

QUATRO ROSAS: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira

Mário Sève

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/PPGM)

Resumo: Este artigo procura investigar as mudanças interpretativas no fraseado de um tema instrumental ao receber letra. São analisadas, para isso, quatro versões gravadas da valsa *Rosa*, de Pixinguinha: 1) a do próprio autor, em 1919; 2) a do cantor Orlando Silva, em 1937, com versos de Otávio de Souza; e as posteriores interpretações instrumentais gravadas 3) por Jacob do Bandolim, em 1959, e 4) pelo cavaquinista Waldyr Azevedo, em 1978. O artigo disserta inicialmente sobre idéias e conceitos das escolas "intuitiva" e "analítica" do fraseado musical – assim definidas por Nancy Toff –, sobre determinadas contextualizações históricas e estilísticas do Choro e da Valsa-brasileira – e especificamente de *Rosa* –, sobre os sistemas de gravação de época e sobre o papel e relevância de cada intérprete no cenário da música brasileira – a partir de informações em escritos de José Ramos Tinhorão, Humberto Franceschi, Sérgio Cabral e Jairo Severiano, entre outros. Como ferramentas de análise são usadas transcrições, em partituras, e representações gráficas dos áudios das gravações, em *software Protools*. Em anexo, encontram-se edições escritas das formas instrumental e canção da valsa. São utilizados, no quadro teórico, discussões, exemplos em partituras, diagramas e conceitos – como os de "espaço verbal", "alturas focais da melodia", "note grouping", "métrica-derramada", "cometricidade e contrametricidade", "passionalização" etc. – originários de pesquisas de Mário de Andrade, Nikolaus Harnoncourt, Hermann Keller, Julio Bas, Allan F. Moore, Jammes Thurmond, Martha Tupinambá de Ulhôa, Carlos Sandroni, Luiz Tatit, Philip Tagg, entre outros. O artigo apresenta, ainda, 16 exemplos musicais e um quadro esquemático comparativo, representando parâmetros analíticos *versus* resultados encontrados para as quatro versões gravadas.

Palavras-chave: análise da música popular, fraseado, valsa-brasileira, choro, Pixinguinha

FOUR ROSAS: interpretative phrasing changes in a brazilian waltz

Abstract: This article tries to find out the interpretative phrasing changes in an instrumental song when it receives lyrics. With that purpose, there will be analyzed four recorded versions of *Rosa*, waltz composed by Pixinguinha: 1) by the author himself, in 1919; 2) by the singer Orlando Silva, in 1937, with verses by Otavio de Souza; and subsequent instrumental interpretations recorded 3) by Jacob do Bandolim, in 1959, and 4) by the cavaquinho player Waldyr Azevedo, in 1978. The article initially discourses on ideas and concepts of the "intuitive" and "analytical" schools of musical phrasing – as defined by Nancy Toff – about certain historical and stylistic considerations of Choro and Brazilian waltz – and specifically of *Rosa* – about the early time recording systems and about the role and relevance of each performer

in the Brazilian music scene – following the writings of José Ramos Tinhorão, Humberto Franceschi, Sérgio Cabral and Jairo Severiano, among others. For the analysis, different tools are used, like transcriptions in music sheet and graphical representations of audio recordings in Protools software. In the attachment, written editions of instrumental and song forms of the waltz can be found. In the theoretical framework, discussions, examples in scores, diagrams and concepts - such as “verbal space”, “focal pitches of the melody”, “note grouping”, “métrica-derramada”, “commetric and contra-metric”, “passionalização” etc. – from researches done by Mário de Andrade, Martha Tupinambá de Ulhôa, Luiz Tatit, Allan F. Moore, Philip Tagg, Hermann Keller, Julio Bas, Nikolaus Harnoncourt and Jammes Thurmond, among others. The article also presents 16 musical examples and a comparative schematic table representing analytical parameters versus results for the four recorded versions.

Keywords: Analysis of popular music. Phrasing. Brazilian waltz. Choro. Pixinguinha

O fraseado

Em seu livro *Phrasing and Articulation*, o teórico alemão Herman Keller diz que “nós nos expressamos na música a fim de sermos entendidos (mais precisamente: para sermos entendidos por membros de nossa comunidade cultural) com a mesma certeza como nos expressamos na linguagem.”¹ (KELLER, 1973, p.10). O fraseado musical pode ser compreendido por analogia à linguagem verbal. Tal como acontece com os sinais de pontuação (na linguagem), o fraseado (na música) tem a função evidenciar as subdivisões do pensamento, estas delimitadas pelo que chamamos de motivos, frases ou períodos. A organização e a interpretação desse pensamento são consideradas as responsáveis pelo que conhecemos como expressão musical. Para muitos estudiosos, fraseado ou pontuação, em música, são quase sinônimos de expressão – uma relação que pode ser explicitada nos processos relacionados às entoações da “voz falada”, como sugere o seguinte texto da atriz Gemma Reguant².

A pontuação de um texto nos explica com claridade o que diz o texto. Uma vírgula fora de lugar pode expressar algo completamente diferente. Por isso é tão importante respeitar a pontuação de um texto e dar-lhe a entoação correspondente.

A voz expressa também os sinais de pontuação. Cada sinal de pontuação em

um texto determinando implica em trocas de tons. Não é o mesmo, a nível expressivo, um ponto final que um ponto, tampouco é o mesmo para a escala tonal. A clareza na pontuação também fornece uma clareza no que se está dizendo.

De acordo com o sinal de pontuação e o sentido do que dizemos, teremos diferentes inflexões ao final das unidades melódicas.”³ (REGUANT, 2003, p.199).

A música, embora representada por um sofisticado sistema de notação – possibilitando indicações de altura e duração de um som, de dinâmica, de articulação, de ritmo e de andamento –, não possui um sistema de sinais de pontuação semelhante ao da linguagem. O fraseado musical representa um enigma a ser revelado por trás dos sinais de uma pauta. Como um orador diante de um texto, cabe ao músico – a partir de critérios próprios e estilísticos – a tarefa de dar sentido a uma determinada obra musical.

Uma frase musical poderia ser entendida, por analogia, como um verso na poesia, ou como uma simples sentença na prosa. O regente Nikolaus Harnoncourt transcreve, no livro *O Discurso do Sons*, a seguinte afirmação do teórico musical alemão do século XVIII, Johann Mattheson: “a melodia

¹ “We express ourselves in music in order to be understood (more correctly: to be understood by the members of our cultural community) with the same certainty as we express ourselves in language.”

² Gemma Reguant é especializada em interpretação no *Institut Del Teatre de Barcelona* e professora de técnica vocal para atores. A atriz é autora do capítulo *La voz y el ator* no livro *La voz – La técnica e la expresión*, coordenado pela musicista e fonoaudióloga Inês Bustos Sánchez.

³ “La puntuación de un texto nos explica con claridad qué dice eses texto. Una coma cambiada de lugar puede expresar algo completamente distinto. Por eso es tan importante respetar la puntuación de un texto y darle la entonación correspondiente.”

La voz expresa también los signos de puntuación. Cada signo de puntuación en un texto determinado implica unos cambios tonales que nos puede ser muy útil conocer. No es lo mismo un punto final que un punto y seguido a nivel expresivo, y tampoco es lo mismo a escala tonal. La claridad en la puntuación también aporta una claridad a lo que se está diciendo.

Según el signo de puntuación y el sentido de lo que decimos, tendremos inflexiones distintas al final de las unidades melódicas.”

instrumental..., sem os recursos das palavras e das vozes, se esforça por dizer tanto quanto estas com as palavras.” (MATTHESON, apud HARNONCOURT, 1988, p.152). Organizado o pensamento musical, o fraseado acontece nesse “esforço por dizer” do intérprete; frases em movimento se conectam, ou se separam, e o texto musical passa a ser compreensível. Aspectos comuns ao canto e a fala surgem, assim, na relação “música-linguagem” – “em várias línguas, poesia e canto se exprimem pela mesma palavra”. (HARNONCOURT, 1988, p.23). Do mesmo modo que uma melodia pode ter seu significado realçado por um texto poético, “a palavra falada pode, através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica.” (HARNONCOURT, 1988, p.23).

O compositor, semiólogo e estudioso da canção popular brasileira Luiz Tatit cunha os termos “voz que fala” (ligada à linguagem verbal) e “voz que canta” (ligada à linguagem musical) para investigar a relação “canto-fala”. O autor de *O Cancionista* relaciona a voz que fala com o que é dito e a voz que canta com a maneira de dizer, e, citando o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, lembra que “o cantar faz nascer uma voz dentro da voz” – uma voz que fala dentro da voz que canta e uma voz que canta dentro da voz que fala. Ambos os escritores descrevem, em suas concepções, o ato de cantar, seja através de um olhar analítico – “uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002:9) – seja através de uma imagem “poética” – “o canto potencializa tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo, força do corpo que respira.” (WISNIK,

apud TATIT, 2007, p.67). Keller relaciona a respiração com a linguagem e o fraseado.

Assim é a respiração, o espírito do homem, unida de uma maneira misteriosa com o espírito da linguagem; e entendemos porque os gregos usavam a mesma palavra para definir a respiração e a alma (*pneuma*). Como na linguagem, assim na música, “frasear” significa igualmente “respirar”; “frasear bem” significa “respirar de forma inteligente.”⁴ (KELLER, 1973, p.14).

O fundamento do fraseado musical constitui-se da conexão e separação de motivos, frases e períodos. A dificuldade de onde pontuar, respirar ou frasear em música está na localização e imediato reconhecimento dos limites desses elementos. O teórico Julio Bas (1947, p.22) aconselha-nos a respeitar a “lei natural do ritmo” e respirar no que chama de “ponto morto”, ou seja, no ponto de separação de motivos e frases. Na música vocal, por exemplo, que tem o texto como guia, evita-se truncar palavras (respirando-se entre sílabas) ou desrespeitar uma pontuação. A alteração na entoação de um verso, de uma frase verbal, tem o poder de mudar completamente seu sentido a ponto de distorcê-lo. Vejamos o que pode ocorrer com uma simples mudança de pontuação em uma mesma frase:

– Júlia não me respondeu. Quando a procurei, já era tarde.

