

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Juliana Costa Oliveira

O pianista na canção de câmara:
emprego da abordagem de Martin Katz para a construção da performance de
Trem de Alagoas, de Waldemar Henrique

Juiz de Fora
2024

Juliana Costa Oliveira

O pianista na canção de câmara:

Emprego da abordagem de Martin Katz para a construção da performance de
Trem de Alagoas, de Waldemar Henrique

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais e Musicais

Orientador: Dr. Fernando Vago Santana

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Costa Oliveira, Juliana.

O pianista na canção de câmara : Emprego da abordagem de Martin Katz para a construção da performance de Trem de Alagoas, de Waldemar Henrique / Juliana Costa Oliveira. -- 2024.
100 f.

Orientador: Fernando Vago Santana

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Canção de Câmara. 2. Piano Colaborativo. 3. Performance Musical. I. Vago Santana, Fernando, orient. II. Título.

Juliana Costa Oliveira

O pianista na canção de câmara:

Emprego da abordagem de Martin Katz para a construção da performance de
Trem de Alagoas, de Waldemar Henrique

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais e Musicais

Aprovada em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Fernando Vago Santana - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Marcus Vinícius Medeiros Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Gisele Pires de Oliveira Mota
Universidade de Brasília

Dedico este trabalho à minha querida vó
Zeni (*in memorian*), princípio de tudo
isso...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Instituto de Artes e Design pela oportunidade de seguir meus estudos e pesquisas em uma UNIVERSIDADE PÚBLICA, GRATUITA e de QUALIDADE.

A Deus, espiritualidade que tem me guiado e fortalecido cotidianamente.

Agradeço ao meu marido Guilherme, amor e companheiro de vida, meu melhor amigo. Foi na sua voz que Trem de Alagoas chegou a mim, então, muito obrigada por sua valiosa contribuição em todo o processo de construção deste trabalho, com suas sugestões e com sua voz.

Agradeço ao Daniel, filho tão querido, por ser parceiro, amigo e pelo seu auxílio nas edições de vídeo.

Aos meus pais, Suely e Delcio, por sempre acreditarem e apoiarem meus sonhos me ajudando a torná-los realidade.

Ao meu orientador Fernando Vago, pela amizade e por me acompanhar nesta jornada tão desafiadora e gratificante. Suas orientações sempre foram iluminação para minhas ideias.

Agradeço aos professores com quem tive a honra de conviver e aprender neste período, Marta Castello Branco, Fabrício Carvalho, Rosane Preciosa, Renata Zago, Luiz Castelões, Maria Lúcia Bueno e Pedro Teixeira Bustamante.

Agradeço a generosidade dos professores Gisele Pires de Oliveira Mota e Marcus Vinicius Medeiros Pereira pela leitura cuidadosa do trabalho e por suas valiosas considerações.

À Flaviana Polisseni e Lara Velloso pelo suporte em todos os processos oficiais do curso.

Ao meu querido amigo Elmir Santos pela parceria de longa data e por sua preciosa presença na conclusão desta pesquisa.

Agradeço à minha prima e amiga Ana Gabriela Lara pelas valiosas contribuições e pela revisão do texto.

Aos colegas que conheci e convivi durante este curso, obrigada por tornarem este momento prazeroso e enriquecedor, em especial a Anna Lahma pelos cafés reconfortantes e conversas inspiradoras.

Agradeço aos colegas TAEs e professores do IAD e aos estudantes que passam pelo curso de Música e que são o sentido do meu trabalho e pesquisa.

Aos meus familiares que direta ou indiretamente fizeram parte deste período da minha vida, muito obrigada.

Aos amigos, que me inspiram e que seguem me acompanhando, mesmo que à distância, meu muito obrigada. Quero honrá-los aqui na pessoa da Cecília Fajardo Pandelot, amiga querida que sempre tem as palavras ideais de encorajamento, cuidado e afeto.

Agradeço imensamente aos professores que passaram pelo meu caminho e que transformaram a minha vida por seus ensinamentos, suas palavras e incentivos.

Por fim, agradeço a mim mesma, por não ter desistido, mesmo quando o caminho esteve tortuoso.

Se eu não acreditasse que tudo isso poderia ser calculado e organizado, eu não teria me proposto a escrever este texto. Na verdade, sei que pode ser analisado e codificado e finalmente articulado para transmiti-lo a outros, porque foi o que fiz. (Martin Katz, 2019, p. 4)

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo a respeito do papel do pianista colaborador na construção interpretativa da canção de câmara a partir de ferramentas apresentadas por Martin Katz em seu livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009), dispendo da canção “Trem de Alagoas”, do compositor Waldemar Henrique como modelo de aplicação dessas ferramentas. O objetivo principal é apresentar, uma possível maneira de estruturação dos conhecimentos que são fundamentais ao pianista que atua com o repertório vocal bem como o processo de construção interpretativa da obra tanto individual como em conjunto com o cantor. Para isso, optamos pelo próprio texto de Martin Katz como norteador da nossa prática, entendendo que esta é fundamental neste tipo de investigação, permitindo que instrumentista e cantor explorem suas próprias experiências artísticas. Esta pesquisa apresentou um processo de estudo interpretativo de uma obra e a partir dela demonstrou que o pianista pode estruturar seus processos de aprendizagem da canção tendo papel importante nas escolhas interpretativas e performáticas da peça juntamente com o cantor.

