

## **A canção Cai, Sereno, Cai de Oswaldo de Souza: o gesto como ferramenta no processo da interpretação pianística**

**Cinthia Ruivo da Silva<sup>1</sup>**

UFPR

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

cinthiaruivo@hotmail.com

**Resumo:** O estudo aqui apresentado integra a tese de doutorado em andamento “A sincronia no subjetivo: interação entre pianista e cantor na preparação e na *performance* das canções de OSWALDO DE SOUZA”, onde estão sendo investigados aspectos de sincronia em passagens onde fica evidente a liberdade de decisões interpretativas na canção Cai, Sereno, Cai de Oswaldo de Souza (1904-1995). Em busca desta sincronia (duas abordagens que precisam se fundir em uma única interpretação), emergem considerações em torno dos aspectos objetivos e subjetivos do fazer musical. Partindo-se da notação musical, no processo de construção de uma versão consistente e coerente da obra, a utilização do gesto de execução como ferramenta no direcionamento do discurso musical (gesto musical) é de vital importância para o resultado final, mas, antes disto, representa o fator imprescindível para o estabelecimento da interação entre os intérpretes na música de câmara. A hipótese que emerge nestes primeiros passos da pesquisa é que para que haja sincronia no momento da execução é necessária uma combinação prévia entre os intérpretes sobre sua compreensão da obra e sobre suas intenções individuais para que uma vez estabelecido o diálogo, encontre-se o entendimento necessário para direcionar a *performance* à dois.

**Palavras-chave:** Oswaldo de Souza; Canção de Câmara Brasileira; O Gesto na Canção.

### **Oswaldo de Souza’s song Cai, Sereno, Cai: Gesture as a Tool in the Process of Piano Interpretation**

**Abstract:** The study presented here integrates the ongoing doctoral thesis “Synchrony in the subjective: interaction between pianist and singer in the preparation and performance of the songs by OSWALDO DE SOUZA”, where aspects of synchrony are being investigated in passages where freedom of expression is evident interpretative decisions in the song Cai, Sereno, Cai by Oswaldo de Souza (1904-1995). In search of this synchrony (two approaches that need to merge into a single interpretation), considerations emerge around the objective and subjective aspects of making music. Starting from musical notation, in the process of building a consistent and coherent version of the work, the use of the performance gesture as a tool in directing the musical discourse (musical gesture) is of vital importance for the final result, but before that, represents the essential factor for the establishment of the interaction between the interpreters in chamber music. The hypothesis that emerges in these first steps of the research is that for there to be synchrony at the time of execution, a previous combination between the interpreters on their understanding of the work and on their individual intentions is necessary so that once the dialogue is established, the understanding is found necessary to direct the performance to two.

**Keywords:** Oswaldo de Souza; Brazilian Chamber Song; The Gesture in the Song.

---

<sup>1</sup> Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Zélia Chueke.

## O compositor

Oswaldo Câmara de Souza nasceu em 01 de abril de 1904 na cidade de Natal-RN, terceiro filho do casal Cícero Franklin de Melo e Souza e da dona Dionísia Câmara de Souza. Ele, um modesto funcionário do Tesouro do Estado e sua esposa, dona de casa, segundo o costume da época.

Seu contato com a música iniciou muito cedo ao observar a mãe, que era pianista; no entanto, iniciou seus estudos somente aos dez anos de idade. Segundo Castro (2015), ao ouvir o som do piano interessava-se principalmente pelas valsas de Chopin, interpretadas por ela "com muito sentimento" (CASTRO, 2015). Em 1912, o governador Alberto Maranhão patrocinou a temporada "fazia-se ajudar" aos funcionários do Estado. Esse projeto visava distribuir algumas entradas aos funcionários descontando em folha salarial no final do mês. Esse "irresistível" convite fazia com que os funcionários colaborassem com as despesas do patrocínio e garantiam numerosas plateias. Nessa época a *Gran Companhia de Zarzuela, Ópera e Opereta Pablo Lopez* se apresentaram no teatro Carlos Gomes. Obras como *La Bohème* de Puccini e *La Traviata* de Verdi foram apresentadas sobre a regência de Luigi Maria Smido. Foi em uma dessas oportunidades que Oswaldo teve uma experiência memorável. Por ser funcionário, seu pai recebeu duas entradas e como sua mãe, dona Dionísia, estava indisposta, esta pediu que o marido levasse o garoto. "Foi uma noite inesquecível, aos oito anos Oswaldo assistiu sua primeira ópera". (GALVÃO, 1988 p.13-14)

Por fazer parte de uma família abastada teve a possibilidade de adquirir uma sólida educação e vivência da cultural brasileira. Sua infância foi marcada por inúmeras viagens às terras de seus avós, possibilitando o contato com a natureza e contribuindo com uma vivência de brasilidade vindo a ser refletida em sua música mais tarde. (ibid.)

Segundo Galvão (1988), a influência musical de Oswaldo de Souza deve muito a cultura popular. Festas e coretos nos jardins públicos, serenatas e incontáveis apresentações de grupos folclóricos interromperam seu sono quando criança. Por conta disso, a característica mais importante nos trabalhos desse compositor é o seu caráter nativo.

Segundo Galvão (1988), a produção deste compositor ocorreu em quatro fases. A primeira data de 1931 a 1941, período de sua estadia no Rio de Janeiro, quando Oswaldo conclui seus estudos musicais no Instituto Nacional de Música (1932), fazendo algumas viagens ao Rio Grande do Norte. Já nesta fase, evidencia-se o profundo apreço por aspectos típicos da música brasileira, presente em suas obras até o final de sua vida. A segunda fase de Oswaldo de Souza

foi de 1941 a 1949, quando de sua permanência em São Paulo seguida de uma transferência para o interior da Bahia. Foi uma fase muito produtiva, onde iniciou-se seu contato com o folclore paulista enquanto pesquisava as “Festas e tradições da Vila do Embu”. A terceira fase de composições de Oswaldo de Souza vai do período de 1951 a 1961 e divide-se entre Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse período Oswaldo de Souza fez diversas harmonizações inspirado por temas folclóricos de diversos lugares. Em sua quarta e última fase, Oswaldo de Souza retornou a Natal e data a partir de 1961. Nesta fase suas composições não renderam muito devido as suas demais ocupações sociais. Embora haja esta divisão de fases é importante enfatizar que em todas elas Oswaldo de Souza valorizou a cultura nacional, representando o Norte e o Nordeste brasileiro. (GALVÃO, 1988)

### **A canção Cai, Sereno, Cai.**

Oswaldo de Souza musicou poemas de alguns escritores como o poeta paraibano Osório Paes, o poeta Cássio M’Boy, Mardoqueu Nacre e também diversos manuscritos folclóricos recolhidos em seu período de viagens tais como modinhas, toadas dos remeiros do rio São Francisco, cocos pernambucanos, baiano e diversas quadrinhas populares, mas escreveu e harmonizou poemas de sua autoria. Na canção que estamos abordando, o poema e a harmonização é do próprio compositor.

Essa canção foi composta em 1953 fazendo parte, cronologicamente, da terceira fase do compositor. No entanto, a coleta do material foi feita no período de três meses que Oswaldo de Souza passou nas margens do rio São Francisco. Tal viagem aconteceu de barca e fez parte de sua pesquisa musical que abrangeria a área do rio e seus afluentes, atingindo o máximo de cidades ribeirinhas possíveis. Segundo Galvão (1988):

Uma barca de fundo chato, abarrotada de rapaduras, ofereceu uma possibilidade de continuar o percurso. Combinada a viagem, Oswaldo exigiu do mestre da barca que os remeiros contratados fossem os melhores cantadores de toadas que ele conhecesse. Aproveitaria o longo percurso para colher aquele importante material (GALVÃO, 1988 p. 63-64).

Durante a viagem, Oswaldo de Souza observava nas noites enluaradas, enquanto paravam para dormir, os remeiros bebendo e cantando e, sem pestanejar, anotava tudo em seu caderninho coletando material, que segundo o próprio Oswaldo de Souza, em entrevista para o programa de TV “Memória Viva” em 1982, era feita da seguinte maneira:

[...]. Eu tinha um ouvido musical muito bom, então eu ouvia e tinha muita facilidade de gravar a música, como até hoje ainda tenho. Então eu ouvia a melodia e gravava na partitura e copiava o texto. Às vezes eu tinha que mandar repetir 2 ou 3 vezes certos trechos e, cada vez que eu mandava repetir eles repetiam de um jeito, modificava as características melódicas e as características rítmicas, então eu evitava o máximo possível mandar repetir muito, deu muito trabalho, mas foi interessante.” (OSWALDO DE SOUZA em entrevista à Música Viva, 1982)

O deslocamento geralmente acontecia durante a madrugada devido à temperatura mais amena; Oswaldo observava a barca, “vencendo as distâncias à força das remadas, com caminhar lento e arrastado” (GALVÃO, 1988 p. 64).

Sendo assim, as obras de Oswaldo de Souza surgiram de suas lembranças de infância e de suas viagens pelo país, em todas destacando o folclore nacional. Outros elementos fizeram parte da sua construção musical durante seu processo de composição. Segundo a professora Fátima de Brito, na canção “Cai, sereno” o compositor escreveu o acompanhamento do piano baseado “nas remadas, com caminhar lento e arrastado”. Essa movimentação da barca pelo rio, demonstrada pelo desenho do acompanhamento do piano representa o embalo da embarcação impulsionada pelo remo que levemente toca a água. Na figura 1 observamos a simplicidade técnica na escrita do piano. Logo na introdução (quatro primeiros compassos) o piano inicia a canção comodamente, buscando imitar, imageticamente, o balaço da barca trafegando pelo rio. No segundo tempo do primeiro compasso observamos, na mão esquerda, uma mudança de clave, vindo da região grave para a região média emitindo apenas uma nota, com indicação de *tenuto*, condizente com a figura musical escolhida. Corroborando com a busca por uma interpretação mais próxima das intenções do compositor, Castro (2007) nos diz que:

O bom intérprete deve ler nas entrelinhas da partitura e decidir como interpretar/traduzir o que está nestas entrelinhas. Daí o cuidado em conhecer bem os textos, tanto o musical quanto o literário, e os seus contextos históricos, sociais, etc (CASTRO, 2007).

# Cai, Sereno, Cai

## Toada dos remeiros do rio São Francisco

Andante comodo Recolhida e Harmonizada por Oswaldo de Souza

Voice: *Andante comodo*  
 Piano: *p cantando e expressivo*, *ten.*, *dim. e rall.*, *pp*

Pno.: *p m.e. bem cadenciado*, *ten.*, *(simile)*, *ten.*, *ten.*, *ten.*

Lyrics: *cai ô se-re-no cai, na fo-lha da ba-na-nei-ra; eu ca-io, se-re-no eu ca-io nos bra-ços da jar-di-nei-ra. Man-*

**FIM**

Figura 1: Trecho da obra “Cai, sereno” compassos 01-12. Edição manuscrita editada pela autora.

Esta peça, com andamento lento, compasso composto (6/8), tonalidade de Fá Maior, apresenta como característica principal da parte do piano, uma escrita contínua em colcheias, semínimas, semínimas pontuadas e com um desenho semicircular padronizado na mão esquerda intercalando as regiões grave e central do piano com rítmica fixa na figura da semínima pontuada, como nos mostra a figura.

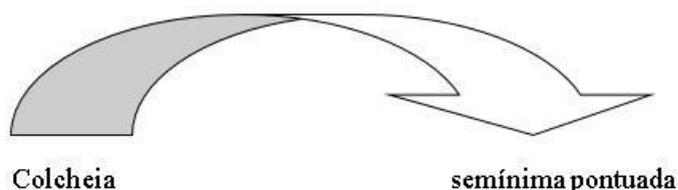


Figura 2 – Seta indicativa para a trajetória do gesto corporal realizada pelo pianista

Como pianista, a autora buscou diversas formas para uma melhor interpretação, criando uma imagem a partir do gesto musical, aspecto que vem sendo explorado sob diversas perspectivas em pesquisas atuais no campo da performance musical. (ver FREITAS, 2005; TELES, 2005; RAY e CASTINEIRA, 2007; BRAGA e PEDERIVA, 2008; MACHADO, 2012; FORNARI, 2014; HATTEN, 20 ; PINTO, 2014;; RAY e MELLO, 2014; entre outros)

Na música de câmara a associação entre o gesto musical<sup>2</sup> (gesto de execução) e instrumental (movimento corporal) é de extrema importância não apenas para cada músico individualmente, mas enquanto mecanismo de comunicação entre os componentes do grupo. Segundo Pierce (2007)

O movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento para que se torne música, tendo fluência, coerência e forma. Assim, o movimento para a música fornece um espiral para o progresso transformação, para se tornar mais fluente, coerente e bem formado em expressão (PIERCE, 2007, tradução nossa<sup>3</sup>).

Individualmente os intérpretes necessitam estabelecer esta relação ente a música e o corpo (gesto de execução) para resolverem questões interpretativas particulares, que depois são investigadas com maior amplitude e integradas ao grupo. Em música vocal a inspiração e a expiração geram movimentos corporais que ajudam o pianista com entradas e demais intenções

<sup>2</sup> Gesto corporal, é todo movimento que possui um sentido expressivo em potencial. Ele não é apenas um movimento corporal sem sentido ou puramente mecânico, vez que possui um grande poder de comunicação e interação (MELLO; RAY, 2014 apud. ZAVALA, 2012, p. 25; MELLO; RAY, 2014 apud. CLARKE 1999, p. 70 complementa que o corpo está diretamente ligado à sensibilidade musical, isto é, os gestos corporais são fundamentais para a percepção musical. Hatten define o gesto como “movimento interpretável como signo, seja intencional ou não, e como tal ele comunica informação sobre o gesticulador (ou personagem, ou pessoa que o gesticulador está personificando ou incorporando)” (HATTEN, 2001b: 3)

<sup>3</sup> Movement refines listening, which in turn alters the quality of movement so that it becomes like music, having fluency, coherence, and shape. Thus movement to music provides a spiral for ongoing transformation, for becoming more fluent, coherent, and shapely in expression.)

do cantor (BROWN, 2012). Desta forma, os intérpretes adotam o gesto instrumental buscando a imagética sugerida na canção (música e texto).



Figura 3: Barco do Rio São Francisco. Disponível em <http://proteuseducacaopatrimonial.blogspot.com.br/2016/10/o-sertao-do-sao-francisco-ao-longodos.html>. Acesso em 15/01/2018



Figura 4: Remeiro descansando na ponta da barca. Disponível em <http://xiquexiquense.blogspot.com.br/2010/08/foto-do-rio-sao-francisco-descanso-do.html>. Acesso em 15/01/2018.

A canção de Oswaldo de Souza “Cai, Sereno, Cai”, ilustra a importância das decisões em torno do gesto musical para a execução pianística. Por se tratar de uma canção que demonstra a toada dos remeiros o desenho do acompanhamento representa imageticamente, o percurso do remo. O gesto circular do remeiro deve ser levado em conta pelo pianista;

movimento contínuo da mão esquerda saindo do dó 1. Os pontos de partida e chegada representa o movimento do remo saindo e retornando a água novamente. O gesto interpretativo é a ação que materializa a compreensão do texto musical, mas não apenas um movimento, é uma ação responsável por expressar algo. (IAZZETTA, 1997; MACHADO, 2012).

Para Póvoas (2006):

Um ciclo de movimento, mais do que um recurso técnico é um recurso estratégico de utilização do movimento, no sentido de explorar sua organização espacial na trajetória, controlando a energia despendida e a velocidade do gesto sem perder de vista a associação dos movimentos com os eventos musicais e o resultado sonoro. A eficiência de movimentos pode ser otimizada por meio da regulação (controle) da força de impulso (apoio sobre o teclado), do tipo de trajetória dos segmentos (relação impulso-movimento) e do impacto (tipo de ataque ou toque). Desta forma, a racionalização dos gestos pressupõe a realização objetiva do movimento (PÓVOAS, 2006: 666).

Na figura a seguir podemos observar o gesto realizado pelo pianista enquanto executa as notas com a mão esquerda, imitando o deslizar suave do remo na água:

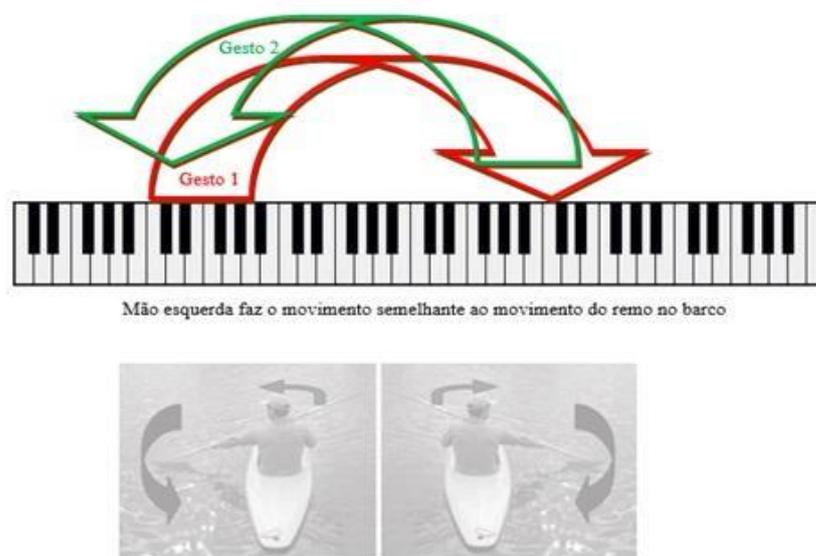


Figura 5: Movimentação da mão em comparação ao remo.

**Cai, Sereno**  
Toada dos remeiros do rio São Francisco

Andante comodo      Recolhida e Harmonizada por Oswaldo de Souza

Voice

Piano

Pno.

Pno.

ca - io, se - re - no eu ca - io nos bra - ços da jar - di - nei - ra. Man-

FIM

Figura 6: O gesto na partitura. Trecho da obra “Cai, sereno, cai” compassos 01-12. Edição manuscrita editada pela autora

## Considerações Finais

Este artigo propôs, de uma forma geral, a importância do gesto musical e de que maneira ele é relevante na sincronia dos intérpretes para a execução de uma canção de câmara. A canção “Cai, Sereno” busca a essência das toadas dos remeiros navegando no Rio São Francisco embalado pelas remadas suaves na água. O embalo desse deslizar leve e contínuo é representado pelo piano que, junto ao texto desenvolve o gesto interpretativo materializando a compreensão geral da obra.

## Referências:

BORÉM, F.; CAVAZOTTI, A. Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Pojeto "Resgate da Canção Brasileira". *Per Musi*, Belo Horizonte, nº15, 2007, p. 78-86.

BRAGA, Adriana, PEDERIVA, Patricia. A consciência corporal no âmbito da relação “corpo-voz”. Anppom, 2008.

BROWN, Judith Elizabeth. .Examining creativity in collaborative music performance: constraint and freedom. “Strengthening learning and teaching leadership in the creative arts: created.” 2009-2012. Special Issue 16. Barbara de la Harpe, Thambi Mason & Donna Lee Brien (Eds). CQUniversity, Australia, 2012.

CASTRO, J.K.P. Paisagismo musical do nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa. Dissertação de Mestrado, Departamento de Musica/Escola de Comunicação e Artes/ USP. São Paulo, 2010

CASTRO, J.K.P. Leitura Interpretativa da canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza à construção de Sentido: uma abordagem semiológica. 2015

FORNARI, José. Da Assinatura Gestual à Expressividade Musical. Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) Volume 8 número 2. Campinas, 2014.

FREITAS, Marcos Tadeu Borges de. O gesto provável: uma investigação acerca do gesto musical. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2005.

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

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Ciclos de movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. Brasília-DF. In: XVI Congresso da ANPPOM. Brasília: UNB, 2006. p. 665-670.