

“O’ Kinimbá”, obra para canto e piano de Ernani Braga: uma análise para *performance*¹

Sérgio Anderson de Moura Miranda²

UFMG/Doutorado

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação Musical*

sergioandersct@hotmail.com

Resumo: O presente artigo propõe uma análise para performance de “O’ Kinimbá”, primeira canção do ciclo “Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro, Harmonizadas para Canto e Piano”, de Ernani Braga. Embora todas as cinco canções do ciclo tenham suas origens em uma tradição folclórica de um mesmo país, cada canção é muito particular e compreender as facetas únicas de uma dada canção é essencial para a interpretação das mesmas. Através de entrevista com o Babalorixá africano Jorge Kibanazambi em seu terreiro de candomblé, na cidade de Curitiba (PR), foi possível situar a canção dentro da tradição cultural/folclórica que a originou, bem como resolver problemas de dicção do texto, em língua iorubá. Por meio de estudos das informações históricas por trás da canção, bem como a compreensão de suas influências em raízes nativas brasileiras, procuramos explicar como o texto, em seu contexto folclórico, pode ter influenciado as escolhas musicais do compositor. Em razão do texto não ser escrito em português, sugerimos uma tradução palavra por palavra e ainda uma tradução poética do mesmo. A tradução palavra por palavra favorece a compreensão da relação exata entre texto e música por parte do intérprete e pode chamar a atenção para palavras que deveriam ser enfatizadas durante o processo de escolhas interpretativas para uma dada performance. Do mesmo modo, a tradução poética fornece uma compreensão geral do caráter da obra. Finalmente, para ajudar com a pronúncia do texto, em iorubá, foi incluído uma transcrição fonética (IPA) para o português, de acordo com as regras para a pronúncia do português brasileiro para o canto. De uma maneira breve, esse artigo pretende oferecer ao intérprete toda a informação necessária para uma interpretação bem informada da canção.

Palavras-chave: Ernani Braga; Canção de câmara brasileira; Performance musical; Canto e piano.

¹ Este artigo é uma adaptação de parte do capítulo 2 de minha dissertação de mestrado “Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a Performance Guide”, defendida na University of North Dakota (UND), nos Estados Unidos, em 2010, sob a orientação do Dr. Gary Towne, trabalho premiado com o “2012 Distinguished Creative Exhibition Award”, pelo Colegiado de Pós-Graduação daquela universidade (MIRANDA, 2010).

² Orientadora: Prof. Dra. Ana Cláudia Assis.

“O’ Kinimbá”, a Musical Work for Voice and Piano by Ernani Braga: a Performance Analysis

Abstract: this article suggests a performance analysis of “O’ Kinimbá”, the first song in the cycle “Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore, Harmonized for Voice and Piano”, a musical work by Ernani Braga. Although all five songs originate from the same national folkloric tradition, each is unique. Understanding the unique facets of each song is essential for the performer’s approach and interpretation. By interviewing the African Babalorisha Jorge Kibanazambi, at your candomblé house, in Curitiba City (PR), it was possible to understand the song’s historical background and native influences and to solve some Yoruba diction problems. An endeavor to learn the social-cultural context behind the work also helped to elucidate how the text and its traditional associations affected the composer’s musical choices. Further discussion includes both word-by-word and poetic translations of the song’s text. The word-by-word translation demonstrates the exact relationship between meaning and music, and may call attention to words that should be emphasized. In the same way, the poetic translation provides a general understanding of the overall spirit and mood of the work. Finally, to resolve pronunciation concerns, a pronunciation guide according to the International Phonetic Alphabet (IPA) for Brazilian Portuguese is included. Briefly, this paper furnishes all the information needed for a fully informed interpretation of this work.

Keywords: Ernani Braga; Brazilian art song; Music performance; Voice and piano.