– Júlia não me respondeu quando a procurei. Já era tarde.

Thurmond (1991) comenta que na música, como na literatura, a percepção artística progride do motivo (comparado à sílaba ou palavra na prosa) à frase, depois ao período, à seção etc., até

⁴ “Thus is breath, the spirit of man, bound together in a mysterious manner with the spirit of language; and we understand that Greeks had the same Word for breath as they had for soul (*pneuma*). As in language, so in music “to phrase” means equally “to breath”; “to phrase well” means to “to breath intelligently.”

chegar à obra como um todo. Keller, em seu estudo sobre fraseado e articulação, afirma que, na música, acima da frase encontra-se o período como, na poesia, acima do verso está a estrofe e, na prosa, acima da oração a sentença. E compara as formas maiores na música – como o rondó, a forma-sonata – a prosas formadas por sentenças. Sílabas e motivo, verso e frase, sentença e período, estrofe e seção, parecem constituir-se em elementos que estruturam o fraseado, numa obra poética ou musical.

Para a flautista Nancy Toff, “há duas escolas de pensamento sobre o fraseado: uma mais intuitiva, a outra mais analítica.”⁵ (TOFF, 2012, p.147) A primeira escola é a do modelo verbal, como vimos até então, que iguala a função do fraseado à pontuação na linguagem. A segunda escola é a da análise formal, que considera a frase musical em diferentes níveis: ataque, ou articulações iniciais; fórmulas rítmicas, acentos, intensidade, dinâmica, e cor, que impulsionam a frase do início ao fim; terminações características e silêncios.

Um dos princípios fundamentais para estudos do fraseado na segunda escola é o da “tensão-relaxamento” – que busca determinar as variações na taxa de tensão e movimento de uma peça através de análises de seu contorno melódico, de seu ritmo harmônico e da natureza de seu ritmo ou pulso. Diversos teóricos, como Hugo Riemann, Hermann Keller, James Thrumond, William Kincaid e John Krell, de uma maneira ou de outra, abordaram o problema com esse enfoque.

Thrumond, através de estudos sobre agrupamentos de notas em unidades *arsis-thesis*, formulou a teoria do *Note Grouping* (do agrupamento de notas). *Arsis* e *thesis* são nomes que vêm do drama grego. Na dança, *arsis*

correspondia ao tempo no qual o pé era levantado durante um passo e *thesis* ao tempo em que o pé estava no chão. O *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa* define *arsis* e *thesis* como “termos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempo fraco e tempo forte.” (SADIE, 1994, p.44).

Os gregos, que consideravam a arquitetura, a escultura e a pintura como “arte em estado de repouso” – na qual a assimilação parte do geral para o particular –, classificavam a música, a poesia e a dança como “arte em movimento” – na qual a assimilação progride do particular para o geral –, movimento este que dá origem ao que entendemos por ritmo. A poesia grega – “no grego, poesia e música eram escritas pela mesma palavra, cantar e recitar poesia eram a mesma coisa” (HARNONCOURT, 1988:64) – possuía um molde rítmico desenhado por sílabas longas e curtas, onde a existência de acentos não tinha tanta importância. Carlos Leonardo Bonturim Antunes comenta que “a primeira e mais notável distinção que se estabelece, do ponto de vista métrico, entre o Grego antigo e as línguas românicas atuais diz respeito ao uso de um método quantitativo de análise das sílabas poéticas. Em vez do modelo com que estamos familiarizados e no qual se diferenciam as sílabas poéticas de um texto levando em consideração seu grau de tonicidade, o Grego tinha como critério, para diferenciar as sílabas poéticas de um verso entre si, o tempo que se levava para pronunciá-las, que podia ser maior ou menor.

Essa característica da metrificação grega, naturalmente, reflete uma particularidade da própria língua helênica antiga, uma vez que nela não havia uma distinção entre sílabas tônicas e átonas, e sim entre sílabas longas e breves. (ANTUNES, 2009, p.21).

⁵ “There are two schools of thought on phrasing, one more intuitive, the other more analytical.”

Para os gregos, uma célula verbal como o "iambo" (- _)⁶, composta de uma sílaba breve e uma sílaba longa, representada ritmicamente na nossa notação pela figura q h, poderia ter sua sílaba breve localizada na batida forte do ritmo – ou seja, como \q h \, ao invés de q\ h –, sem estar, por isso, associada a uma conotação de sincopação. O termo *thesis* significava acentuar a base, acima de simplesmente dar ênfase na nota. Este fenômeno, descrito por Thurmond, é importante para a compreensão do fundamento de sua teoria: "a *arsis*, ou nota fraca (*upbeat*) do motivo ou do compasso (em uma métrica iâmbica), é mais expressiva musicalmente do que a *thesis* (*downbeat*), e acentuando a *arsis* ligeiramente a interpretação pode resultar mais agradável e musical".⁷ (THURMOND, 1991, p.29).

Thurmond investiga, em sua pesquisa, o que chamou de as "três fases da evolução do ritmo": 1) o desenvolvimento dos motivos como elementos germinadores do ritmo e melodia; 2) o desenvolvimento da *arsis* e da *thesis*; e 3) a origem da barra de compasso. Sua teoria parece simbolizar, de certa forma, a escola analítica do fraseado. Julio Bas, no *Tratado de La Forma Musical*, apresentou questões

⁶ "Em uma escansão ou em uma estruturação rítmica, emprega-se o símbolo " _ " para identificar e representar as sílabas longas, e o símbolo " ." , para as breves [curtas]. Há, ainda um terceiro tipo importantes de posição comumente assinalado na metrificação grega, o qual se denomina *anceps* e se simboliza com um "x". Sua função é a de indicar que uma determinada posição do verso pode ser ocupada tanto por uma sílaba longa quanto uma sílaba breve." (ANTUNES, 2009:21-2).

⁷ "The *arsis*, or weak note (*upbeat*) of the motive or measure (in an iambic meter), is more expressive musically than the *thesis* (*downbeat*), and that by stressing the *arsis* ever so slightly, the performance of music can be more satisfying and musical."

similares na seguinte definição de motivo.

A música surge do movimento rítmico, e como o ritmo, assim ela está formada por uma sucessão de pequenas ações, de pequenos movimentos determinados, por sua vez, pelo nexos do impulso e do repouso. Estas pequenas ações, estes pequenos movimentos, que podem chamar-se motivos ou incisos, são as células, os elementos primários da composição musical, assim como os pés são os elementos fundamentais do ritmo e da palavra.⁸ (BAS, 1947, p.51)

O motivo, em música, corresponde a figuras de pequeno valor ou a um pequeno grupo de notas. Considera-se como o menor motivo aquele que possui apenas duas notas, a primeira usualmente a *arsis* e a segunda a *thesis*. Como um movimento de respiração em dois tempos – inspiração (ação) e expiração (repouso) –, "o encadeamento musical mais natural é o binário, ou seja, dois incisos ou motivos: um de proposta e pergunta, e outro de reposta."⁹ (id., 1947:54) Thurmond sugere, no fraseado, que se preste atenção primeiro nos menores itens (figuras ou motivos), e depois nos maiores.

Antes do advento da barra de compasso as divisões musicais eram indicadas pelo repouso, início e fim das frases; não havia uma linha vertical a separar linhas melódicas – apenas lia-se, tocava-se ou cantava-se a frase musical.

⁸ "La música surge del movimiento rítmico, y como el ritmo, así ella está formada por una sucesión de pequeñas acciones, de pequeños movimientos, determinados, a su vez, por el nexos de un impulso y de un reposo. Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos, que pueden llamarse motivos e inciso, son las células, los elementos primarios de la composición musical, así como los pies son los elementos fundamentales del ritmo de la palabra."

⁹ "La concatenación mas natural es la binaria, es decir, dos incisos o motivos: uno de propuesta o pregunta, y otro de respuesta."

No século XVII, com o contraponto mais elaborado e a necessidade de se combinar vozes, que apareciam em camadas sobre camadas, desenvolveu-se a barra de compasso e a divisão na notação musical, facilitando a identificação da posição das notas entre si, pelo leitor, e a marcação da métrica musical, pelo regente. Junto a esta nova organização surgiu, como consequência, o que Harnoncourt chama de "hierarquia dos acentos"¹⁰.

Somente no decorrer do século XVII é que a barra de compasso foi colocada de maneira correta, como nós a conhecemos; e daí em diante ela nos dá indicações muito importantes a respeito da acentuação na música. Graças a ela, a hierarquia dos acentos – que já existia implicitamente – oriunda da linguagem, torna-se um sistema visível." (HARNONCOURT, 1988:41).

A dança pode ter influenciado a colocação da primeira marcação rítmica logo após a barra de compasso, fazendo com que cada compasso, de certa forma, se tornasse tético – começando na *thesis* e acabando na *arsis*. Músicos, atualmente, reconhecem que a barra de compasso tem sido mal entendida e que teóricos tem lhe atribuído uma função que não possui. Concentrando sua pesquisa na análise de interpretações de músicos eruditos, Thurmond observou que

a super acentuação do primeiro tempo do compasso (ou *thesis*) na música erudita, que é a origem do tocar inexpressivo, pode-se dizer, então, ter surgido primariamente a partir da necessidade legítima de um

excesso de acentuação rítmica na música para dançar (como na música popular de hoje).¹¹ (THURMOND, 1991:33).