Palavras-chave. canção de câmara, piano colaborativo, interpretação musical.

ABSTRACT

This paper presents a study on the role of the collaborative pianist in the interpretative construction of the art song using some of the tools offered by Martin Katz in his book *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner* (2009), using the song “Trem de Alagoas” by composer Waldemar Henrique as a model for the application of these tools. The main objective is to present a possible way of structuring the knowledge that is fundamental to the pianist who works with the vocal repertoire, as well as the process of interpretative construction of the work, both individually and together with the singer. To this end, we chose Martin Katz's own text as a guide for our practice, understanding that this is fundamental in this type of research, allowing instrumentalists and singers to explore their own artistic experiences. This research presented a process of interpretive study of a work and from it demonstrated that the pianist can structure his or her learning processes of the song, playing an important role in the interpretative and performative choices of the piece together with the singer.

Keywords: art song, collaborative piano, musical interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Índice do livro <i>The Complete Collaborator: the pianist as partner</i> , de Martin Katz	21
Figura 2	– Exemplo de tipo de respiração 1	25
Figura 3	– Exemplo de tipo de respiração 2	26
Figura 4	– Exemplo de tipo de respiração 3	27
Quadro 1	– Cabeçalho da Partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i>	33
Quadro 2	– Estrutura da canção <i>Trem de Alagoas</i>	34
Figura 5	– Waldemar Henrique ao piano	35
Quadro 3	– Exemplos da classificação dos versos	38
Quadro 4	– Estrutura poética de <i>Trem de Alagoas</i>	38
Quadro 5	– Comparação entre a estrofe 14 no original de Ascenso Ferreira e na canção de Waldemar Henrique	41
Figura 6	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (c. 43 a 49)	41
Figura 7	– Mapa demonstrativo do trajeto que liga Maceió (AL) e Recife (PE) com a identificação de Catende (PE)	42
Quadro 6	– Estrutura do Poema e divisão das seções dentro da canção <i>Trem de Alagoas</i>	46
Figura 8	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 5 a 7)	47
Figura 9	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 12 a 23)	48
Figura 10	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 39 a 46)	49
Figura 11	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 1 a 7)	51
Figura 12	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 8 a 19).....	52
Figura 13	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 1 e 2)	56
Figura 14	– Recorte da partitura de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 27 e 28)	56
Figura 15	– Alteração proposta pela autora nos compassos 21 e 26 na canção <i>Trem de Alagoas</i>	59
Figura 16	– Exemplo de escolha de digitação no recorte dos compassos 58 e 59 de <i>Trem de Alagoas</i>	61
Figura 17	– Destaque c. 8 e 9 como exemplos das possíveis escolhas de dedilhado de <i>Trem de Alagoas</i>	62

Quadro 7	– Exemplos de marcação de pedal nos compassos 1 a 7 de <i>Trem de Alagoas</i>	63
Figura 18	– Destaque da introdução e entrada da voz da canção <i>Trem de Alagoas</i> com indicação de andamento (compassos 1 e 2)	66
Figura 19	– Proposta interpretativa de <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 5 a 7)	66
Figura 20	– Alteração de respiração na canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 47 a 49)	67
Figura 21	– Representação do trem alternando entre o piano e a voz em <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 1 a 11)	68
Figura 22	– Destaque do refrão escrito em colcheias da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 47 a 52)	68
Figura 23	– Destaque do refrão escrito em semicolcheias da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compasso 34 a 38)	69
Figura 24	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 31 a 34).....	70
Figura 25	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 8 a 11)	71
Figura 26	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 12 a 23)	72
Figura 27	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 24 a 32)	73
Figura 28	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 43 a 46)	74
Figura 29	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 47 a 52)	75
Figura 30	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 33 a 38)	75
Figura 31	– Escrita do ritmo utilizado no coco	76
Figura 32	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 53 a 59)	76
Figura 33	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 56 a 63)	77

Figura 34	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 64 a 75)	78
Figura 35	– Recorte da partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i> (compassos 76 a 83)	79
Figura 36	– QR Code para gravação da canção <i>Trem de Alagoas</i>	79
Figura 37	– QR Code para gravação do recital	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	O PIANISTA E A CANÇÃO DE CÂMARA	18
2.1	O pianista na canção de câmara	18
2.2	O pianista como parceiro musical.....	21
3	COLABORAÇÃO MUSICAL EM <i>TREM DE ALAGOAS</i>, DE W. HENRIQUE	32
3.1	A partitura.....	32
3.2	O compositor.....	34
3.3	A poesia.....	36
3.4	O texto como guia na canção de câmara.....	46
3.5	A respiração.....	50
3.6	O pianista no papel de <i>designer</i> e diretor na canção de câmara.....	52
4	CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA ENTRE CANTO E PIANO.....	58
4.1	O estudo do pianista.....	59
4.1.1	Dedilhado.....	60
4.1.2	Pedal.....	62
4.2	A canção <i>Trem de Alagoas</i> pelo olhar do Cantor.....	64
4.3	A construção interpretativa conjunta	66
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	83
	ANEXO A – Partitura da canção <i>Trem de Alagoas</i>, de Waldemar Henrique com anotações da autora deste trabalho	87
	ANEXO B – Programa do Recital apresentado no IAD/UFJF	94
	ANEXO C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	95
	ANEXO D – Autorizações de uso de imagem e voz	96

1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a canção de câmara brasileira foi durante minha graduação em Música na Universidade Federal de Ouro Preto, onde atuei como pianista bolsista da classe de Canto entre 2004 e 2007. Foi nesse período que conheci algumas das canções do compositor paraense Waldemar Henrique (1905-1995) que faziam parte da formação vocal dos cantores, tanto no que tange à técnica vocal quanto às questões interpretativas. Foram nessas canções que percebi que a participação do pianista poderia ir além do simples acompanhamento harmônico a que eu estava habituada e que a sincronia entre canto, texto e piano era de grande importância para a interpretação e a performance da canção de câmara brasileira.

