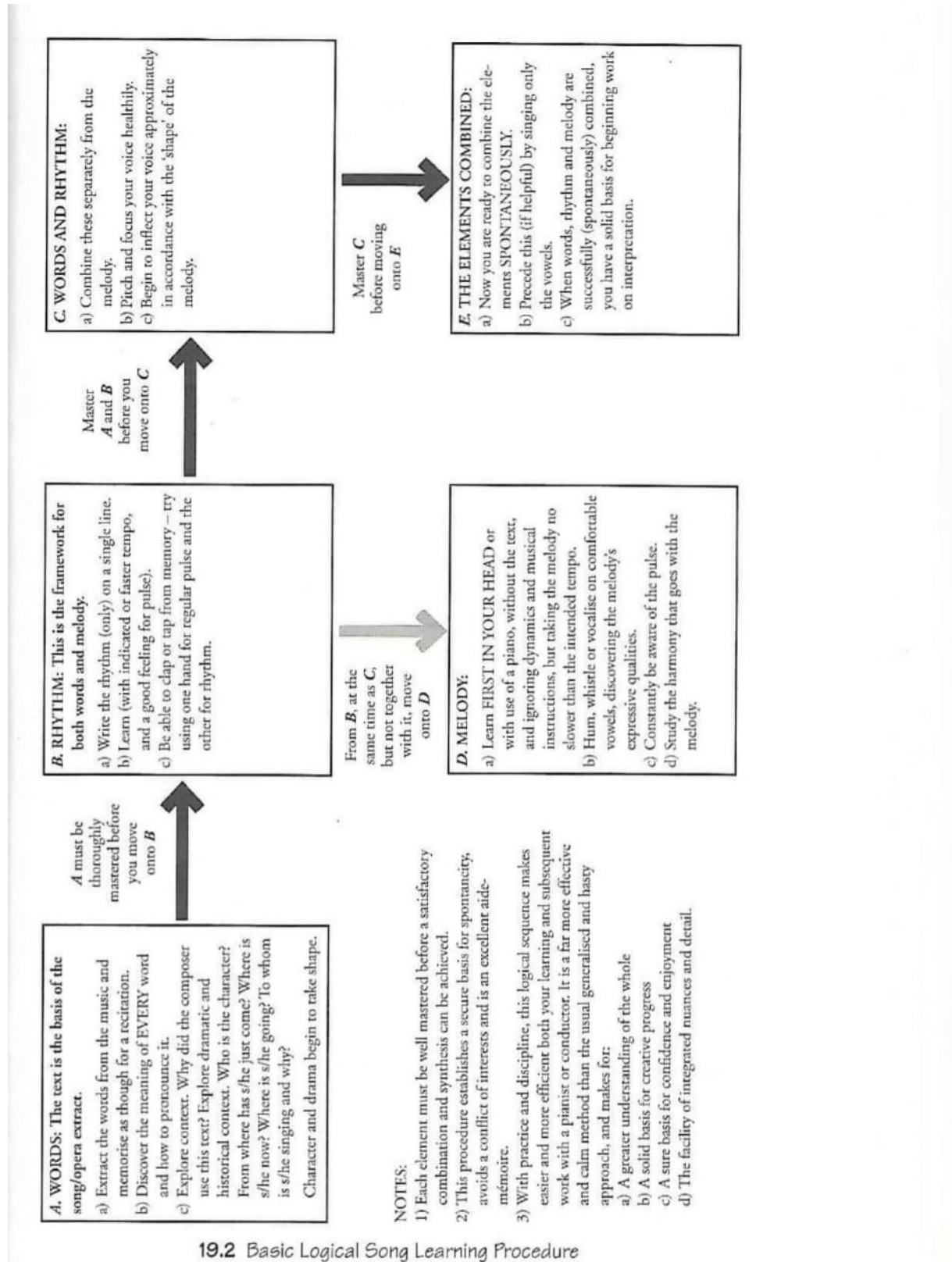
SANTOS, Lenine. A.; SANTOS, Mauro C. C. *O acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de câmara brasileira*. ANPPOM. 2017. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4619/1689>> 13 dez. 2017. 9 p.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry Into Song*. Performance and Analysis of Lieder. Oxford University Press. New York, USA, 1996. 493 p.

ANEXO A – Quadro descritivo de extensão e tessituras vocais proposto por Christi (1980, p. 174)

VOICE	RANGE	TESSITURA
First Soprano (D) E to G (A $\flat$)		A - D 
Second Soprano (Mezzo) (C) to F		G - C 
Alto (G) A $\flat$ to C (D)		(2 Tessitura) Upper F - B $\flat$  Lower A - D 
First Tenor (D) E to F $\sharp$ (G)		A - D 
Second Tenor (C) D to E (F)		F $\sharp$ - C 
Baritone A to D		D - A 
Bass (E) F to B (C)		(2 Tessitura) Upper E $\flat$ - A $\flat$  Lower F - B $\flat$ 

ANEXO B – Procedimentos básicos para o estudo da performance vocal proposto por Harrison (2006, p. 201)



19.2 Basic Logical Song Learning Procedure