A análise acima pode soar excessivamente limitada – ao relacionar o "tocar inexpressivo" à música erudita – e, ao mesmo tempo, um tanto quanto genérica – ao relacionar o "excesso de acentuação rítmica" à música de dança (popular), onde ritmos excessivamente marcados nem sempre estão associados a um fraseado que privilegie acentuações téticas. Porém, as palavras do trompista não escondem os conhecidos problemas associados às limitações da escrita musical e do compasso, este uma fórmula mecânica para tocar-se notas com precisão. Na opinião de Harnoncourt, por exemplo, deveria ser claro para todo músico que a notação musical é inexata – que, através dela, certas informações não são possíveis de serem assimiladas. O regente alerta ainda para a existência de um "grande problema pedagógico" quando ela é aprendida antes da música propriamente dita. E ressalta que há hierarquias superiores (ou contra-hierarquias) que se opõem à "hierarquia dos acentos" (a principal é a do ritmo e da vida), que quebram a monotonia da acentuação, como: a da "harmonia" – uma das regras de fraseado na música barroca diz que "toda dissonância [mesmo que se encontre em tempo fraco] deve ser sempre acentuada, sua resolução à ela ligada, e o som se perdendo" (HARNONCOURT, 1988:42); e a do "ritmo" e da "ênfase" – numa alusão aos ritmos sincopados, o músico holandês lembra que "caso uma nota

¹⁰ "De acordo com os autores musicais dos séculos XVII e XVIII, temos, em um compasso § notas boas ou ruins, *nobiles* ou *viles*: assim o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto tempo é miserável." (HARNONCOURT, 1988:50).

¹¹ "The over-accentuation of the first beat in the measure (or thesis) in serious music, which is at the root of unexpressive playing, can be said, then, to have arisen primarily from a legitimate need for an excess of rhythmic stress in dance music (the same as in popular music today)."

curta seja seguida de uma mais longa, esta última será em principio acentuada, mesmo que caia num tempo "ruim", fraco, sem acentuação" (id., 1988:52).

Um dos primeiros – e mais importantes – estudiosos do fraseado, o teórico alemão Hugo Riemann defendia, segundo Thurmond (1991:41), a aplicação de marcas verticais, além de eventuais rompimentos das hastes das notas, para separar motivos e frases. Contudo, tal sistema confundia a leitura à primeira vista de uma partitura e complicava a escrita de combinação de vozes. No intuito de criar um método para gerar mais movimento à obra musical, o autor do *Note Grouping* começou a estudar um outro caminho para demonstrar graficamente as melhores opções para o fraseado.

Toff (2012) conta que Marcel Tabuteau, durante muito tempo o principal oboísta da *Philadelphia Orchestra*, teria lançado uma teoria expressando a dicotomia entre movimento e repouso através da articulação, das dinâmicas e do colorido sonoro – parâmetros controlados pelo que nominou "the drive"¹². Ele dividia o movimento em uma série de arcos (separando grupos de notas, com movimentos internos) até alcançar a nota de repouso, partindo do princípio que não há duas notas iguais em uma frase – quer em termos de duração, volume, ênfase ou de intenção. Ou seja, para o músico, se duas notas são tocadas da mesma maneira, o movimento da frase pára, mas quando cada nota é expressa por seu papel particular, a linha melódica tem forma e vida. Tabuteau, assim, atribuiu números para cada nota da frase – como no exemplo 1 –, sendo 1 o menos significativo e o maior (como 5, no exemplo) o mais dinâmico. Esta

numeração tinha o intuito de demonstrar como atingir de forma gradual o ápice ou o repouso da frase.



Exemplo Musical 1. Modelo teórico de fraseado de Marcel Tabuteau (Fonte: *The Flute Book*, TOFF, 2012, p.149).

O flautista americano William Kincaid – por concluir que sem um receptor (um ponto de chegada) um grupo de notas não emite som com sentido –, foi levado a propor uma idéia semelhante a de seu colega Tabuteau, mas separando células musicais por colchetes (como no exemplo 2), tornando-se esta uma marca característica de seus discípulos.



Exemplo Musical 2. Modelo teórico de fraseado de William Kincaid (Fonte: *The Flute Book*, TOFF, 2012, p.149).

Kincaid dizia que, em música "não existem problemas técnicos", "somente problemas de fraseado."¹³ (id., 2012:150). Boa parte dos teóricos da escola analítica do fraseado parece ter percebido nas obras dos grandes mestres a força da anacruse – Alec Robertson, estudioso inglês citado por Thurmond, observa que "o reconhecido mestre de todos os contrapontistas, J. S. Bach, escreveu motivos e frases que começam quase exclusivamente em *arsis*".¹⁴ (ROBERTSON, apud THURMOND 1991:45). O compositor americano Walter Piston, também citado pelo

¹² O termo não parece ter uma tradução para português que descreva exatamente seu significado, mas poderíamos entendê-lo como algo similar à "força motora" ou "energia motora".

¹³ "There are no technical problems, only phrasing problems."

¹⁴ "The acknowledged master of all the contrapuntalists, J. S. Bach wrote motives and phrases that almost exclusively begin on the *arsis*."

trompista, vê a questão da seguinte maneira:

o sentido do impulso em direção ao tempo forte, transmitida pela anacruse, parece estar continuamente presente em melodias que possuem inconfundível vitalidade rítmica, tal como aquelas de J. S. Bach. Cada tempo forte serve por sua vez de trampolim para o início de outra anacruse, sempre renovando a vida da melodia.¹⁵ (PISTON, apud THURMOND, 1991, p.45).

A partir de reflexões sobre o papel da anacruse, a teoria do *Note Grouping* sugere que, para solucionar questões de fraseado, o intérprete deve focar inicialmente nos grupos de notas musicais e não nos padrões gráficos notados na partitura, ou seja, deve aprender a ver a música de forma diferente do que está impressa – propõe, assim, como outros estudiosos, uma nova organização para esses grupos. Quando cantores e músicos respiram entre grupos (não, necessariamente, na barra de compasso), as frases e os períodos tornam-se mais fáceis de ver e tocar.

Thurmond lembra que por centenas de anos fez-se música sem barras de compasso, mas não sem frases medidas, pois a melodia só pode ter forma e sentido se é medida. O segredo para um bom fraseado – nisso parecem concordar diversos autores da escola analítica – está nos critérios de separação e união de grupos de notas. O modelo do *Note Grouping* propõe, para isso, que, acima dos padrões *thesis-arsis* sugeridos graficamente na música

impressa (por barras de compassos e hastes que unem e separam colcheias, semicolcheias, fusas, semifusas etc.), assinalemos os grupos de notas *arsis-thesis* em colchetes (exemplos 3 e 4), nos quais *arsis* estão identificadas como A e *thesis* como T. Os exemplos que se seguem mostram organizações binárias A-T (como q\q) e ternárias A-A-T (como qq\q) – estas aplicáveis a tercinas (como Erye) ou a figuras associadas a compassos compostos (como Erye).

¹⁵ "The sense of motion forward to the next downbeat, imparted by the anacrusis, seems to be continually present in melodies possessing unmistakable rhythmic vitality, such as those of J. S. Bach. It is as though each downbeat serves in turn as a springboard for the start of another anacrusis, ever renewing the life of the melody."

Exemplo Musical 3. Organizações binárias, *arsis-thesis* (A-T), em um compasso §
– extraído de *Note Grouping* (THURMOND, 1991:64)

Exemplo musical 4. Organizações ternárias, *arsis-arsis-thesis* (A-A-T), e binárias, *arsis-thesis* (A-T), em um compasso # – extraído de *Note Grouping* (THURMOND, 1991:66)

Os exemplos de Thurmond mostram, também, que grupos menores estão inseridos em maiores e que o movimento *arsis-thesis* se faz simultaneamente em níveis diferentes. O autor, assim, recomenda também a interpretação da música por grupos maiores, sobretudo quanto mais acelerado for o andamento. Esse enfoque resulta na valorização de movimentos anacrústicos em motivos musicais, tão recorrentes não em Bach, como havia observado Piston, mas também em outros compositores e estilos, como no gênero popular brasileiro Choro, relacionado à esta pesquisa. O exemplo 5 a seguir, mostra diferentes níveis de organização de grupos, identificados por colchetes (na primeira linha) e por construções de hastes diferentes do

padrão da escrita musical (na segunda, terceira e quarta linha). Thurmond sugere que haja um leve crescendo ou intensificação até a (última) *thesis*, porém esta não deve ser acentuada. "Este crescendo não deve ser conscientemente feito, mas deve aparecer unicamente como resultado das notas sendo corretamente agrupadas e sentidas."¹⁶ (THURMOND, 1991, p.76).

¹⁶ "This crescendo should not be consciously made, but should appear solely as a result of the notes being properly grouped and felt."

Exemplo musical 5. Identificação de grupos por colchetes ou hastes em diferentes níveis – baseado em *Note Grouping* (THURMOND, 1991:87-90)

É relevante observar, também, a questão relacionada à flexibilidade rítmico-melódica dentro dos próprios grupos de notas, visto que intérpretes, por fins expressivos, permitem-se ser livres nesse sentido – mesmo respeitando critérios próprios ou estilísticos. Dependendo do gênero, do estilo, essa liberdade torna-se menor ou maior. Vejamos o que diz o pianista e compositor Horacio Salgán, um dos grandes nomes da história do Tango.

Quando, relacionado ao tango, falamos de fraseado, não estamos nos referindo a construção da frase ou a delimitação da mesma, etc. segundo se estuda sob o ponto de vista acadêmico ou escolástico. Embora o tango, como toda música bem construída, mova-se dentro do padrão das frases que o integram, a palavra fraseado se usa, de uma forma geral, para denominar duas coisas distintas.

A primeira delas é a que se refere a expor ou, melhor, 'dizer' a melodia, fazendo uso de *rubato*, antecipações, e/ou qualquer outra sutileza que contribua à melhor expressão da frase. Estes recursos coincidem, obviamente, com os usados na interpretação de obras do período romântico (...). Na linguagem do tango, outro emprego do termo fraseado faz alusão a uma forma de variante em que a frase se expõe geralmente entrecortada, modificando um tanto a melodia em suas notas e sua figuração, mas – importante – resultando sempre reconhecível.¹⁷ (SALGÁN, 2001, p.41).

¹⁷ "Cuando, relacionado con el tango, hablamos de Fraseo, no nos estamos refiriendo a la construcción de la Frase o la delimitación da misma, etc. según se estudia bajo el punto de vista académico o escolástico.

O maestro argentino expõe, nessas palavras, diversas informações importantes sobre a interpretação musical. São aspectos bastante perceptíveis quando tratamos de música popular, de um modo geral. O *Dicionário Grove*, define o termo *rubato* (roubado) como o “andamento ampliado além daquele matematicamente disponível; assim retardado, prolongado ou ampliado.” (SADIE, 1994:805). Segundo Daniel Aguiar Novais (2014), a pianista Sandra P. Rosenblum estabelece para definição do *rubato* duas categorias, ambas encontradas em diferentes épocas e estilos (não apenas no romantismo, como sugere Salgán): o “*rubato* estrutural ou agógico”, onde a melodia e o pulso aceleram e retardam, na música, como um todo; e o “*rubato* contramétrico ou melódico”, onde a melodia goza de liberdade rítmica sobre um pulso firme. As duas categorias aparecem na música portenha, mesmo que nela a segunda seja mais evidente. Salgán ressalta ainda o aspecto improvisativo, ou ornamentado, relacionado ao “*rubato* contramétrico ou melódico”, tão presente no Tango, no *Jazz*, no Choro

Si bien el tango, como toda música bien construida, se mueve dentro de lo correcto en cuanto las frases que lo integran, la palabra Fraseo se usa, generísticamente, para denominar dos cosas distintas.

La primera de ellas es la que se refiere a exponer, o mejor dicho a ‘decir’, la melodía, haciendo uso de ‘rubato’, anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la Frase. Coinciden estos recursos, obviamente, con los usados en la interpretación de obras del período Romántico (...).” “En el lenguaje del Tango, otro empleo del término ‘Fraseo’ hace alusión a una forma de variante en la que la frase se expone generalmente entrecortada, modificando un tanto la Melodía en sus notas y en su figuración, pero – eso si – resultando siempre reconocible.”

e em grande parte da canção brasileira.

Em um conceito semelhante ao do “*rubato* contramétrico” e considerando a recorrência, nas canções brasileiras, de “duas lógicas: uma musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos; outra prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis”, a musicóloga Martha Ulhôa cunhou o termo “métrica derramada” para explicar uma “flexibilidade rítmico-melódica” que liberta o fraseado dos rígidos limites do tempo e do compasso.

A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes “descolados.” um do outro, numa sincronização relaxada. (ULHÔA, 1999:2).

Em semelhante linha de pensamento de Ulhôa, o crítico musical Dai Griffiths, em seu artigo *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song* – segundo nos informa o musicólogo britânico Allan F. Moore –, introduz o conceito de “espaço verbal” (*verbal space*), definindo-o como “o compromisso básico da música pop: as palavras concordam em trabalhar dentro dos espaços das frases da música tonal, e a potencial intensidade expressiva da melodia da música é utilizada em prol da clareza da comunicação verbal.”¹⁸ (GRIFFITHS,

¹⁸ “The pop song’s basic compromise: the words agree to work within the spaces of tonal music’s phrases, and the potential expressive intensity of music’s melody is

apud MOORE, 2012:100). Da mesma forma que a brasileira Ulhoa opta pela “métrica derramada”, o inglês Moore prefere, na análise da canção popular, a idéia do “espaço verbal”, argumentando que o papel do intérprete não é reproduzir melodias com a regularidade do ritmo harmônico ou da música transmitida por notação, que na canção a relação entre letras e fluxo com que são apresentadas tem impacto sobre o significado das próprias palavras. De um certo modo, Mário de Andrade, no *Ensaio sobre Música Brasileira*, se depara com questão similar ao ouvir nossos cantadores, que “se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também.” (ANDRADE, 1962:23). O pesquisador, então, conclui dizendo que “qualquer cantiga está sujeita a um tal *ad libitum* rítmico devido às próprias condições de dicção”. (id., 1962:23).

Algumas das análises aqui apresentadas são peças importantes no estudo do fraseado musical de gêneros associados à linguagem do Choro, tais como a Valsa-brasileira. A interseção dos conceitos apresentados pelo *Note Grouping*, dado a força da anacruse na melodia e a organização fraseológica recorrente nesses gêneros, com conceitos de “*rubato* contramétrico” ou “métrica derramada” pode tornar-se um bom caminho para o entendimento de alguns procedimentos interpretativos no Choro. A “flexibilização rítmico-melódica” dentro de grupos de notas (motivos, frases) parece dar significado, por exemplo, aos termos “amaciar” ou “amolecer”, usados para descrever certas interpretações melódicas choradas. Por outro lado, a identificação de grupos de notas no Choro pode, por vezes, estar

intrinsecamente ligada à certas organizações rítmicas que contradizem a própria organização métrica convencional. Essa “nova” identificação – associada à presença recorrente do que conhecemos como sínopes – é capaz, por vezes, de subverter ou colocar em outro nível de percepção alguns conceitos estudados.

O choro

Ao fim da primeira metade do século XIX, a Valsa, a Polca e outras danças chegaram de Viena, da Boêmia e de outras regiões da Europa para marcar presença na música do Rio de Janeiro. Misturando-se a Modinha e ao Lundu aqui presentes, esses estilos europeus – assim como a *Schottisch*, a Mazurca, a Quadrilha – acabaram por receber uma forma peculiar de interpretação e composição. Nasceu assim o Choro, já na segunda metade do mesmo século, ainda não como um gênero musical, mas um estilo a descrever um determinado jeito “sentimental” com que grupos populares – formados por flautas, violões e cavaquinho – abraçaram esses gêneros musicais dançantes. Referindo-se, de certa forma, a esse “estilo sentimental”, Henrique Cazes acredita que “a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas.” (CAZES, 2010:17).

O Choro, que iniciou-se com Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, abraçou muitas gerações de músicos brasileiros – de Anacleto de Medeiros a Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Garoto e Waldyr Azevedo. Foi inspiração fundamental na obra de nosso grande compositor erudito, Heitor Villa-Lobos, e permanece nas obras de Tom Jobim, Radamés

held back for the sake of the clarity of verbal communication.”

Gnattali, Hermeto Pascoal e muitos autores contemporâneos.

De uma maneira de tocar, o Choro passou, a partir do início do século XX, a designar um gênero musical – com sub-gêneros tais como a Polca-choro, o Tango-brasileiro, a Valsa-choro, entre tantos outros. Estabeleceu uma sonoridade típica para a música brasileira, através do chamado conjunto regional, à base de sopros (flauta, saxofone, clarinete, trompete ou trombone), bandolim, cavaquinho, violões (de 6 e 7 cordas), somados a pandeiro e percussão. Esses conjuntos foram, durante um bom tempo, o principal apoio para cantores em rádios e discos, como Francisco Alves, Carmem Miranda, Orlando Silva, entre tantos.

A valsa-brasileira

A vinda da Família Real, em 1808, trouxe para o Brasil uma grande onda de civilização e desenvolvimento. Na música, chegaram da Europa o piano e uma série de danças, entre elas a Quadrilha¹⁹ e a Valsa – estas por possuírem um caráter mais popular, prevaleceram. Ao final dos 1820 começaram aqui a impressão de partituras e a venda de pianos – instrumento que passou a ser presença obrigatória nas salas das famílias mais abastadas. O piano manteve sua hegemonia durante oitenta anos (1850-1930)²⁰, até o violão – barato e

¹⁹ “Ainda trazida pela Família Real, a quadrilha de origem francesa desfrutou de forte prestígio pela maior parte do século, declinando com a queda da Monarquia. Esse prestígio deveu-se em partes ao fato de ser a dança que abria os bailes da corte, uma praxe da realeza européia que encantou os brasileiros.” (SEVERIANO, 2009:24).

²⁰ “Foi nessa época [anos 1850] que, segundo Mário de Andrade, o poeta romântico Manuel de Araújo Porto Alegre teria chamado o Rio de Janeiro de a

portátil – ganhar lugar na preferência popular. Ritmo aristocrático, em compasso ternário, criado no ambiente dos salões burgueses da Europa, cultivado no repertório pianístico de Schumann, Schubert, Liszt e Chopin, a Valsa teve grande impulso no Brasil, em 1841, com a chegada das valsas vienenses dos dois Johann Strauss (pai e filho) e de outros compositores. O grande prestígio que aqui assumiu fez com que chegasse a ser dançada nas festas da coroação do imperador Pedro II. Alguns compositores brasileiros – como Chiquinha Gonzaga, Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, entre muitos outros – se dedicaram a composição de valsas, destacando-se, especialmente, o pianista e autor de tangos Ernesto Nazareth, que as considerava seu gênero nobre e compôs em torno de 40 delas para piano.

“Diferentemente da binária polca, que tinha uma maior flexibilidade como gênero para se moldar às características regionais por onde passou, principalmente ao jeito mais intuitivo da música dos grupos populares, a valsa sempre se manteve como um ritmo mais aristocrático. Mas isso não significou que a dança originalmente austríaca não se difundisse amplamente na cultura brasileira, tal como a polca. Aliás, no nosso caso, especificamente, o ambiente dos conjuntos de choro incorporou os dois gêneros: a valsa com seu andamento ternário mais propenso ao discurso passional, configurou-se como a estrutura formal da modinha, nos fins do século XIX, e passou a ser identificada como um gênero seresteiro, e a polca, bem, já sabemos sua história.” (MACHADO, 2007:181).

‘cidade dos pianos’.” (MACHADO, 2007:19).

A Valsa-brasileira, muitas vezes também denominada de Valsa-choro, estabilizou-se, salvo exceções, na forma rondó com sessões (ou partes) de 32 compassos, divididas em dois períodos de 16 compassos. Nos fins do século XIX, incorporada pelos conjuntos de choro, em andamento lento “mais propenso ao discurso passional”, como lembra Machado, o gênero assumiu características interpretativas e melódicas da Modinha e passou a ser identificada como um gênero seresteiro. Não por acaso, diversos compositores, como o poeta e modinheiro Catulo da Paixão Cearense, ao colocar letras nas valsas, começaram a popularizá-las ainda mais, transformando-as em canções românticas.

“A partir do início do século XX, quando nossos compositores começaram a fazer valsa com letra, o gênero cresceu, atingindo em sua forma mais romântica o auge da popularidade nos anos 30. Esse tipo de composição, que, em andamento lento, canta versos líricos, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha o fizera no século anterior”. (SEVERIANO, 2009:32).

A Valsa, nesse estilo seresteiro (também chamada Valsa-brasileira), foi o “terceiro ritmo mais gravado no Brasil na década de 30 (1.080 fonogramas, correspondentes a 16,24% do total gravado), perdendo apenas para o samba e a marchinha.” (SEVERIANO, 2009:202) Muitas músicas – como *Lábios que beijei*, *Chão de estrelas*, *Deusa da minha rua*, *Eu sonhei que tu estavas tão linda*, *Caprichos do destino* – e compositores – como Candido das Neves, Newton Teixeira, Claudionor Cruz, Orestes Barbosa, J. Cascata e Leonel Azevedo – tornaram-se consagrados em nosso cancionário através da Valsa, que,

passando ainda por compositores eruditos – como, entre muitos outros, Francisco Mignone, que dedicou ao gênero suas *12 Valsas de Esquina* –, tem tradição ainda viva em canções de Tom Jobim, Edu Lobo, Vinicius de Moraes e Chico Buarque, Guinga e Paulo César Pinheiro, só para citar pouquíssimos exemplos.

Rosa

E em 1919, *Pixinguinha* gravou na flauta *Rosa*, que compôs em 1917 com o título de *Evocação*. Esta Valsa-choro, em 1937, recebeu a letra “parnasiana” do desconhecido Otávio de Souza e foi gravada pelo “cantor da multidões” Orlando Silva,²¹ tornando-se um de seus maiores sucessos e uma das canções mais conhecidas do repertório brasileiro até hoje – com inúmeras gravações com letra, como as Caetano Veloso e Marisa Monte, ou instrumentais, como as de Jacob do Bandolim e Waldyr Azevedo.

Sérgio Cabral comenta, em seu livro *Pixinguinha – vida e obra*, que “entrando no mérito da letra [de Rosa], é visível e até escandalosa a influência de Cândido (Índio) da Neves”²² (CABRAL, 1997:146) e ilustra, transcrevendo a análise do crítico José Lino Grünwald publicada no *Correio da Manhã*, em 1964.

Seus versos traduzem o esfuziante delírio rococó de um primitivismo metafórico, sem qualquer

²¹ Orlando Silva transformava em sucesso tudo que gravava. “Jamais tivéramos um cantor que, como ele, aliasse tão bem uma voz privilegiada em timbre, tessitura e afinação a uma excepcional capacidade de interpretação”. (SEVERIANO, 2009:211).

²² Segundo Jairo Severiano, Candido das Neves, compositor, letrista, cantor e tocador de viola francesa, teria sido o maior autor da geração de modinheiros da primeira metade do século XIX.

compromisso com o bom senso. *Rosa* não faz sentido, é quase surrealista à *la outrance*, com adjetivação à *la diable*. Mas é uma estação de encantamento com adequação à música que só pureza de criança seria capaz de forjar. É poesia, um círculo concêntrico de imagens, isoladamente de mau gosto, mas que, relacionadas, criam o *élan* inocente da irrealidade referencial. (GRÜNEWALD, apud CABRAL, 1997, p.146).

Embora o nome de Otávio de Souza tivesse sido omitido quando a música foi editada, sua letra – “surrealista” ou “de mau gosto”, na opinião do crítico – perpetuou-se como um clássico e transformou significativamente o original de Pixinguinha em aspectos melódicos, rítmicos, formais e sobretudo interpretativos – e, por que não dizer, nos aspectos relacionados aos significados da melodia da composição.

Análise das partituras

Constam anexadas a este artigo as duas versões da *valsa* em partituras: a *Rosa* instrumental (*Evocação*), na página 33, e a *Rosa* canção (com letra), na página 34 – ambas extraídas do álbum *O Melhor de Pixinguinha*, coordenado por Maria José Carrasqueira (1997); e a transcrição da letra de Otávio Souza (exemplo 7).

Na análise das partituras de *Evocação* e *Rosa*, percebem-se diferenças e similaridades:

– *Evocação* tem três partes (A, B e C, na forma rondó) de 32 compassos, enquanto *Rosa* tem duas partes (um A-B-A, com A e B semelhantes à versão

original) acrescentadas de introdução e coda instrumental (esta similar à introdução),

– há algumas alterações na melodia de *Rosa* para ajustá-la, suponho, à (nova) prosódia (*an1*, c.3, 20 e 21 em A), às respirações (omitindo ou acrescentando notas em c.15 e 16, c.22 e 23 na parte A) propostas pela letra ou, mesmo, para simplificar seu fluxo (em c.29 a 31 de A) e torná-la *cantabile*, menos dependente de uma execução instrumental. Em B, as alterações são mais frequentes. Contudo, no tema principal, em A – com exceção da anacruse (*an1*) do primeiro compasso –, procura-se conservar as “alturas focais da melodia”²³ (MOORE, 2012), como podemos perceber nos cinco primeiros compassos das duas versões (exemplo 6).

²³ “Focal pitches of the melody”, segundo Allan F. Moore, está entre o conjunto de critérios de análise desenvolvidos por Allen Forte e referem-se àquelas notas que “recebem ênfase especial na articulação ou nos campos mais altos e mais baixos da melodia.” (MOORE, 2012:150).

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff is titled 'Evocação' and the bottom staff is titled 'Rosa'. Both staves show a melodic line with notes on a five-line staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Above the notes, there are harmonic markers: 'I' above the first note, 'V' above the fifth note, and 'I' above the seventh note. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemplo musical 6. Alturas focais da melodia em *Exaltação* e *Rosa*

– a harmonia da valsa parece não mudar de uma versão para outra²⁴, exceto pelas inclusões de dominantes secundários na segunda versão. Uma destas substitui no c.14 o acorde IIm (em *Evocação*) por um dominante secundário de V7 (em *Rosa*), com alteração da melodia (a nota do IV grau sobe meio tom),

– podemos classificar o contorno melódico, em ambas, de sinuoso ou ondulante (ou “wavy”²⁵, segundo nomenclatura usada por Philip Tagg),

– em mínimas pontuadas, semínimas e colcheias, o ritmo da melodia é cométrico²⁶ – dispensando o uso de síncopes –, provavelmente mais adequado a uma versão romântica.

Neste artigo, me concentro na análise nos cinco primeiros compassos²⁷ da parte A (o mesmo fragmento da composição exposto no exemplo 6), onde já é possível perceber nas quatro versões um estilo interpretativo. A letra, neste trecho, diz “Tu és divina e graciosa/ Estátua majestosa/ No amor!”

Nota-se que a letra de *Rosa* (exemplo 7) aparece, na canção, endereçada a uma pessoa específica – “na segunda pessoa do singular (como abrange toda canção de amor).”²⁸ (MOORE, 2012, p.174).

²⁴ O exemplo 6 apresenta, para as versões em fá maior e dó maior, as mesmas indicações de mudanças harmônicas entre os graus I e V.

²⁵ O musicólogo inglês Philip Tagg, em seu artigo *Melody and Accompaniment*, para a *Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, lista 10 possíveis tipos de contornos melódicos: *rising*, *falling*, *tumbling strain*, *V-shaped*, *terraced (falling ou rising)*, *oscillatory*, *arched* e *wavy*.

²⁶ “O caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante. [O etnomusicólogo Mieczysław] Kolinski cunhou os termos “cometricidade” e “conrametricidade” para exprimir estas duas possibilidades. A “metricidade” de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente.” (SANDRONI, 2001:25).

²⁷ Creio ser esse o fragmento mais conhecido e representativo (melodia e letra) da valsa de *Pixinguinha*.

²⁸ “in the second person singular (the all-encompassing love song)”.

A CANÇÃO – LETRA E MELODIA

Tu és divina e graciosa	Tu és a forma ideal	Perdão!
Estátua majestosa	Estátua magistral	Se ousou confessar-te
No amor!	Oh! alma perenal	Eu hei de sempre amar-te
Por Deus esculpurada	Do meu primeiro amor	Oh! flor!
E formada com ardor...	Sublime amor...	Meu peito não resiste
Da alma da mais linda flor	Tu és de Deus	Oh! meu Deus
De mais ativo olôr	A soberana flor	O quanto é triste
Que na vida é preferida	Tu és de Deus a criação	A incerteza de um amor
Pelo beija-flor...	Que em todo coração	Que mais me faz penar
Se Deus	Sepultas um amor...	Em esperar
Me fora tão clemente	O riso, a fé, a dor	Em conduzir-te
Aqui neste ambiente	Em sândalos olentes	Um dia ao pé do altar...
De luz, formada numa tela	Cheios de sabor	Jurar aos pés do
Deslumbrante e bela...	Em vozes tão dolentes	Onipotente
Teu coração	Como um sonho em flor...	Em preces comoventes
Junto ao meu lanceado	És láctea estrela	De dor, e receber a unção
Pregado e crucificado	És mãe da realeza	Da tua gratidão...
Sobre a rosa e a cruz	És tudo enfim	Depois de remir meus
Do arfante peito teu...	Que tem de belo	desejos
	Em todo resplendor	Em nuvens de beijos
	Da santa natureza...	Hei de envolver-te
		Até meu padecer
		De todo fenecer...

Exemplo 7. Letra de Otávio de Souza para *Rosa*, de Pixinguinha

1	2	3
		mor!
	vi	
tu	na e	no a
		tosa
	di gra tá	
		es tua ges
		ma
és	ci	
	osa	

Exemplo musical 8. Uso do modelo de Luiz Tatit para os primeiros versos de *Rosa*

Usando-se, junto à partitura da composição, o modelo de diagrama²⁹ para transcrição de melodia e letra (no qual baseou-se o exemplo 8) e os conceitos para os estudos de aspectos entoativos de uma canção – ambos criados por Luiz Tatit (1995) e expostos no livro *O cancionista* –, pode-se notar que já nos primeiros compassos da valsa-canção o que o semiólogo denomina de “processo de passionalização”, ou “persuasão passional”, próprio das canções românticas – ali traduzido pelo prolongamento (notas longas) das vogais nas sílabas (ou “tonemas”³⁰) “és” e “-mor”. Com o possível intuito de retratar relaxamentos e tensões próprias do “discurso oral”, essas sílabas são ainda precedidas de grandes saltos intervalares: descendente (relaxado), a partir de “tu”, e ascendente (tenso), a partir de “do a-”. O autor diz ainda que

a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua (...). Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto (...). A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. Todas as épocas necessitaram

dessas expressões individuais registradas na especificidade tensiva da curva melódica. (TATIT, 1995, p.23).

Para ajustar-se, ainda, à prosódia, os acentos tônicos das palavras coincidem com a pulsação 1-2-3 da Valsa-choro (tempo 1: “és”, “-osa”, “-tosa”, “-mor” e tempo 2: “-vi”, “-tá”). Com esses apoios, a letra parece estabilizar-se dentro de uma melodia de contornos sinuosos, repleta de apojeturas e bordaduras, que nos faz lembrar um tipo de fraseado ornamental próprio do Classicismo e do Barroco ou alguns procedimentos melódicos encontrados nas modinhas. Curiosamente, os versos da valsa passam também a sugerir novos significados para os agrupamentos de notas da composição.

É sabido que desde o período barroco a música vocal influenciava as interpretações instrumentais procurando dar-lhes um sentido, mesmo estando este encoberto em sons puros, sem a presença de palavras, como nos lembra Harnoncourt:

Formas puramente vocais como o recitativo e o arioso eram frequentemente imitadas instrumentalmente.” “Uma outra forma de enunciado textual concreto, tirados de obras vocais, são integrados as obras instrumentais em geral, com uma significação simbólica encoberta.

Talvez o fato de saber que a música do barroco, e também uma boa parcela do período clássico, é uma música que fala, talvez isso nos levasse a ter uma melhor compreensão da

²⁹ O autor explica seu diagrama: “cada espaço corresponde a um semitom e a tonalidade dos espaços cobrem a região da tessitura (do ponto mais agudo ao ponto mais grave) ocupada pela melodia integral.” (TATIT, 2007:31).

³⁰ Tatit (1995) define “tonemas” como as finalizações de frases melódicas onde se encontra o sentido entoativo da fala.

música retórica, se renunciássemos a desprezar a mensagem da música. (HARNONCOURT, 1988, p.152, 154 e 155).

Análise das gravações

São analisadas, e depois comparadas, neste artigo, quatro distintas gravações da Valsa *Rosa*, de Pixinguinha: 1) a do próprio autor, em 1919; 2) a do cantor Orlando Silva, em 1937, quando recebeu os versos de Otávio de Souza; e as posteriores interpretações instrumentais gravadas 3) por Jacob do Bandolim, em 1959, e 4) pelo cavaquinista Waldyr Azevedo, em 1978.

Rosa, por Pixinguinha

Evocação foi composta em 1917 e gravada como *Rosa* na "era mecânica", em 1919, para a *Casa Edison, Rio de Janeiro*, com o *Grupo de Pixinguinha*.

Analisando-se esta gravação, nota-se que:

– a valsa é apresentada ("delivered") com *Pixinguinha* na flauta apoiado por cavaquinho e violões bordando contrapontos. O acompanhamento marca os tempos 1-2-3 da valsa,

– ela está em mono, e tem ambiência natural (sem efeitos artificiais de reverberação),

– a valsa tem início tético³¹. A anacruse da partitura, antes do *segno*, aparece na volta ao A,

– seu andamento está aproximadamente em $q=160$, com

oscilações. Contudo, o áudio pesquisado³² está em sol maior e não em fá maior (da partitura editada) e assim, supostamente, em rotação acelerada.³³ Transpondo-o para fá maior, o andamento cai para $q=143$, valor que suponho considerar próximo ao correto,

– a melodia é tocada, prioritariamente, com articulação *legato*, usando-se *stacatto* em poucas frases. Há uso econômico de ornamentações durante a execução da valsa – com trilos ou apojeturas em poucas notas. Há poucas variações rítmico-melódicas no fraseado, exceto em sutis antecipações dos primeiros tempos dos compassos (como observa-se nos exemplos 9 e 10), parecendo evitar uma "interpretação tética" – que pese (articule) em tempos fortes ou seja, nas *thesis*. O exemplo 9 corresponde ao gráfico (amplitude da ondas sonora x tempo), mostrado no *software Pro Tools*, da gravação dos cinco primeiros compassos, onde: 1) Bar|Beats assinala barra de compassos e tempos; 2) Tempo o andamento detectado pelo *software*; e 3) Meter a pulsação em # da valsa. Pelas condições de gravação da

³² O áudio é do CD2, faixa 20 – anexado ao livro *A Casa Edison e Seu Tempo* –, e está em sol maior.

³³ Os problemas de rotação, na era mecânica, muitas vezes vinham da própria engenharia de gravação. "O padrão estabelecido foi de 76.59 voltas por minuto. Nem todas as gravações mantiveram esse padrão. O desgaste das baterias, depois de certo tempo de uso, fazia com que os aparelhos variassem de pouco menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto quando a bateria estava plenamente carregada, o que em termos de reprodução a 78 rpm apresenta enorme diferença em relação ao que foi gravado." (FRANCESCHI, 2002:206).

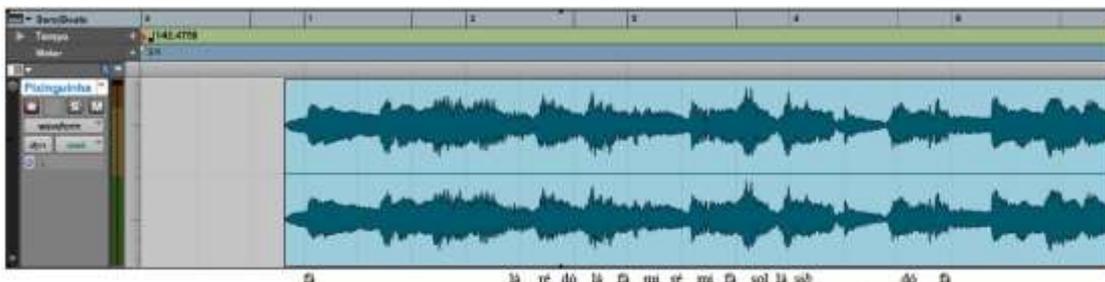
³¹ Diferente da editada (em anexo), a partitura manuscrita que consta na página 139 do livro *A Casa Edison e Seu Tempo*, do pesquisador Humberto Franceschi, tem melodia com início tético.

época, há uma grande dificuldade de distinguir-se visualmente, no gráfico, as notas da flauta em relação ao acompanhamento do violão. O exemplo 10 é uma transcrição da gravação em partitura, feita a partir de escuta e da identificação de pontos de ataque das notas perceptíveis no gráfico do exemplo 4. Tal partitura é compatível o modelo de escrita *songbook*.

– há poucas variações de dinâmica, mas nota-se que o solista impõe uma certa “interpretação anacrústica”, ao sutilmente valorizar as anacruses (*arsis*), dando o movimento ao fraseado,

– não se pode dizer que a interpretação tenha caráter exclusivamente dançante, mas por estar a valsa tocada basicamente no *beat*³⁴ (como observamos no exemplo 5) e em andamento *allegro*, poderia assumir essa conotação.

³⁴ Allan F Moore (2012) analisa, dentre quatro aspectos posicionais na voz de um cantor, a atitude deste em relação ao ritmo – à frente, atrás ou no *beat* (ou seja, pulso ou batida) –, que uso aqui, também, para instrumentistas.



Exemplo 9. Sessão do áudio de *Rosa*, por Pixinguinha, no *software Pro Tools*.



Exemplo musical 10. Transcrição da gravação de *Rosa*, por Pixinguinha.

Rosa, por Orlando Silva

Após receber versos do mecânico de automóveis Otávio Souza, *Rosa* foi gravada em 1937, com arranjo do próprio compositor, na voz de Orlando Silva - passando a ser um dos maiores sucessos ao longo de sua carreira.

O surgimento das gravações elétricas e do uso de microfones liberaram os intérpretes da preocupação em emitir sons com a potência vocal que se fazia necessária para os registros sonoros até então. Tal fato fez valorizar cantores de interpretação mais suave e coloquial, como Orlando Silva. Conhecido como o "cantor da multidões" e considerado por João Gilberto "o maior cantor brasileiro de todos os tempos", Orlando conseguia alcançar notas muito agudas sempre com leveza e naturalidade. Segundo Severiano, o cantor interpretava dosando perfeitamente técnica e emoção:

"pode-se mesmo afirmar que ninguém foi capaz de superá-lo na maneira de interpretar músicas românticas, até mesmo de dizer certas palavras - "saudade", por exemplo -, a inflexão precisa no momento exato. Seu canto, ao mesmo tempo coloquial e veemente, cativou várias gerações de admiradores" (SEVERIANO, 2009:215).

Analisando-se esta gravação de *Rosa*, nota-se que:

- é apresentada com a voz do tenor Orlando Silva acompanhado por conjunto formado por piano, flauta, dois clarinetes, contrabaixo, violão, cavaquinho e bateria,

- ela está em mono, com a voz em um plano à frente e com ambiência natural,

- como anteriormente observado, ao tornar-se canção, a melodia da valsa sofreu modificações. Seu início é anacrústico. Foi acrescentada, por Pixinguinha, uma introdução instrumental de oito compassos que passou a ser incorporada à composição,

- seu andamento está aproximadamente em $q = 95$; a tonalidade está em si bemol maior - adequada ao cantor -, e não em dó maior como na partitura editada,

- ela é interpretada "em constante flutuação entre o canto musicado e canto falado"³⁵ (TATIT, 1995:13) e com uso moderado de

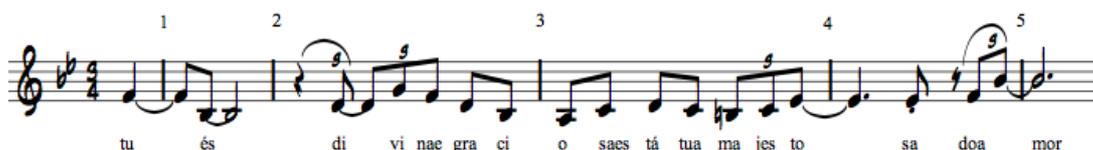
³⁵ Como vimos, para Luiz Tatit existe uma "voz que canta dentro de uma voz que fala" e uma "voz que fala dentro de uma voz que canta" e que "a voz que fala interessa-se pelo que é dito" e "voz que canta, pela maneira de dizer". (TATIT, 1995:15-6).

vibratos e portamentos. Há muitas variações rítmico-melódicas no fraseado, difíceis de serem anotadas com precisão em uma partitura modelo *songbook*, mas que estão sobre notas agrupadas dentro do “espaço verbal” (*verbal space*) na canção – ajustando texto e melodia, a “voz que fala” e a “voz que canta”. Uma sessão em *Pro Tools* (exemplo 11), com versos

anotados, indicam graficamente os pontos de ataques e prolongamentos da notas em relação a compassos e tempos (indicados por Bars|Beats). O exemplo 12 é uma transcrição da gravação, mas inapropriada para um modelo tipo *songbook*.



Exemplo 11. Sessão do áudio de *Rosa*, por Orlando Silva no *software Pro Tools*



Exemplo musical 12. Transcrição da gravação de *Rosa*, por Orlando Silva

– o cantor evita uma “interpretação tética” – atrasando notas (c.1 e c.2) ou adiantando (de c.4 para c.5 e de c.5 para c.6), a interpretação é romântica e seresteira. A valsa está em andamento *andante* e a melodia tem grande liberdade em relação ao *beat* – sugerindo tranquilidade, controle do tempo e enfatizando seu lado emocional.

Rosa, por Jacob do Bandolim

Rosa foi gravada em 1959, no estúdio da *Rádio MEC*, Rio de Janeiro, por Jacob do Bandolim e seu grupo, mas só lançada em 1998, pelo selo da própria rádio.

Jacob do Bandolim, reconhecidamente um dos maiores instrumentistas de nossa história –

apurado intérprete e compositor –, desde sua estréia na gravadora *Continental*, em 1947, gravou inúmeros álbuns que estão entre as principais referências para interpretações e arranjos de choros até hoje. Pesquisador incansável, através de seu bandolim registrou centenas de obras de autores praticamente já esquecidos na época. As gravações realizadas na *Rádio MEC* focalizaram esse lado do músico. Nela, Jacob, além de gravar Eduardo Souto, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Sátiro Bilhar, entre outros, resgatou a valsa *Rosa* de Pixinguinha a partir de sua primeira versão, com a melodia original, em três partes e andamento mais acelerado. Contudo, o bandolinista parece já ter incorporado, de alguma maneira, um estilo

interpretativo mais próximo da gravação de Orlando Silva.

Analisando-se esta gravação, nota-se que:

– é apresentada com Jacob no Bandolim, apoiado por dois violões e cavaquinho. O acompanhamento marca os tempos 1-2-3,

– está em mono, com o bandolim em um plano à frente e em ambiência natural,

– tem início anacrústico, de acordo com a partitura de *Evocação* (em anexo).

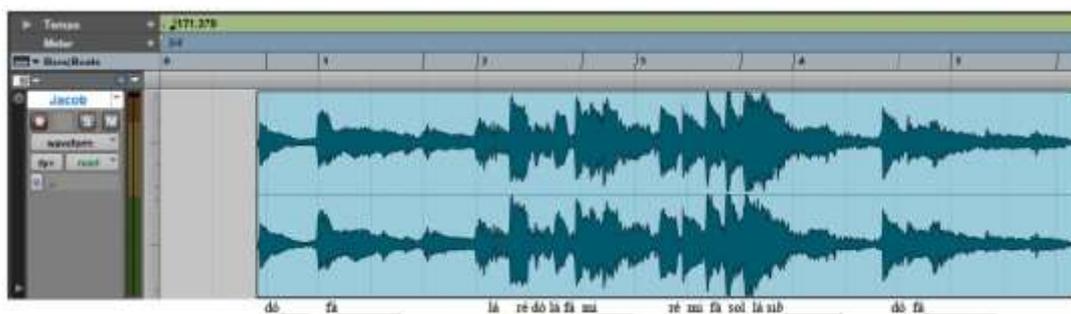
– seu andamento está aproximadamente em $q=170$, mais acelerado que o original; a tonalidade está em fá maior, como na partitura editada,

– a melodia é tocada com vibrato e intencionando uma articulação

legato. Há bastante uso de ornamentação - em trilos e apojaturas. Há diversas variações rítmico-melódicas no fraseado apesar do andamento, mas sempre evitando-se uma "interpretação tética" (conforme mostra o exemplo 13). O exemplo 14 é uma transcrição da gravação, inadequada para um modelo *songbook*,

– há razoáveis variações de dinâmica, sobretudo nas frases musicais, uma característica das costumeiras execuções passionais e "choradas" de Jacob,

– a valsa é solada com liberdade em relação ao *beat*, mas pode assumir o caráter dançante pelo andamento *vivace* e pela célula rítmica do cavaquinho, em colcheias (Ornyry).



Exemplo 13. Sessão do áudio de *Rosa*, por Jacob do Bandolim, no *software Pro Tools*.



Exemplo musical 14. Transcrição da gravação de *Rosa*, por Jacob do Bandolim.

Rosa, por Waldyr Azevedo

Rosa foi interpretada, em 1978, pelo cavaquinista Waldyr Azevedo na gravação do LP *Lamento de um cavaquinho*, para a gravadora *Continental*.

Um dos instrumentistas de maior sucesso da música brasileira, o maior solista de cavaquinho de todos os

tempos, iniciou sua carreira discográfica em 1949 substituindo Jacob do Bandolim na gravadora *Continental*. O choro *Brasileirinho*, sua primeira gravação, começou imediatamente a tocar no rádio e ter enorme vendagem. Sucederam o baião *Delicado* (1950), outro grande êxito, com gravações em diversos países, e o choro-canção *Pedacinhos do Céu*

(1951), primeira música instrumental a ser gravada com câmara de eco – efeito que se tornou marcada registrada em seus discos. Essas e outras obras virtuosas de Waldyr passaram a integrar para sempre o repertório obrigatório para cavaquinistas de choro.

Analisando-se esta gravação, nota-se que:

- é apresentada com Waldyr Azevedo no cavaquinho, apoiado por dois violões. O acompanhamento marca os tempos 1-2-3 da valsa,

- está em estéreo, com o cavaquinho em um plano à frente e com grandes doses de efeitos de reverberação e eco (*reverb* e *delay*), ao estilo de outras gravações do intérprete,

- tem início anacrústico, como a partitura de *Rosa* (em anexo); não há introdução,

- seu andamento está em $q=100$, *moderato*; a tonalidade está em sol maior, apropriada para a afinação sol-ré-lá-mi das cordas do

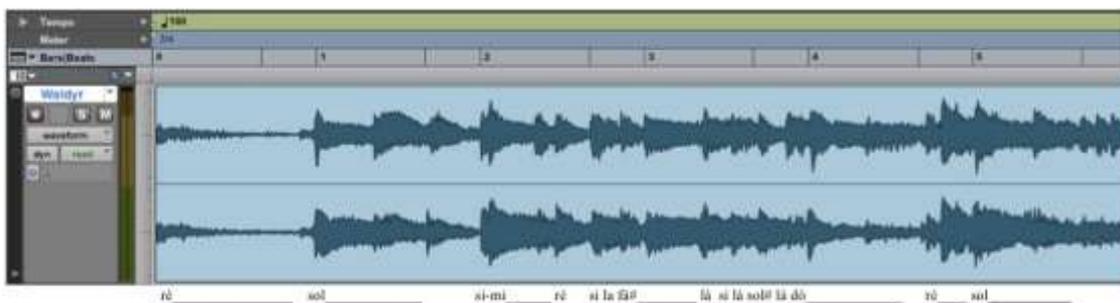
cavaquinho, mas diferente da partitura editada (em dó maior),

- a melodia é tocada com bastante *vibrato* e intenciona uma articulação *legato*. Há grande uso de ornamentação – em trilos e apojeturas idiomáticas do instrumento (como os saltos apoiados em cordas soltas – si, ré e sol). Há muitas variações rítmico-melódicas no fraseado, com uso de melodias ágeis (em semicolcheias), mas evitando-se uma “interpretação tética” (conforme mostra o exemplo 15). O exemplo 16 é uma transcrição da gravação, inadequada para um modelo *songbook*,

- há um sentido de demonstração de virtuosismo por parte do solista,

- há poucas variações de dinâmica, que normalmente está em *f*, valorizando-se a presença sonora do cavaquinho,

- a valsa é tocada com grande liberdade em relação ao *beat*, o que elimina, na sua interpretação, qualquer caráter dançante.



Exemplo 15. Sessão do áudio de *Rosa*, por Waldyr Azevedo, no *software Pro Tools*



Exemplo Musical 16. Transcrição da gravação de *Rosa*, por Waldyr Azevedo

Análise comparativa das gravações

Casualmente, as quatro gravações analisadas de *Rosa* estão

separadas entre si por cerca de vinte anos: 1919, 1937, 1959 e 1978. A primeira, estréia do *Grupo de Pixinguinha*, mesmo considerada uma interpretação criativa pouco ouvida dentro dos padrões da época, parece

ainda limitada às condições de produção.

O que se escreveu mitificando a criatividade de interpretação do choro não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamento nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. (FRANCESCHI, 2002, p.138).

Na era da gravação elétrica e do microfone, a segunda, na voz de Orlando Silva, foi um grande sucesso e tornou a melodia de Pixinguinha uma das mais conhecidas e admiradas do nosso cancioneiro. Os versos de Otávio de Souza encheram de sentido as frases musicais da valsa que, a partir do modelo interpretativo do cantor, puderam posteriormente ser “relidas” em um campo rítmico e melódico de maior liberdade, mesmo quando estiveram sem o apoio da letra – como nas gravações de Jacob do Bandolim, a terceira, e Waldyr Azevedo, a quarta analisada.

O Quadro 1 mostra-nos um panorama para a análise comparativa das quatro gravações. Podemos observar, para cada uma, diferenças e similaridades nos parâmetros escolhidos. Todas elas, apesar de nascerem de épocas diferentes, usam uma instrumentação acústica à base da sonoridade dos conjuntos regionais (violões e cavaquinho), na pulsação ternária da valsa-choro (1-2-3). A maioria está gravada em mono. Mesmo

a de Waldyr Azevedo, em estéreo, não apresenta uma manipulação exagerada do espaço sonoro, com exceção do efeito *reverb* em seu cavaquinho, que, somado ao uso de muito *vibrato*, parece intencionar o prolongamento das notas em finais de frase (vencendo as limitações de um instrumento de cordas dedilhadas) – o “processo de passionalização”. Em relação à gravação original (*Evocação*), o andamento cai quando a valsa é interpretada como canção (*Rosa*). Isso deve-se, provavelmente, ao caráter evidentemente romântico (e seresteiro) que a composição assumiu, através da letra de Otávio Souza – com seus versos necessitando serem apresentados com a nitidez e o peso interpretativo requerido pelas palavras –, aproximando-a do estilo da Modinha. A interpretação instrumental de Jacob do Bandolim procura o andamento da gravação original (sendo quase dançante, ao usar o acompanhamento de cavaquinho em colcheias), enquanto a de Waldyr o da forma de canção. Contudo, ambas assumem no fraseado o caráter romântico, “passionalizado”, que brota da gravação de Orlando Silva. Não se pode deixar de lembrar da participação dos chorões – como Pixinguinha, Jacob e Waldyr, entre muitos outros – em práticas musicais (gravações, apresentações e encontros informais) junto a sambistas e seresteiros, práticas que passam por gêneros da música vocal, tais como a Modinha, o Maxixe, o Samba e a própria Valsa. Nesse processo, instrumentistas, ao habituarem-se a tocar introduções e *intermezzos* instrumentais de canções, absorvem o estilo de fraseado dos cantores.

A liberdade rítmico-melódica (definida por Martha Ulhôa como “métrica derramada”) na voz do “cantor das multidões” e o grande sucesso de *Rosa* apontam para um novo paradigma interpretativo para a valsa de Pixinguinha. Jacob ou Waldyr

(mesmo lançando mão de melodias com leves diferenças - *Evocação* ou *Rosa*) parecem procurar, respeitando-se “espaços verbais” e imaginárias “alturas focais” (exemplo 6), transpor o “gesto vocal” de Orlando para seus instrumentos – traduzindo-o nas

articulações, ornamentações, dinâmicas e nos timbres da melodia ou, simplesmente, na grande dança rítmico-melódica que evita sublinhar as marcações oriundas da constante pulsação ternária no acompanhamento.

Quadro 1. Comparação de parâmetros nas gravações da valsa

	interpretes	Picinguinha	Orlando Silva	Jacob do Bandolim	Waldyr Azevedo
parâmetros					
melodia da valsa		<i>Evocação</i> 1919	<i>Rosa</i> 1937	<i>Evocação</i> 1959	<i>Rosa</i> 1978
uso de gravação		meccânica	elétrica, com microfones	elétrica, com microfones	elétrica, com microfones
tecnologia de gravação		mono	mono	mono	estéreo
espaço sonoro		natural	natural	pequeno <i>reverb</i> no solista	muito <i>reverb</i> no solista
ambiência		de maior	de maior	de maior	de maior
tonalidade		<i>adagio</i> (♩ = 143)	<i>andante</i> (♩ = 95)	<i>slow</i> (♩ = 170)	<i>moderato</i> (♩ = 100)
andamento		instrumental	canção (com letra)	instrumental	instrumental
apresentação		flauta	voz	bandolim	cavaquinho
instrumentação		violões e cavaquinho	piano, violão, cavaquinho, bateria	violões e cavaquinho	violões
base			baixo e bateria		
coberturas		não há	flauta e clarinetes	não há	não há
pulsação		valsa-choro (1-2-3)	valsa-choro (1-2-3)	valsa-choro (1-2-3)	valsa-choro (1-2-3)
rítmo do acompanhamento		todos em semínimas	todos em semínimas	cavaquinho em colcheias	todos em semínimas
fraseado		<i>legato</i>	<i>legato</i>	<i>legato</i>	<i>legato</i>
articulação		sem vibrato	pequeno vibrato	sem vibrato	muito vibrato
sonoridade		pequena variação – <i>mf</i>	variada	variada	pequena variação – <i>f</i>
dinâmica		poocos trilos e apoiaturas	portamentos	trilos e apoiaturas	trilos e apoiaturas
ornamentação		anacrônica	anacrônica	anacrônica	anacrônica
interpretação		no <i>hoor</i>	com liberdade	com liberdade	com liberdade
rítmo melódico		pequeno dançante	sereneta e romântica	pequeno dançante e romântica	sereneta e romântica
caráter da gravação					

Conclusão

Embora este seja apenas um artigo, ou um ensaio de amostragem

limitada, é interessante observar o que ocorreu em relação ao fraseado musical da valsa *Rosa* nesse espaço de tempo entre as quatro gravações –

mesmo considerando-se que nenhuma tenha rompido radicalmente com o padrão de acompanhamento do original de Pixinguinha, exceto por mudanças de andamento.

Parece perceptível que a presença da letra e a consequente interpretação da valsa como canção, em *andante*, tenha influenciado as gravações instrumentais seguintes, mesmo estando estas nos andamentos *vivace* ou *moderato*. Consciente ou inconsciente esses músicos-intérpretes, Jacob do Bandolim e Waldyr Azevedo, colocaram pesos e valores rítmico-melódicos que não haviam ainda sido revelados na primeira gravação de *Rosa*. Pesos e valores, como teria dito Mário de Andrade, de “um tal e qual *ad libitum* rítmico devido às próprias condições da dicção” do cantor, como os que surgiram da voz de Orlando Silva na *Rosa*-canção.

Tomando emprestado um conceito lançado por Luiz Tatit, que diz existir no cantor popular uma “voz que fala dentro de uma voz que canta”, não parece ser leviano podermos sugerir que existe na alma do instrumentista-intérprete uma “voz que canta dentro de uma voz (mão, corpo) que toca”.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. *Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BAS, Julio – tradução de Nicolas Lamuraglia. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C, 1947.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CARRASQUEIRA, Maria José. *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.
- KELLER, Hermann. *Phrasing and Articulation: a contribution to a rhetoric of music*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.
- MACHADO, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MOORE, Allan F. *Song Means: analyzing and interpreting recorded popular song* (kindle version). England: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- NOVAIS, Daniel Aguiar. *Interpretação e Fraseado no “Mosaico nº1” de José Vieira Brandão*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- REGUANT, Gemma. *La Voz y el Actor*. Inc: SÁNCHEZ, Bustos Sánchez (org.). *La Voz: la técnica y la expresión*. Espanha: Editorial Paidotribo, 2003.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música – edição concisa*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

SALGAN, Horacio. *Curso de Tango*. Argentina: Horacio Salgan, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira – das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.

TAGG, Philip. *Melody and Accompaniment*. Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW).

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

TATIT, Luiz. *Todos Entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. Ft. Lauderdale: Meredith Music Publications, 1991.

TOFF, Nancy. *The Flute Book: a complete guide for students and performers*. USA: Oxford University Press, 2012.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção popular*. Rio de Janeiro: UNIRIO – CNPq.

ANEXOS

Anexo 1. Partitura da versão instrumental de *Rosa (Evocação)* Fonte: *O Melhor de Pixinguinha* (CARRASQUEIRA, 1997, p.118-9)

Rosa
(Evocação)
Valsa

Pixinguinha

The image displays a musical score for the piece 'Rosa (Evocação)' by Pixinguinha. It consists of two staves of music, each with ten measures. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a melodic style with various dynamics and articulations. The bottom staff continues the melody, also in treble clef and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'tr' (trill). There are also some performance instructions and repeat signs. The piece is identified as a 'Valsa' (waltz) and is attributed to 'Pixinguinha'.