A obra do compositor passou a me interessar por fazer parte de um grupo de composições brasileiras do século XX repletas de recorrências da cultura popular e urbana, repertório que permite múltiplas construções interpretativas. Waldemar Henrique é um dos compositores brasileiros que soube capturar e traduzir diversos aspectos da diversidade cultural brasileira em suas composições, refletindo uma sensibilidade às nuances regionais e folclóricas ao mesmo tempo que mantém uma escrita característica da música de concerto. Em um cancionário de quase 200 peças catalogadas (Claver Filho, 1978, p. 105), *Trem de Alagoas*, composta em 1939 sobre os versos do poeta pernambucano Ascenso Ferreira, é um exemplo dessa fusão entre a tradição musical erudita e as influências da cultura popular, chamando a atenção pela presença marcante do piano no decorrer da peça (Henrique, 1996, p. 238-244).

A princípio, esta pesquisa buscou analisar as relações existentes entre o texto poético e a escrita do piano por meio das análises musical e textual da peça, porém, com o desenvolvimento do estudo, percebi que meu interesse estava além disso. Buscava compreender quais conhecimentos e ferramentas são consideradas importantes para que o pianista que atua em colaboração com outros músicos possa ter domínio e clareza do seu processo interpretativo das obras musicais, no caso do presente trabalho, a colaboração com cantores.

No decorrer da minha formação como pianista e da minha atuação como colaboradora, percebi que muito daquilo que eu fazia acontecia de maneira intuitiva e, quando perguntada sobre o porquê das escolhas interpretativas, eu não sabia

responder, porque esses conhecimentos não foram estruturados no meu percurso de aprendizagem. Estudar o repertório de maneira a ter consciência das tomadas de decisões passou a ocupar meus pensamentos, porém, eu não contava com o acesso a professores e à literatura que me auxiliassem nesse processo de aquisição de conhecimento específicos à prática como pianista colaboradora.

A partir da possibilidade de acesso a pesquisas acadêmicas na área de Música, por meio dos repositórios de pesquisas das universidades, foi possível iniciar um estudo mais sistematizado dos processos de atuação do pianista colaborador. Os trabalhos de Mundim (2009), Muniz (2010), Rubio (2012), Silva (2013), Ballesterro (2014), Sousa (2014) e Campos (2020) possibilitaram o contato com autores que tratavam do assunto, ampliando, assim, meu interesse na construção interpretativa e na performance conjunta. Um desses autores, que aborda os aspectos da prática colaborativa, é o pianista Martin Katz (1945 –) que, a partir da sua experiência prática como pianista performer colaborativo, estruturou no livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009) as habilidades que considera significativas para atuar como pianista colaborador, termo adotado pelo próprio autor e que será tratado posteriormente. Mesmo sem acesso à íntegra do trabalho, pois ainda não há sua tradução para o português, esse autor e suas ideias, que eu havia encontrado nos textos acadêmicos citados anteriormente, passaram a amparar grande parte do que eu fazia como pianista.

No último ano, busquei um maior contato com as ideias do autor por meio do livro já que entendia que sua presença neste trabalho era importante. Inicialmente, o trabalho de Katz (2009) era apenas mais uma referência bibliográfica dentro da minha pesquisa, porém, após as reflexões desencadeadas pelo amadurecimento da pesquisa, percebi que, na verdade, seu livro era uma importante orientação para este estudo. Dessa maneira, a pesquisa foi reestruturada de modo a aplicar, no estudo prático, as ferramentas demonstradas pelo autor.

Assim, o presente estudo tem como foco principal apresentar o processo de aprendizagem da canção *Trem de Alagoas* na perspectiva do pianista, a partir da reflexão sobre as estratégias interpretativas para preparação da performance do repertório vocal, como escolhas de andamento, dinâmicas, articulações, pedalização, inter-relação entre as imagens proporcionadas pelo texto e pelos gestos musicais realizados pelo pianista, buscando compreender de que maneira

sua presença contribui para a construção narrativa e poética da obra juntamente com o cantor.

Entendemos que a relevância do presente trabalho reside na necessidade de possibilitar aos pianistas que trabalham ou desejam trabalhar com repertório vocal o aprofundamento, a estruturação e a consciência do seu fazer musical em conjunto, enfatizando sua importância dentro da construção interpretativa e da performance dessas peças, já que, em nossa experiência trabalhando com o repertório vocal, percebemos que muito do conhecimento a respeito das práticas colaborativas entre músicos se desenvolve de maneira empírica. O pianista aprende paulatinamente a lidar com o fazer musical conjunto, sem ter muita consciência de sua atuação junto ao cantor e às obras vocais e quais ferramentas podem ser aplicadas no estudo dessas músicas e na construção interpretativa e performance conjunta.

Portanto, o objetivo principal desta pesquisa é apresentar uma estruturação acessível dos conhecimentos fundamentais ao pianista que atua com o repertório vocal, como estudo do texto poético, das estruturas musicais escolhidas pelo compositor, das preferências dos intérpretes quanto a andamento, dinâmicas, respirações e articulações e pedalização, dentre outros. São objetivos específicos:

- Identificar na canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique, elementos sistematizados por Katz (2009) que sejam aplicáveis à canção;
- Compreender a importância do pianista na construção interpretativa da canção de câmara;
- Propor um estudo interpretativo e performance da canção juntamente com um cantor;

Segundo Benetti (2017), um dos desafios da pesquisa artística que envolve o fazer prático é “desenvolver e utilizar ferramentas de pesquisa adequadas ao universo do *performer* como instrumentista e que ao mesmo tempo forneçam dados pertinentes em termos de pesquisa empírica” (Benetti, 2017, p.152). De acordo com López-Cano e Opazo (2014), o fazer musical, seja nos aspectos técnicos, mecânicos ou físicos como “na parte mais estética, imaginativa e artística, ocupa um lugar central no desenvolvimento” da investigação artística. Para os autores, a “prática musical pode adquirir diversas funções, formatos e regras dentro da

investigação”, podendo ser uma pesquisa “informativa, reflexiva, experimental ou veicular” (López-Cano e Opazo, 2014, p. 126).

A pesquisa artística terá caráter informativo quando informa aquilo que está sendo investigado, respondendo questões do tipo: como fazemos? Como poderíamos fazer para resolver determinados problemas musicais? Para López-Cano e Opazo, “no contexto da investigação artística a informação fornecida pelas atividades práticas adquire o mesmo status da informação obtida por meio de fontes bibliográficas, formatos multimídia, entrevistas, pesquisas e observação” (*Ibid*, 2014, p. 127). O caráter reflexivo da pesquisa artística se dará quando o desejo do pesquisador é “refletir e compreender algo por meio da prática musical (...), podendo converter-se em um lugar de reflexão quando buscamos *pensar fazendo* e *fazer pensando*” ((López-Cano e Opazo, 2014, p. 129). A prática artística também pode funcionar como um laboratório de campo para a experimentação de múltiplas possibilidades do fazer prático musical.

O presente estudo parte da pesquisa artística experimental seguindo os conceitos experimentais operativos como proposto por López-Cano e Opazo (2014, p. 172-182). A pesquisa se iniciou pelo estudo dos seis primeiros capítulos do livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner*, de Martin Katz, onde buscamos conhecer e compreender os conceitos e ferramentas desenvolvidos pelo autor e que foram norteadores da nossa prática. Para o estudo prático proposto por este trabalho, convidamos um cantor para trabalhar conjuntamente a canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique. Primeiramente, o estudo aconteceu de maneira individual por parte dos intérpretes, para em seguida trabalharmos a canção e sua interpretação de maneira conjunta. Destinamos quinze dias para os estudos individuais, onde, cada um, a seu tempo, realizou a leitura inicial da obra. Em seguida, foram feitos quatro ensaios conjuntos, onde, em cada um deles, trabalhamos um aspecto da obra com base nas ferramentas metodológicas de Katz (2009). Após os três primeiros encontros, foi feita uma primeira gravação da obra, em formato de estúdio e, posteriormente, uma segunda gravação, durante o recital *A Canção Brasileira de Câmara para Canto e Piano*, realizado pela autora e dois cantores convidados, no dia 17 de setembro de 2024 no Auditório Geraldo Pereira, no Instituto de Artes de Design da UFJF.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, tratamos do papel do pianista dentro desse gênero no decorrer da história da música erudita ocidental,

como também apresentamos a sistematização de conhecimentos considerados importantes para o pianista ao atuar com o repertório vocal realizada pelo professor e pianista Martin Katz no livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009).

No segundo capítulo apresentamos uma proposta de estudo realizado na canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique, a partir de algumas das ferramentas sugeridas por Katz.

O terceiro capítulo, sintetiza, de maneira prática, os processos do capítulo anterior, demonstrando os procedimentos de estudo interpretativo individual e em conjunto com o cantor, que culminam em uma performance, que consta como parte deste trabalho.

2 O PIANISTA E A CANÇÃO DE CÂMARA

2.1 O pianista na canção de câmara

A prática de acompanhar canções é bastante antiga e, muito antes do surgimento do piano, já era desempenhada por outros instrumentos de percussão, cordas e teclas. De acordo com Mundim (2009) “desde tempos remotos da história da música, já se tem notícia de uma das mais antigas funções dos músicos - a de acompanhador” (Mundim, 2009, p. 12), que foi transformando-se a partir das mudanças sócio-culturais que ocorriam na sociedade com o passar dos anos. Nesta trajetória, o século XIX é considerado um dos períodos mais profícuos ao explorar as mais variadas possibilidades e recursos do piano, após uma série de mudanças técnico-mecânicas no instrumento desde seu surgimento no início do século XVIII. A partir do século XIX, a habilidade com que os compositores escreviam suas obras exigia dos pianistas um alto nível de proficiência técnica e sensibilidade musical para a interpretação e execução das peças. Esta escrita se estende até o século XX, no qual as obras destacam-se pela exploração e ênfase nos timbres, pela presença de ritmos marcantes, uma pulsação firme, minuciosos detalhes, passagens meticulosamente cronometradas e o uso de fórmulas de compasso não convencionais. O repertório para canto e piano é amplo, o que demonstra “a importância da preparação e do papel do pianista para a execução dessas obras”, já que “grande parte das obras-primas da história da música [ocidental-europeia] foi escrita contando com a participação do instrumento piano - como nos casos de sonatas, duos, trios, Lieder etc” (Mundim, 2009, p. 16).

Diante de tal abrangência de atuação do pianista, Kurt Adler (1965) propôs em seu livro *The Art of Accompanying and Coaching*, um diagrama mostrando as diferentes áreas em que o pianista pode atuar (Adler *apud* Mundim, 2009, p. 20). Apesar de ser um trabalho de grande relevância para os pianistas, não nos deteremos em detalhar o diagrama de Adler, já que o mesmo tem sido amplamente discutido por grande parte dos autores que tratam da colaboração pianística como Paiva (2008), Mundim (2009), Muniz (2010), Rubio (2012), Silva (2013), Sousa (2014), Campos (2020), entre outros. De maneira resumida, Adler nomeia, além da atividade de pianista solista, também “acompanhador, camerista e correpetidor/*coach*, levando em consideração a presença ou ausência de um

regente, a natureza do repertório e a existência de texto na parte” (Campos, 2020, p.18), mas não é incomum que um único pianista atue em múltiplas áreas concomitantemente. Portanto, na prática, o pianista atua de maneira ampliada, e, atualmente, a função do pianista que trabalha com repertório de conjunto tem sido denominada de “colaborador”. O termo, segundo alguns autores como Mundim (2009), Katz (2009), Silva (2013), Campos (2020), entre outros, retrata de maneira correta a importância do profissional, já que não relega o pianista ao segundo plano na atuação, como sugere o vocábulo *acompanhador*.

Katz (2009) aponta que o termo *acompanhador* acarreta uma anulação do profissional, já que este “parece ser pejorativo, depreciativo ou indicativo de uma falta de auto-estima”¹ e sugere *colaborador* como um termo que melhor define esta função especializada, já que, trabalhamos conjuntamente com o outro. (Katz, 2009, p. 3, tradução nossa).

Outro termo que vem sendo utilizado para a atividade do pianista é apresentado por Brown (2014): *associate artist*². Segundo a autora, *artista associado* e *pianista colaborador* tornam-se mais apropriados “especialmente quando se considera que o trabalho realizado por um pianista na execução de uma sonata para violino de Brahms ou Beethoven, por exemplo, está longe da compreensão convencional de acompanhamento”, exigindo do pianista domínio técnico do instrumento e do repertório (Brown, 2014, p. 2, tradução nossa).³

De acordo com Oliveira (2005), o compositor Octavio Maul

salienta as diversas habilidades necessárias a um pianista no acompanhamento de instrumentos e de música vocal, dentre elas, a capacidade de produzir efeitos tímbricos e gerar várias intensidades sonoras, o conhecimento dos diferentes estilos musicais e o equilíbrio sonoro diferenciado para o acompanhamento de variados tipos de instrumentos e vozes (Oliveira, 2005, p. 08).

Oliveira (2005) comenta ainda que o autor destaca que a atuação do pianista na colaboração da música vocal diferencia-se da prática do repertório instrumental devido à presença do texto poético, cuja compreensão é essencial e a maneira

¹ Do original: “The old title seems to strike many as pejorative, demeaning, or indicative of a lack of self-esteem.”

² Tradução: artista associado

³ Do original: “(...) especially when one considers that the work undertaken by a pianist in the performance of a violin sonata of Brahms or Beethoven, for example, is far from the conventional understanding of accompanying”

como é declamado na canção exerce uma influência significativa na interpretação (Oliveira, 2005, p. 8). O papel do pianista na canção de câmara no decorrer da história da música amplia-se, passando a assumir um papel efetivo na performance da obra em colaboração com a voz. Como sustenta Silva (2013) que “a partir do século XX (...) os pianistas colaboradores cada vez mais se envolvem e se apropriam das imagens poéticas, a fim de transformá-las em som” (Silva, 2013, p. 95), por isso a importância do pianista “buscar uma identidade com o texto [poético] que está sendo executado”, permitindo que este revele-se também nas sonoridades do piano (Ballestero, 2012 *apud* Silva 2013, p. 95).

Ao longo do tempo diversos estudos têm buscado destacar a importância do pianista no repertório de canção de câmara, rompendo com a visão tradicional de que ele seria apenas um acompanhante. Estudos que combinam análises detalhadas tanto do texto poético quanto da música têm revelado o papel essencial do pianista como co-criador da narrativa musical, reforçando a natureza dialógica entre o cantor e o instrumentista por meio da aplicação de metodologias de análise musical e estrutural da obra, permitindo que o instrumentista compreenda as camadas interpretativas da canção e contribua de maneira ativa para a construção da interpretação, ampliando a compreensão do repertório, dando suporte técnico e expressivo que transcende a mera execução, valorizando sua função artística dentro da performance de canções de câmara.

O pianista e professor Martin Katz (1945) procurou estruturar de maneira didática sua experiência adquirida em ensaios, gravações, palcos e como professor de piano colaborativo. Em seu livro o autor aborda, de maneira didática, diversos segmentos da prática musical conjunta, passando por canções, sonatas e reduções orquestrais. Consideramos o trabalho de Katz (2009) um importante guia para os pianistas que atuam em colaboração com outros músicos, principalmente para aqueles que se deparam com uma grande demanda de repertório e não possuem tempo suficiente para desenvolver um estudo aprofundado da obra musical como sugerem outros estudos do campo, por meio das ferramentas de análise mais detalhadas. Este é o caso, por exemplo, de pianistas que atuam em instituições de ensino de música como conservatórios e faculdades e precisam atender um grande número de estudantes e repertório em um curto prazo. Neste caso, acreditamos que as ferramentas apresentadas por Katz possibilitam um ganho de conhecimento das

obras musicais de maneira mais ágil, por lidar durante todo o processo com a prática no repertório.

Infelizmente, o acesso ao livro de Martin Katz ainda é restrito no Brasil, por não contar com uma tradução para o português e necessitar de importação, o que restringe o acesso a esse conhecimento. A fim de possibilitar aos pianistas colaboradores um contato inicial com as ideias de Katz, este trabalho se propõe a destacar alguns pontos específicos da colaboração com a música vocal levantados pelo autor na primeira parte de seu livro a fim de contribuir para as reflexões de nossas práticas como pianistas que atuam em colaboração com cantores.

2.2 O pianista como parceiro musical

O livro de Martin Katz, *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009) está estruturado em 12 (doze) capítulos que tratam do trabalho do pianista como colaborador em diversas formações instrumentais e tipos de repertório.

Figura 1 - Índice do livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner*, de Martin Katz

ONE	An Introduction: What Is Collaboration Anyway?	3
TWO	Breathing and Singing	7
THREE	The Word Is the Thing	21
FOUR	The Pianist as Designer	39
FIVE	The Pianist as Director	61
SIX	Kitchen Tools	93
SEVEN	The Bother of Balance	137
EIGHT	The Steinway Philharmonic	153
NINE	More about Orchestral Playing	189
TEN	Odds and Ends	233
ELEVEN	Is There Life after Singers?	259
TWELVE	In Conclusion: A Pep Talk	277

Fonte: *The Complete Collaborator: the pianist as partner*, de Martin Katz (2009)

No presente estudo, deteremos nossa atenção aos seis primeiros capítulos, nos quais o autor reflete sobre as práticas colaborativas com o repertório de canções. Acreditamos que os caminhos propostos por ele nestes capítulos podem ser utilizados como guia de estudo, interpretação e performance pelo pianista na maior parte do repertório de canções, portanto, nosso estudo buscará aplicar na canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique, os caminhos apontados pelo autor no decorrer desses seis capítulos.

No decorrer do primeiro capítulo, *An Introduction: What is collaboration anyway?*⁴, Martin Katz introduz para os leitores a essência do conceito de colaboração musical, especialmente no contexto do pianista tradicionalmente chamado de acompanhador. Ele questiona percepções comuns e muitas vezes equivocadas sobre o papel do pianista, defendendo a ideia de que a verdadeira colaboração vai muito além da simples execução de uma partitura em conjunto com outro músico. Katz começa questionando o termo "acompanhador", tradicionalmente usado para descrever o papel do pianista, argumentando que a palavra carrega conotações de passividade e subordinação, enquanto o termo "colaborador" captura com maior precisão a natureza ativa e criativa dessa relação. O pianista, segundo Katz, deve ser visto como um parceiro igualitário, fundamental para o sucesso de uma performance musical. Segundo o autor, seja qual for o termo que utilizamos para designar a atividade do pianista que toca com alguém, ela não deixa de ser uma ação complexa, embora possa ser a mais gratificante (Katz, 2009, p. 3)

Katz enfatiza que a colaboração não se restringe à execução técnica; envolve uma profunda compreensão da música, do contexto histórico e das intenções interpretativas tanto do pianista quanto do solista. O pianista colaborador deve estar sensível às nuances da interpretação do solista, ajustando sua própria performance em tempo real para garantir uma interação harmônica e expressiva. Para ele, a colaboração traz consigo uma série de desafios que exigem do pianista a compreensão física de como nossos parceiros musicais se sentem e se expressam, bem como outros desafios subjetivos, quando, por meio das sonoridades do piano, o pianista narra histórias sem o uso de palavras, o que possibilita sua influência emocional tanto nos parceiros quanto no público. O autor ainda afirma que embora seja comum pensar que a colaboração consiste apenas em manter a sincronia rítmica e garantir que o volume não se sobressaia, essas habilidades, apesar de

⁴ Uma Introdução: Afinal, o que é colaboração? (tradução nossa).

importantes, representam apenas uma fração do que realmente envolve a colaboração musical. Na verdade, para ele, são os aspectos menos criativos desse processo maior e mais complexo (Katz, 2009, p. 3)

Katz direciona seu livro aos pianistas que são atraídos pela colaboração musical e que desejam melhorar sua atuação neste campo a fim de apresentar uma performance natural e mais verdadeira quanto às indicações do compositor e a própria leitura da obra realizada pelos intérpretes. Para ele, o pianista é o guardião da canção que protege e mantém os desejos do compositor, “as exigências do poeta tal como o compositor as viu, as necessidades emocionais e físicas do nosso parceiro e, finalmente, é claro, também as nossas próprias necessidades” (*Ibid.*, p. 3, tradução nossa)⁵ e afirma que estes desafios podem ser calculados, estruturados e organizados de maneira a dar uma maior fusão do pianista com seu parceiro musical e romper com a ideia de que o pianista colaborador já nasce com talento para tal atividade. As gerações anteriores de pianistas estavam convencidas de que o talento colaborativo era uma habilidade inata; alguém nascia com ela ou não, sem discussão. Para Katz, sendo todas as ideias apresentadas em seu livro digeridas e implementadas, “10 por cento do sucesso do colaborador ainda pode ser atribuído a uma capacidade misteriosa e mística de intuir o que o parceiro poderá fazer a seguir”. Caso essa porcentagem realmente exista, ela “não pode ser verbalizada ou ensinada e, portanto, não pode ser examinada neste ou em qualquer outro texto. Só pode ser apreciada e utilizada para adicionar a cereja do bolo (*Ibid.*, p.4, tradução nossa)⁶.

No segundo capítulo, *Breathing and Singing*⁷, o autor aborda a estreita relação entre a respiração do cantor e o papel do pianista, destacando que um dos aspectos mais cruciais da colaboração musical é o entendimento da respiração como parte essencial da performance do repertório vocal. Para ele o “principal fundamento da construção de uma colaboração bem sucedida é certamente a respiração” (Katz, 2009, p. 7, tradução nossa)⁸ e, mesmo que o pianista consiga

⁵ Do original: “We guard and maintain the composer’s wishes, the poet’s requirements as the composer saw them, our partners’ emotional and physical needs, and finally, of course, our own needs as well”.

⁶ Do original: “(...)10 percent of collaborator’s success might still be attributed to an arcane, mystical ability to intuit what on earth one’s partner might do next. If it exists, that small percentage cannot be verbalized or taught, and thus cannot be examined in this or any other text. It can only be appreciated and used to add icing to the cake”.

⁷ Respirando e cantando (tradução nossa).

⁸ Do original: “The primary building block of successful collaboration is surely the breath.”

tocar sem ter preocupação com controle respiratório, o autor, pontua os benefícios do canto e da respiração para a manutenção do fluxo da música:

Todo músico se beneficia do canto e, naturalmente, da respiração, mas isso é especialmente relevante para aqueles que não dependem do ar para fazer soar seus instrumentos. Um maestro, um violinista, um organista e nós, pianistas dedicados, podemos tocar por longos períodos sem a necessidade de respirar, e aí reside o problema. Para o pianista, o ato de cantar e respirar é crucial. Ignorar esse aspecto pode limitar o sucesso de uma pianista solo, mas para o acompanhador, seria catastrófico. Seja por necessidade física ou por escolha artística, nada é tão importante quanto a respiração na busca por uma verdadeira colaboração.⁹ (Katz, 2009, p. 7, tradução nossa).

Katz afirma que para que se alcance uma verdadeira simbiose entre os músicos, o pianista deve desenvolver uma sensibilidade à respiração do cantor, pois ela não serve apenas para sustentar os sons, mas também para moldar a frase, transmitir intenções e construir o sentido musical da obra e é importante que o pianista saiba observar e compreendê-las e, assim, ajustar sua execução e interpretação.

Katz, no entanto, vai além de somente destacar a importância da respiração. O autor explora como o pianista pode, de maneira sutil, “respirar” junto com o cantor, possibilitando maior coesão e fluidez na interpretação, sendo essa conexão de respiração e fraseado o que transforma a performance em um ato colaborativo genuíno, onde a música flui como se fosse de uma única voz. Para Katz, cabe ao pianista estar ciente das limitações físicas do cantor, como a necessidade dos pontos de respiração, sendo flexível quanto aos tempos da música em favor de uma interpretação mais orgânica e conectada ao gesto respiratório.

O autor, então, apresenta três tipos de respirações que o cantor pode aplicar na execução de uma peça, às quais o pianista deve estar atento. Na primeira, segundo ele, “nada precisa ser feito”¹⁰ (*Ibid*, 2009, p. 8, tradução nossa), pois o cantor respira adequadamente, executa a frase, finalizando-a de “maneira polida”,

⁹ Do original: “Any musician benefits from singing and, of necessity, breathing, but particularly those for whom air is not required to make the instrument work. A conductor, a violinist, an organist, and we hard-working pianists can play for hours at a time without taking a breath, and that is precisely the problem. For the pianist, singing and breathing are beyond crucial. Ignorance of this issue might limit a solo pianist's success somewhat, but for an accompanist it would be a disaster. Whether it be a physical necessity or an artistic choice, nothing approaches the importance of breathing in the quest for true collaboration.”

¹⁰ Do original: Nothing Need Be Done

inspirando novamente e iniciando a frase seguinte sem comprometer o fluxo contínuo do texto e do andamento da peça. Neste caso, o pianista não tem outra preocupação senão também manter a continuidade da música, como podemos observar na figura 2 que reproduz o exemplo apresentado pelo próprio autor no trecho da canção *Im wunderschönen Monat Mai*¹¹, de Robert Schumann (1810-1856).¹²

Figura 2 - Exemplo de tipo de respiração

EXAMPLE 2-1 Schumann, "Im wunderschönen Monat Mai"

Langsam, zart.

p

Im

p

Ped.

5

wun - derschönen Mo - nat Mai als al - le Knos - pen spran - gen da

9

ist in mei - nem Her - zen die

11

Lie - be auf - ge - gan - gen

ritard.

The image shows a musical score for 'Im wunderschönen Monat Mai' by Robert Schumann. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Langsam, zart.' and the dynamics include 'p' (piano) and 'Ped.' (pedal). The score is divided into measures, with measures 5, 9, and 11 highlighted in yellow. Red circles with checkmarks and arrows point to specific notes in measures 6, 8, and 10, indicating breath marks for the singer. The lyrics are: 'Im wunderschönen Monat Mai als alle Knospen sprangen da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen'.

Fonte: Katz (2009, p.9)

Observamos no exemplo acima que os pontos de respiração do cantor, sinalizados com "v", ocorrem em momentos de pausas nos compassos 6, 8 e 10, permitindo com que o pianista siga tocando sem perder o fluxo da peça. Segundo Katz, quando temos esta situação, "há tempo suficiente para a respiração após a

¹¹ Em português: "No lindo mês de maio"

¹² O exemplo pode ser ouvido em: [Im wunderschönen Monat Mai - Schumann](#)

última nota da frase”, podendo ou não haver uma pausa escrita entre as frases (*Ibid.*, p. 8, tradução nossa)¹³.

O segundo tipo de respiração, considerado por Katz, acontece quando a escrita do piano segue o mesmo desenho rítmico do solista e este precisa respirar, porém não há pausa para fazê-lo e quando respira não é possível retornar dentro do tempo. Assim, é a respiração do solista que faz com que haja uma pausa no fluxo da peça (*Ibid.*, 2009, p. 11). Para Katz, tanto o primeiro como o segundo tipos de respiração exigem pouco do pianista, já que a própria composição impõe a necessidade de respirar. Esse tipo de respiração pode ser percebido no trecho da canção *Botschaft*¹⁴, de Johannes Brahms (1833-1897)¹⁵:

Figura 3 - Exemplo de tipo de respiração

EXAMPLE 2-9 Brahms, "Botschaft"

sprich: „Un - end - lich war sein

We - he, höchst be - denk - lich sei - ne

poco cresc.

La - ge höchst be - denk - lich sei - ne La - ge

Fonte: Katz (2009, p.13)

¹³ Do original: "In this situation, there is enough time after the last note of a phrase to breathe"

¹⁴ No português: "Mensagem" (tradução nossa)

¹⁵ O exemplo está disponível em: [Botschaft - Brahms](#)

É na terceira categoria de respiração que o autor acredita que o pianista demonstrará sua aptidão para a colaboração. Depois de cantar a peça, o pianista, então, reconhece as frases em que a transição entre o canto e a retomada não pode ser realizada no ritmo adequado. Nesta terceira circunstância, há elementos musicais adicionais sendo tocados no piano enquanto o solista está ausente. Esses elementos podem variar de uma simples nota a alguns acordes, ou até mesmo um arpejo mais complexo. Podemos observar na Figura 4 no trecho da peça *Helft mir, ihr Schwestern*¹⁶, de Schumann¹⁷, um exemplo de como essa abordagem nos proporciona os meios para manter a continuidade da música, sem perder o fluxo (representado na partitura pela seta →), ao mesmo tempo que permite que o cantor recupere suas energias sem interrupções, criando a sensação de que a música está em constante movimento.

Figura 4 - Exemplo de tipo de respiração

The image shows a page of a musical score for the song "Helft mir, ihr Schwestern" by Robert Schumann. The score is in G major and 3/4 time, marked "Ziemlich schnell." and "mf". It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes the instruction "Immer mit Pedal." and "mf". The lyrics are in German. The score is annotated with yellow highlights and red circles containing checkmarks, indicating specific musical elements. Arrows point from the piano accompaniment to the vocal line, suggesting a relationship between the two parts. The annotations are placed at measures 1, 5, 9, and 13.

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmück - en,
 dient der Glück - li - chen heu - te, mir. Win - det ge - schäf - tig mir um die Stir - ne
 noch der blü - hen - den Myr - te Zier. Als ich be - freit, freu - di - gen Her - zens,
 sonst dem Ge - lieb - ten im Ar - me lag, im - mer noch rief er,

Fonte: Katz (2009, p. 19)

¹⁶ No português: "Ajudem-me irmãs" (tradução nossa).

¹⁷ O exemplo pode ser ouvido em: [Helft mir, ihr Schwestern - Schumann](#)

De acordo com o autor, “é comum ouvir performances em que pianistas bem-intencionados, mas com pouca informação, lidam com essa situação de maneira desajeitada”, tocando *a tempo* até a reentrada do cantor que acaba reiniciando o canto de maneira abrupta. Uma sugestão feita pelo autor em situações como essa é que o pianista escolha um ponto entre o fim de uma frase e início de outra onde deve frasear de maneira a sinalizar ao cantor sua reentrada de maneira segura. