

**“FOI NUMA NOITE CALMOSA”: POR UMA INTERPRETAÇÃO DAS OITO
CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS DE JOSÉ SIQUEIRA SOB UMA
PERSPECTIVA SÓCIO-HISTÓRICA**

Pedro Razzante Vaccari

Unesp – Universidade Estadual Paulista

Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música – Performance

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: O trabalho foca um estudo das *Oito canções populares brasileiras*, de José Siqueira (1907-1985), sob a perspectiva do contexto cultural e social das expressões populares utilizadas pelo compositor, voltando-se para suas origens e sua história. Sobretudo, a pesquisa aponta como pode o cantor lírico brasileiro, imbuído dos elementos sócio-históricos formadores desses gêneros da música popular, interpretá-las. Propõe-se que as canções devam ser entoadas com esses conhecimentos prévios, aproximando o canto da fala e da música popular, para uma maior compreensão e inteligibilidade do texto. Procurou-se uma interpretação guiada pela história social de cada canção, como era interpretada pelos cantadores e como executá-la considerando seus aspectos originais e sua procedência principal. Os gêneros como o coco, a modinha, o maracatu e a canção indígena possuem uma história delimitada pela sociedade e ambiente de sua época, e os poemas e melodias dessas canções mostram um universo de práticas e costumes peculiares, de diversos aspectos da formação cultural brasileira. “Benedito Pretinho”, canção de coco de embolada popular-tradicional, trata da questão do êxodo Nordeste-Sudeste. “Loanda” e “Maracatu”, canções de Maracatu, remetem ao exílio forçado dos negros africanos no Brasil. “Foi numa noite calma”, modinha, e “Nesta rua”, cantiga de roda, mostram os resquícios da poesia romântica no folclore. “Dança do sapo” e “Vadeia Cabocolinho”, cocos, a primeira compara o embolador a um sapo, se referindo à figura do anfíbio como desafiador, a segunda, melodia coletada por Mário de Andrade, faz referência ao sabiá da “Canção do exílio”. “Natiô”, canção recolhida dos índios Parecis, comunidade de nativos do Mato Grosso cuja língua quase se extinguiu com a aculturação com os brancos.

Palavras-chave: Popular; Tradicional; Social; Perspectiva.

“Foi numa Noite Calmosa”: The performance of the *Eight Brazilian Popular Songs* by José Siqueira through social and historical investigation

Abstract: This paper looks at a study of *Oito canções populares brasileiras* (*Eight Popular Brazilian Songs*) by José Siqueira (1907-1985) on the basis of the cultural and social contexts of popular expressions utilized by the author to give tongue to his origin and history. Most of all, this investigation contemplates how Brazilian lyrical singers pervaded with the social-historical elements forming those popular music genders can interpret them. For the sake of understanding and intelligibility of the text, it is suggested that the songs should be sung upon this previous knowledge, thus bringing chant and speech and popular music closer together. An attempt has been made for an interpretation driven by the social history of each song as delivered by the singers and how the song should be sung considering its original aspects and main origins. The history of such genders as *coco*, *modinha*, *Maracatu*, and indigenous songs is delimited by both society and the environment of their time, and the poems and melodies of those songs contain a whole universe of peculiar practices and usages of several aspects of the Brazilian cultural formation. *Benedito Pretinho*, a popular-traditional *coco de embolada* song, deals with the Northeast/Southeast exodus. *Loanda* and *Maracatu*, both *Maracatu* songs, address the forced exile of African blacks in Brazil. *Foi numa noite calma*, a *modinha*,

and *Nesta rua*, a *cantiga de roda*, contain remnants of the romantic poetry in folklore. *Dança do sapo* and *Vadeia Cabocolinho*”, are both *coco* songs; The former compares the *embolador* with a frog, remitting to the challenging batrachian figure, and the latter, a melody that was gathered by Mário de Andrade, refers to the song thrush in the poem *Canção do exílio* by Gonçalves Dias. *Natiô* is a song collected from the Parecis Indians, a community of natives in Mato Grosso whose tongue became nearly extinct from acculturation with whites.

Keywords: Popular; Traditional; Social; Survey.

Introdução

Apresentação do tema

José de Lima Siqueira (1907-1985) foi uma figura proeminente no cenário da música brasileira do século XX. Dedicou a vida e a obra ao resgate da cultura nacional, não apenas como regente e musicólogo, mas como compositor. Estudioso da música identificada como folclórica do país, soube conciliar uma vasta diversidade de estilos, amalgamando erudito e popular de forma original, conseguindo conciliar, na mesma obra, desde peças baseadas em canções indígenas anônimas até canções urbanas mais contemporaneamente disseminadas. Segundo RIBEIRO, paralelamente ao

[...] compositor perfeito e magnífico, está presente o musicólogo esclarecido, profundo conhecedor dos problemas musicais, inclusive dos que dizem respeito às características fundamentais da música tipicamente brasileira. [...] Em nenhum outro compositor surge tão bem ajustada essa conciliação entre o novo e o antigo, entre a renovação e a experiência do passado, entre o gênio de criar e a capacidade de aproveitar os ensinamentos dos grandes gênios da música. (1963, p. 3, 4)

Seu interesse pela cultura coloquial estava em consonância com o nacionalismo brasileiro da época. “A evolução do nacionalismo musical no Brasil deu-se através de um progressivo contato estético do folclórico com o erudito, a partir da diminuição dessa distância cultural, que impedia o aproveitamento de elementos da cultura popular.” (FREITAG, 1985, p. 30) Com isto a autora se refere a um suposto distanciamento entre o folclore e a cultura erudita, que aos poucos foi sendo superado pelos artistas do Século XX que foram buscar na fonte do povo elementos para as suas obras, entre eles José Siqueira.

Essa enorme influência da música folclórica em sua música é compreensível quando se analisa a sua biografia. Nasceu em Conceição, na Paraíba, a 24 de junho de 1907, onde, ainda de acordo com RIBEIRO, “ouviu as primeiras cantigas de ninar, nas rodas infantis, os aboios dos vaqueiros, as cantilenas dos cegos, os desafios, as cantorias de procissão, as louvações enfim um mundo de sugestões musicais. Nem lhe faltou a reminiscência da música

zíngara nos ranchos dos ciganos que, de quando em quando, pousavam naquelas paragens sertanejas.” (1963, p. 8)

Segundo MARIZ a obra de Siqueira é constituída por duas fases, uma universalista, e a outra, brasileira, esta começando a partir do ano de 1943. O autor pontua que nesta última fase “[...] iniciou o compositor o aproveitamento do manancial prodigioso que é o folclore nordestino. Focalizando os setores ameríndio [...], negro [...] e caboclo [...], construiu Siqueira, aliado a uma instrumentação multicolor e quase sempre eficaz, obra respeitável no terreno orquestral.” MARIZ (1977, p. 92)

Afirma, também, que suas canções sobre poemas de Manuel Bandeira o consolidam como grande compositor dentro do âmbito do cancionero brasileiro, e conclui, sintetizando a sua essência composicional: “[...] pôde José Siqueira, mercê de seus bons conhecimentos formais e de suas vivas reminiscências folclóricas, construir obra meritória, valorizada sobretudo por uma instrumentação colorida e eficaz [...].”(MARIZ, 2000, p. 273)

As *Oito Canções Populares Brasileiras* (1939?), tema deste trabalho, possuem, justamente, amalgamadas, essas características heterogêneas. Foram, originalmente, compostas para canto e orquestra, e gravadas em disco por sua esposa, Alice Ribeiro, e Mário Fininger, em Paris sob o título “Le chant du monde”, pela Editora Siqueira. (RIBEIRO, 1963).

Trata-se de oito canções com temas tipicamente brasileiros, algumas delas recolhidas do cancionero cotidiano do povo. Imortalizadas através de gerações, como as modinhas “Foi numa noite calma” e “Nesta rua”, o Coco “Dança do sapo”, enquanto outras foram construídas a partir de versos dos poetas modernistas Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889-1958) (“Benedito Pretinho”) e Ascenso Ferreira (1895 -1965) (“Loanda” e “Maracatu”) que buscam exprimir uma identidade nacional, e um canto recolhido dos índios Parecis (“Natiô”). A irregularidade e a diversidade de estilos presentes nessas canções mostra a polifonia de modinhas, repentes, maracatus e outras formas de música de raiz que conviviam lado a lado na primeira metade do século XX, quando foram harmonizadas por Siqueira. Elas tentam, de certa maneira, ilustrar o universo folclórico brasileiro em toda a sua variedade, abundância e originalidade.

“Benedito Pretinho” é uma cantiga popular que ganhou projeção na voz do cantor Francisco Alves (1898-1952), que a gravou em 1929, na versão de Hekel Tavares (1896-1969). A soprano Elsie Houston (1902-1943) foi quem fez a segunda gravação, em 1941, em Nova Iorque.