Introdução

Ernani Costa Braga (ou apenas Ernani Braga) foi um compositor brasileiro, regente, musicólogo, pianista, agente cultural, educador musical e crítico musical. Nascido em 10 de janeiro de 1888, Braga iniciou seus estudos musicais com Alfredo Bevilacqua, no Instituto Nacional do Rio de Janeiro, tornando-se uma importante figura na cena musical brasileira durante a primeira metade do século XX – estilisticamente, fez parte da segunda geração de músicos nacionalistas brasileiros. Muitas de suas canções, incluindo manuscritos, podem ser encontradas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, mas algumas obras, apesar de serem mencionadas em programas de recitais e artigos, não tiveram suas partituras encontradas. Faleceu em 16 de setembro de 1948 (CARLINI, 2008).

As canções que viriam a pertencer ao ciclo “Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro – Harmonizadas para Canto e Piano” parecem ter sido coletadas pelo próprio Ernani Braga em 1928, quando de sua viagem em turnê por todas as capitais do norte e nordeste brasileiro. Como ciclo, tais canções foram apresentadas pela primeira vez no dia primeiro de agosto de 1942, em Buenos Aires, Argentina. Naquela data, o próprio compositor acompanhou a soprano Clara Souviron ao piano, na divulgação daquela que seria a primeira publicação oficial das canções, um feito da casa editora Ricordi, com sede naquela cidade (PEREIRA, 2007).

Neste artigo, será apresentada uma análise da música da primeira canção do ciclo: “Ó Kinimbá”³, com o intuito de dar subsídios para sua performance. Para uma melhor compreensão do texto musicado, em dialeto africano iorubá, será disponibilizado sua transcrição fonética para português brasileiro e traduções (palavra por palavra e poética).

1. O texto de “O’ Kinimbá”

As fontes consultadas apresentaram informações contraditórias quanto à tradução do texto da canção para a língua portuguesa. Como publicado pela Ricordi da Argentina, a partitura traz a informação ‘*Canción de “macumba”, - ritual religioso de origem africano, - recogida en Pernambuco. ‘Xangô’, divinidad presente en la ‘macumba’, dice que está en la tierra, kinimbá’ – pero siente nostalgia del cielo, ‘nuaiê,’.*

À Senhora Mercedes de Weinstein
O’ KINIMBÁ

Canción de “macumba”, --- ritual religioso de origem africano, --- recogida em Pernambuco. “Xangô”, divinidad presente en la “macumba”, dice que está en la tierra, --- “Kinimbá” --- pero siente nostalgia del cielo, “nuaiê”.

Fig. 1: Cabeçalho da edição da partitura original de “O’ Kinimbá”.

Não foi possível verificar quem teria informado àquela casa publicadora, ou ao próprio compositor, que a palavra “kinimbá” significaria “diz que está na terra” e que “nuaiê” seria “mas sente nostalgia do céu”. Porém, de acordo com o Babalorixá Jorge Kibanazambi, tal informação seria equivocada; a palavra “kinimbá” seria derivada do verbo iorubá “Ki”, que significa cumprimentar, louvar e pode ser entendida como “aquele que louva ao rei.” (KIBANAZAMBI, 2010 – informação verbal)⁴.

Sobre o sistema fonológico iorubá, de acordo com Ìdowú (1990), “a língua possui 19 fonemas consonantais ... sete vogais orais e cinco nasais ... se estrutura por sílabas simples formadas por uma única vogal (V) ou pela combinação de uma consoante e uma vogal (CV).” Ainda, segundo o autor, as palavras podem ser monossilábicas com V (A = nós), monossilábicas com CV (Kó = ensinar, aprender), dissilábicas com V – CV (Ì-yá = a mãe), dissilábicas com CV – CV (Bà-bá = o pai), polissilábicas V-CV-CV (O-mo-dé – a criança), CV-CV-CV (Má-jè-lé = veneno muito potente), V-CV-CV-CV (A-lá-rò-yé = falador) ou CV-CV-CV-CV etc. (Pa-tá-pá-tá = completamente).

³ Ernani Braga dedicou a canção “O’ Kinimbá” à cantora argentina Mercedes de Weinstein (À *Senhora Mercedes de Weinstein*).

⁴ Babalorixá Jorge Kibanazambi em entrevista a Sérgio Miranda em Curitiba (PR), no dia 06 mar. 2010. Essa entrevista pode ser lida na íntegra no apêndice A da dissertação de mestrado: *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a Performance Guide* (MIRANDA, 2010).

Beniste (2011) foi consultado numa tentativa de construir uma tradução palavra por palavra do texto, para o português. De acordo com aquele autor:

O	Forma alternativa do pronome “IWO” e significaria “você.”
KI⁵	O verbo “KI”, que significa “cumprimentar, saudar.”
NI	Quando associado à sílaba “NI” (KINI), o verbo “KI” pode significar “cumprimentar alguém.”
BÁ	Pode ser uma preposição que significa “com, em companhia de.” Quando usada após um verbo, pode indicar “uma ação que se faz sozinho.”
DADÁ	Foi encontrada como “DÀDÁ” (com acentos grave e agudo, respectivamente), nome do rei mítico da cidade de Oyó ⁶ , que teria abdicado ao trono em favor de seu irmão Xangô.
OKÊ	Foi encontrada como “ÒKÉ”, “bolsa grande contendo 20 mil búzios, usada nos mitos de “Ifá” ⁷ , como medida de padrão de oferenda.”
SALÔ	Foi encontrada como “SÁLO”, que significa “fugir, escapar”
AJÔ	Foi encontrada como “ÀJÒ”, que significa “jornada”
NUAIÊ	Palavra não encontrada na fonte consultada. Pode ser uma junção das palavras “NÚ” (limpar) ou “NÚ” (preencher, aumentar), com a palavra “ÀIYÉ” (mundo, planeta).

Tab. 1: Tradução palavra por palavra, do texto musicado.

Como visto na tabela acima, as frases formadas a partir das traduções não fazem sentido. Segundo o Babalorixá Jorge Kibanazambi, esse “nonsense” se deve ao fato de que o texto coletado por Braga está incompleto. Por esse motivo e buscando entender o caráter que envolveria uma canção em louvor a Xangô, incluiu-se uma tradução poética do que seria o texto completo da canção, uma sugestão do próprio Babalorixá:⁸

“Nós cumprimentamos ao rei com força espiritual.

Nós cumprimentamos ao rei “Obá Aganjú” (Rei dos Trovões) com força espiritual.

Que o rei possa estar entre nós!

⁵ A palavra kinimbá não foi localizada. Por esse motivo, optou-se por procurar o verbo “ki”, de acordo com a informação do Babalorixá, numa tentativa de construir a palavra a partir daquele verbo.

⁶ Segundo o site ori.net.br, “Oyo foi um grande império yoruba, que durou entre os anos de 1400 e 1835. Localizava-se na África Ocidental, onde hoje é a Nigéria.”

⁷ Segundo o site <http://ocandomble.wordpress.com>, “Ifá era um Sistema de Divinação, originário da cultura africana Yorubá.”

⁸ Essa tradução foi indicada pelo Babalorixá Jorge Kibanazambi, que é um nativo da língua iorubá e devoto da religião afro-brasileira candomblé.

Texto em Iorubá	Transcrição Fonética
<i>O' Kinimbá!</i>	o k i n ĩ b a
<i>Dada ôkê Kinimbá!</i>	d a d a o k w e k i n ĩ b a
<i>Salô ajô nuaiê</i>	s a l o a d z o n u a j e

Tab. 2: Transcrição Fonética do Texto em Iorubá para o Português Brasileiro⁹.

Em iorubá, quando a letra “k” é seguida pela vogal “e”, deve-se acrescentar uma semivogal “u” no meio da sílaba para que a palavra seja pronunciada mais corretamente. Também, a consoante “j” deve ser pronunciada como o “g” do português brasileiro, na palavra “gesto”. Outra informação importante seria a de que, diferente do texto publicado na partitura da Ricordi argentina, a língua iorubá não incluiria o acento circunflexo. Tais acentos parecem ter sido adicionados em algumas palavras para indicar quais seriam as vogais a serem pronunciadas na posição fechada.¹⁰

2. Prosódia Métrica e Rima

Texto em Iorubá	Transcrição Fonética
<i>O' Kinimbá!</i>	o k i n ĩ b a
<i>Dada ôkê Kinimbá!</i>	d a d a o k w e k i n ĩ b a
<i>Salô ajô nuaiê</i>	s a l o a d z o n u a j e

Tab. 3: Esquema Rítmico do Texto de “O' Kinimbá”.

O texto na canção de Braga apresenta três linhas de sete sílabas. A primeira linha apresenta sequência de uma sílaba tônica seguida por duas átonas, enquanto linhas dois e três mostram uma sílaba átona seguida por uma sílaba tônica, numa mistura de métricas dactílica (a) e iâmbica (b). Mas Braga trata o texto como se o mesmo fosse formado por três linhas com métrica dactílica, usando semínimas para as sílabas tônicas e colcheias para as átonas; apenas para a última sílaba tônica de cada linha, o compositor escolhe a figura da mínima.



Fig. 2: Prosódia do texto, conforme as escolhas musicais de Braga.

⁹Transcrição fonética para a língua portuguesa, fundamentada no artigo PB Cantado – Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, publicado na revista Opus, vol. 13, número 2, de dezembro de 2007.

¹⁰Essa informação obtida através de entrevista com Kibanazambi, foi corroborada por Beniste (2011).

4. Análise para a performance de “O’ Kinimbá”

Introdução: compassos 1 a 12

A : compassos 13 a 22

Interlúdio: compassos 23 a 25

A’ : compassos 26 a 35

Interlúdio: compassos 36 a 41

A’’: compassos 42 a 52

Tab. 4: Forma Musical de “O’ Kinimbá”.

“O’ Kinimbá” é uma canção religiosa de origem Afro-Brasileira. Coletada no estado de Pernambuco, a canção é entoada em louvor a Xangô, o rei dos deuses na religião das nações de língua iorubá, bem como na versão Afro-Brasileira da mesma, o Candomblé. Ernani Braga repete o texto três vezes ao longo da canção, mas faz escolhas musicais diferenciadas para cada momento em que o texto é apresentado. A música começa com andamento lento, o que pode sugerir uma ideia de prece. A figura $\downarrow = 54$ parece ser a escolha ideal para o tempo, não devendo ser nunca mais rápido, mas podendo ser ainda um pouco mais lento (PEREIRA, 2007).¹¹

A música começa com uma introdução de 12 compassos, com tercinas regulares e contínuas na mão esquerda do piano, o que nos lembra o ritmo 12/8 do *alujá*, dedicado a Xangô.¹² As tercinas soam a tônica de Si Maior em oitavas e devem ser tocadas mais lentamente, mas em modo contínuo. O pianista deve rearticular cuidadosamente cada repetição daquelas oitavas, sempre mantendo o senso de legato. Esse pedal de oitavas funciona como um mantra musical que se repete durante a música. Já a mão direita apresenta a linha melódica que aparecerá mais tarde na linha vocal. Esse motivo melódico escrito em “2”, vai se contrastando ao longo da peça com as tercinas da mão esquerda.

Braga apresenta essa melodia em uma série de acordes em primeira inversão, construindo uma sequência de tríades invertidas que apoiam a principal linha melódica. Esse ritmo de “2” contra “3” cria uma atmosfera de dança que nos faz lembrar do ritmo do tango argentino.

¹¹ PEREIRA (2003, p. 52) apresenta indicações para metrônomo. Porém, em sua tese de doutorado, o autor não afirma qual nota funcionaria melhor naqueles tempos. Após experimentações, esse autor descobriu que somente a semínima seria a figura de tempo que melhor representaria o tempo sugerido por Pereira.

¹² Apêndice B da dissertação de mestrado de Miranda (2010).



Fig. 3: “O’ Kinimbá”, compassos 1 a 5.

Para essa canção, Braga escolhe a tonalidade de Si Maior, supostamente uma tonalidade de cores intensas, que pode ser usada para anunciar paixões selvagens, raiva, violência, ciúme, fúria, desespero e angústia (LESSMAN, 2004).

Sobre tonalidades e emoções, Barzun (1980) afirma que algumas tonalidades menores geralmente mostram afinidade com emoções mais reflexivas e escuras; tonalidades maiores já são mais apropriadas para outros tipos de emoções, contrárias àquelas. O autor afirma ainda que, andamentos lentos e notas graves parecem ir bem com o que é triste, sério, solene, majestoso, perigoso.

Do compasso 13 ao 25 (Seção A + interlúdio), Braga constrói um acompanhamento na clave de fá, talvez numa tentativa de criar esse ar mais solene e majestoso, próprio do orixá Xangô (Fig. 4). O uso de semicolcheias e ligaduras nesse tempo mais lento da peça proporciona uma sensação de calma, criando uma ambiência para a adoração.

Na sequência, a linha vocal emerge com a mesma melodia apresentada pela mão direita do piano, na introdução. Nesse primeiro enunciado da voz, o(a) cantor(a) precisa buscar uma emissão vocal mais frontal, um timbre mais brilhante, cuidando sempre da declamação do texto.

Fig. 4: “O’ Kinimbá”, compassos 11 a 15.

O compositor usa vários intervalos invertidos no acompanhamento, mas altera alguns deles, ora usando intervalos de quartas justas, ora de quartas aumentadas, na mão

direita do piano. Talvez Braga soubesse que, durante o período barroco, intervalos de quartas aumentadas eram usados para expressar desolação e agonia (MONELLE, 1992). Entretanto, o compositor parece ter escolhido aqueles acordes de quartas aumentadas, juntamente com a tônica em Si diminuto, na voz, para reforçar o espírito reflexivo de Xangô; ou talvez insinuar uma devoção mais melancólica.

A voz sustenta a nota da tônica e o intérprete não deveria parar a emissão abruptamente na pausa, mas antes, buscar um efeito *fade-out* do som, num *decrecendo* contínuo, podendo o(a) cantor(a), se assim o quiser, sustentar um pouco mais a emissão vocal, invadindo parte dos tempos em pausa, porém em uma dinâmica o mais piano possível. Esse efeito vocal pode evocar certo saudosismo, como se o próprio Xangô estivesse recordando de sua vida pré-terrena, uma escolha musical feita pelo compositor de acordo com a tradução do texto obtida na época.



Fig. 5: “O’ Kinimbá”, compassos 21 a 25.

Na seção A’ (comp. 26-41), a mão esquerda do piano continua tocando as mesmas tercinas que parecem lembrar o ritmo 12/8 do *alujá* e a voz repete todo o texto mais uma vez, cantando a mesma melodia que foi apresentada na seção A.

Aqui, o compositor faz escolhas musicais diferentes para a mão direita do piano, que apresenta acordes invertidos tocados na clave de sol, o que aumenta a tessitura do acompanhamento em quase duas oitavas. A dinâmica também aumenta de *piano* para *mezzoforte*, depois para *forte* (compassos 31-32). Nessa seção, Braga constrói o acompanhamento lentamente, com *crescendos* em figuras de colcheias e síncopecs.

Fig. 6: “O’ Kinimbá”, compassos 26 a 30.

Na última seção, A'' (comp. 42-52), o compositor usa novamente o mesmo material que foi apresentado na introdução, mas Braga troca os papéis voz e piano, escrevendo a linha vocal uma oitava abaixo, em tercinas regulares e contínuas, em um *ostinato* na tônica de Si Maior (Fig. 7). Essa escrita vocal na oitava inferior parece evocar a ideia do transe que acontece durante os rituais no candomblé, momento em que os orixás se manifestam no corpo de seus iniciados para serem admirados, louvados, cultuados.

Como Braga escreveu essa canção para uma voz feminina, possivelmente a cantora precisou usar notas do registro de peito, o que geralmente cria um som ressonante e forte nessa região grave da voz. Essa mudança de registro pode sugerir um “baixar do santo”, desenhado por Braga na linha vocal.

O texto deverá ser declamado como em um recitativo, sem uso excessivo do vibrato para não comprometer a declamação lírica, sempre respeitando as marcações de *staccato* acima das sílabas, como também as marcas de *tenuto* no final de cada frase.

Fig. 7: “O’ Kinimbá”, compassos 42 a 44.

Considerações Finais

Na obra “O’ Kinimbá”, as decisões musicais do compositor fazem sobressair sua concepção interpretativa, em forma de oração ou prece, conforme a tradução do texto obtida na época, informação já confirmada através da partitura editada pela Ricordi da Argentina, quando do lançamento das cinco canções enquanto parte de um mesmo ciclo. O *ostinato* na tônica de Si Maior, sempre presente na obra, parece causar um efeito quase hipnotizador, o que corrobora a criação de uma atmosfera mística na obra.

Por outro lado, o ritmo de guerra, característica do *alujá* de Xangô e, portanto, do próprio orixá, cuja função durante os rituais religiosos do Candomblé seria o de invocar o “deus dos trovões” para que esse se manifeste através do corpo físico do seu sacerdote, não é encontrado na canção.

Porém, conforme a tradição iorubá prega, qualquer música cantada naquele dialeto funciona como uma maneira de adoração a seus deuses. Dessa maneira, pode-se confirmar que as escolhas musicais de Braga satisfazem o propósito de adoração, louvação ao deus iorubá Xangô.

Referências

- BARZUN, Jacques. The Meaning of Meaning in Music: Berlioz once more. *The Musical Quarterly*. New York: Oxford University Press, v.66, n.1, p. 1-20, 1980.
- BASCON, Willian e COSTA, Ivan H. O que é Ifá? IN *Candomblé: o Mundo dos Orixás*. Disponível em <<http://ocandomble.wordpress.com/2011/12/24/o-que-e-ifa/>> Acesso em 08.10.2014.
- BENISTE, José. Dicionário *Yoruba-Português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- CARLINI, Álvaro. Um outro Ernâni Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa de Azevedo entre 1945-1948. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, VIII, 2008, Juiz de Fora - MG. *Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora - MG: Editora UFJF, 2008. v. 8. p. 51-71.
- KAYAMA, Adriana., et. al. PB Cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus*, São Paulo, v.13, n.2, p. 16-38, 2007.
- ÌDÒWÚ, Gideon Babalolá. *Uma Abordagem Moderna ao Yorùba (Nagô): gramática, exercícios e minidicionário*. Porto Alegre: Palmarinca, 1999.
- JAGUN, Márcio de. *Ori, o Programa que Faz sua Cabeça*. Web Design: Eduardo Coelho. Disponível em: <<http://ori.net.br/artigo26.html>>. Acesso em: 08.10.2014.
- KIBANAZAMBI, Jorge. Entrevista de Sérgio Anderson de Moura Miranda em 06.03.2010. Curitiba. Áudio. Residência do entrevistado, que também funciona como sua Casa de Candomblé.
- LESSMAN, K. *Emotions of the Musical Keys*. Maryland: GradFree, Inc. 2004. Disponível em: <http://www.gradfree.com/kevin/some_theory_on_musical_keys.htm>. Acesso em: 21.08.2014.
- MIRANDA, Sérgio Anderson de Moura. *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a performance guide*. 2010. Grand Forks, 2010, 100f. Dissertação (Master in Voice Performance) – School of Music, University of North Dakota, Grand Forks, 2010.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies, v.5. London: Harwood Academic Publishers, 1992.
- PEREIRA, José Ricardo Lopes. *The Solo Vocal Music of Ernani Braga*. 2007. Santa Barbara. 69f. Tese (Doctor of Musical Arts) – School of Music, University of California, Santa Barbara, 2008.
- STILMAN, Frances; WHITFIELD, Jane Shaw. *The Poet's Manual and Rhyming Dictionary: based on the improved rhyming dictionary*. New York: Crowell, 1965.