Contemporaneamente foi revisitada na música popular por Inezita Barroso (1925-) e Oswaldo Montenegro (1956-). Autêntico Coco de embolada, em décimas e oitavas (CASCUDO, 1962), em versos que aludem ao êxodo rural, abre o ciclo com as síncopas no piano de Siqueira, imitando o som das ondas do mar.

“Dança do sapo”, também um Coco de embolada com texto popular-tradicional, na primeira parte, e na parte B a embolada por excelência, retrata a figura do sapo no imaginário popular brasileiro através das décadas do século XX, como animal desafiador e jocosos.

“Vadeia cabocolinho”, outro coco popular gravado por Francisco Alves, traz grande similaridade poética e melódica com “Benedito Pretinho”, mostrando duas seções bem delineadas dentro do coco, bastante comuns – a primeira estrofe (o refrão), mais característico de dança, do coco de roda, a segunda parte mais improvisatória, o coco de embolada.

“Loanda”, um dos mais antigos registros recolhidos de maracatu, versa sobre uma mítica terra para onde iriam os escravos negros após a morte (FERREIRA, 1999), ao mesmo tempo em que evoca as saudades da capital angolana, Luanda. Além de ser gravada pela soprano Alice Ribeiro (1920-1988), na versão de José Siqueira, foi posta em arranjo pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) e estreada pelo Coral Paulistano em 1936, sob sua regência.

“Maracatu”, melodia popular sobre versos de Ascenso Ferreira (1895-1965), versos estes dos mais consagrados dos poetas do Século XX, constitui um hino aos negros deportados da África, saudosos de sua terra natal e inseridos num contexto cultural distinto, longe de suas raízes até a morte.

“Foi numa noite calmosa”, modinha carioca de inspiração violonística, característica das modinhas brasileiras em geral, de cunho popular romântico, foi aproveitada em arranjo para voz e piano por Luciano Gallet (1893-1931), em 1925, e em seguida por Siqueira (1939?). A versão deste último ganha notoriedade pelo solo de piano no intermezzo, lírico e saudoso, utilizando a Escala Menor Harmônica em abundância. (SIQUEIRA, 1975)

“Nesta rua”, talvez uma das canções infantis de domínio público mais conhecidas, após Siqueira foi arranjada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em 1943, constitui um exemplo de música popular tradicional que se adequou aos moldes dos arranjos desses compositores do Século XX, seja com cromatismo (Villa-Lobos), seja com uma proposta mais operística (em ambos).

“Natiô”, canto recolhido dos índios Parecis, comunidade indígena do Mato Grosso que manteve relações muito próximas com os jesuítas – o que acabou por afetar sua história sociocultural e quase extinguiu um dos seus dialetos, da família da língua Aruak.

José Siqueira, por outro lado, é um compositor nacionalista brasileiro muito pouco estudado e divulgado, e a qualidade de sua obra, quase toda devotada à busca de uma identidade nacional, através de um resgate do folclore, merece ter pesquisas mais aprofundadas. RAY situa o compositor paraibano em uma lista de “compositores eruditos menos divulgados” (2005, p. 21) em pesquisas de Mestrado e Doutorado. Falta, principalmente, uma bibliografia recente, visto que o livro *Maestro José Siqueira*, de Joaquim RIBEIRO, data de 1963. De resto, numa pesquisa inicial, foi encontrada apenas uma dissertação de Mestrado, de Evangelina Bezerra FERREIRA, defendida na UNIRIO em 2004, e cujo objetivo era o de editar a peça “Concertino para harpa e orquestra de câmara”, de Siqueira.

A abordagem sócio-histórica, por outro lado, nos permite situar a obra dentro do seu contexto de época e suas idiossincrasias, possibilitando ao intérprete uma maior imersão no universo delimitado pelo compositor e suas influências, incorporando as possíveis intenções da escrita, da escritura e da linguagem de cada peça, situadas dentro de uma determinada sociedade, suas características e sua história.

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p. 227–28).

Essa situação da performance no tempo e espaço, bem como sua inserção em seu contexto sócio-histórico, propiciará um aprofundamento ao intérprete. Além disso, é necessária uma compreensão da atividade composicional muito em voga nos anos de 1930, a saber, a coleta do folclore e sua posterior “transformação” em música de salas de concerto.

Para isso recorreremos a Mário de Andrade, um dos maiores expoentes da cultura brasileira do século XX e grande estudioso do folclore nacional, que afirmou ser necessário domar as manifestações populares, a fim de que elas sejam emolduradas pelas formas musicais eruditas. (Andrade Apud LOPEZ, 1972). Elas devem, no entanto, conservar seu caráter de criação popular, dentro da estrutura da música de concerto, preservando sua acentuação, seu ritmo, sua dicção e entonação?

O que mais interessa, além disso, é a interpretação dessas canções seguindo parâmetros pesquisados através da história social da sua prática. Por exemplo, descobriu-se que “Benedito Pretinho” é um Coco de embolada, baseado na alternância entre a forma do

Coco de roda e o canto de embolada (ALVARENGA, 1960), que inicialmente era uma forma de lazer dos escravos negros. Mais do que isso, o Coco se firmou como uma dança bastante difundida no país. Imbuído desse conhecimento, o intérprete atual enriquecerá a sua apresentação, pois parece difícil o cantor entoar um Coco sem que use seu corpo de alguma forma expressiva, sem que se aproprie da história do gênero enquanto dança folclórica e não apenas uma canção para deleite estético.

Este trabalho, portanto, talvez seja um dos primeiros a propor debater questões sobre a performance das canções em questão. Colocam-se as seguintes perguntas estratégicas: Como entoam hoje os cantadores do Brasil seus cocos de embolada, cantos de maracatu, modinhas? O que seriam esses gêneros na linguagem atual? E a questão que rege o trabalho, enfim seria: Como o cantor lírico pode se apropriar desses elementos para aprimorar sua performance, no quesito de aproximá-la mais da possível forma como era executada em suas origens?

A maioria das pesquisas em música salientam aspectos puramente técnicos de composições de ordem erudita, não se aprofundando nas suas estruturas enquanto representantes de costumes e práticas de um povo específico, de um determinado período histórico (IKEDA, 1995). “Os estudos musicais determinam-se, sobretudo como um ramo da estética, através das descrições, restauros, edições, concertos e gravações de músicas ‘clássicas’ e não na busca de compreensão da música como fenômeno social” (IKEDA, 1995, p. 9).

Não foi encontrado nenhum estudo sobre as *Oito Canções Populares Brasileiras*. Pouco se tem feito, no campo da performance musical no Brasil, no sentido de relacionar os aspectos de ordem cultural, social e histórica com a interpretação, em geral restrita à análises harmônicas e estruturais, em detrimento da interdisciplinaridade (RAY, 2005) com ramos da Antropologia e da Sociologia, por exemplo.

Traçar-se-á um sólido liame entre as canções e a Etnomusicologia, uma espécie de Etnomusicologia da Performance, não prendendo-se em aspectos puramente técnicos, mas nos aprofundando na essência desse material enquanto produtos oriundos de um povo, relacionando-o com sua contextualização histórica, tendo como modelo HOBBSAWM (1996) e sua obra *História social do jazz*. Isso possibilitará uma sondagem dos grupos sociais que as produziram e a continuidade da tradição na posteridade, e que deve ser interpretado como tal.

A sua análise como gêneros composicionais específicos dentro das práticas musicais da Primeira República, contextualizada social e historicamente, considerando suas influências

e legados para a constituição da música popular brasileira atual, visando a uma interpretação contemporânea, podem ser de grande contribuição para os estudos realizados hoje e no futuro.

Delimitação do problema

Que aspectos socioculturais do Brasil da primeira metade do século XX podem ser encontrados ao se analisar as estruturas poético-musicais das *Oito canções* de José Siqueira? Quais classes sociais essas canções originais representavam, e qual a sua função dentro do panorama histórico-social da época em questão?

Os cantores líricos brasileiros, em geral, utilizam a mesma técnica vocal desenvolvida na Europa para interpretar o repertório nacional. O ideal, para Mário de ANDRADE (1991), do ponto de vista de sua época, seria utilizar essa técnica considerando as idiossincrasias inerentes à língua portuguesa brasileira contemporânea e ao cantar brasileiro, tão multifacetado e diverso nas suas diferentes regiões. Como é possível, por exemplo, interpretar uma canção baseada em um aboio de vaqueiro utilizando a técnica de emissão europeia do Século XIX?

Mário de ANDRADE dissertou sobre esse problema ainda atual. Nas suas palavras:

Si (sic) realmente pretendemos nacionalizar a nossa música erudita, [...] não seria também justo que os nossos cantores e professores buscassem também nacionalizar o nosso canto, indo beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam? [...] Podemos, portanto, e devemos, continuar nos mesmos estudos técnicos do belcanto europeu. Mas si (sic) estes estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E si (sic) usamos no canto brasileiro, o timbre, a dicção e as constâncias de entoação que nos fornece o belcanto europeu, o canto nacional se desnacionaliza e se perde [...]. (ANDRADE, 1991, p. 97).

Dessa forma, com esta pesquisa, sugere-se uma interpretação que se aproxime do ideal de Mário de Andrade, elencando as características do que ele e outros autores consideraram genuínas do canto brasileiro, e procurando eliminar os artificialismos e estrangeirismos que não pertençam à sua manifestação mais pura. Que esse canto se assemelhe ao cantar do povo, que traduza seus anseios e que se tente, na medida do possível, encontrar algo próximo do que seria o canto nacional. Este seria, acredita-se, um canto mais semelhante ao canto popular brasileiro, apoiados em HERR que pontua:

Hoje, Milton Nascimento e Martinho da Vila estão entre os cantores que têm esse timbre de “barítono tenorizante” do qual Andrade falava. O cantor erudito pode se aproximar desse timbre, talvez, dando atenção à adequação da sua dicção, já que a fala brasileira tem um timbre caracteristicamente nasal. A tendência entre cantores eruditos hoje é “impostar” menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do modelo do canto popular. É o que o público aprecia mais. (HERR, 2004, p. 31).

Será imprescindível, portanto, que ouçamos os “cantadores” regionais do Brasil, entoando os Cocos de embolada e os repentes, entre muitos outros gêneros cujas características se encontram nas *Oito Canções Populares Brasileiras* de José Siqueira, incorporando suas características de entoação, dicção e interpretação. Isso nos remeterá a um estudo mais aprofundado do que é o cantar brasileiro regional contemporâneo, e como essas canções da década de 1930 devem ser interpretadas hoje.

Metodologia

As oito canções têm características de possíveis origens de distintas regiões do Brasil, desde melodias populares mais urbanas e ritmos tipicamente nordestinos a um canto extraído dos índios Parecis. Temporalmente, situam-se de princípio até a metade da década de 1930, quando algumas dessas melodias já estavam plenamente difundidas e integradas no cancionário popular e quando o compositor teve contato com elas e as harmonizou e organizou em um ciclo. São contemporâneos a elas os poemas dos modernistas Olegário Mariano Carneiro da Cunha (Recife PE, 1889 – Rio de Janeiro RJ, 1958), “Benedito Pretinho”, “Vadeia Cabocolinho”, e Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira (Palmares PE, 1895 – Recife PE, 1965), “Loanda” e “Maracatu”.

Para embasar a interpretação faz-se necessário um estudo sobre o universo da época em questão, a contextualização histórico-cultural dos anos que precederam e que foram determinantes para a concepção da obra musical como ela é. “O estudo da contextualização na preparação da performance tem como finalidade capacitar os performers e enriquecer o seu trabalho técnico-interpretativo.” (CAMPOS, 2006, p. 18).

Essa contextualização, no entanto, se dará embasada em uma espécie de “Etnomusicologia da performance”, conforme explana PINTO (2001). Será analisada a música como produto de seu meio social e sua história, como material derivado diretamente de seres humanos e seus corpos em atividade, em equipe, em sociedade. Como coloca BLACKING (1973), essa forma de ver a música inserida na comunidade não é uma área, mas um método. Por que não aplicá-lo à performance vocal, enriquecendo o trabalho do intérprete com recursos que o situam dentro de um contexto específico, podendo a partir daí desenvolver uma “verdade” interpretativa mais convincente?

Referências

- ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. Porto alegre: Globo, 1960.
- ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- BLACKING, J. *How musical is man?* Washington: Washington Press, 1973.
- CAMPOS, J. E. O. S. *A poesia, a música e a performance da canção: “Alma minha gentil” – um estudo de caso na obra de Glauco Velasquez*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006. Dissertação [Mestrado]. 150 fls.
- CASCUDO, C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- FERREIRA, A. B. H. *Aurélio Século XXI – O dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, E. B. *JOSÉ SIQUEIRA – Interpretação e Edição*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004. Dissertação [Mestrado].
- FREITAG, Léa V. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HERR, M. *Música Hodie*, vol. 4. No. 2, 2004, 27–38.
- HOBBSAWN, E. J. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- IKEDA, A. T. *Música política: imanência do social*. São Paulo: universidade de São Paulo, 1995. Tese [Doutorado]. 314 fls.
- LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MARIZ, V. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro – Brasília: Civilização Brasileira, 1977.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PINTO, T. O. *Revista de Antropologia*, vol. 44. No. 1, 2001, 221–86.
- RAY, S. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005.
- RIBEIRO, Joaquim. *Maestro José Siqueira*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963.
- SIQUEIRA, José. *Oito Canções Populares Brasileiras*. Ed. fac-similar. Moscou: “Musika” Moskova, 1975.1 partitura (28 p.). Canto e piano.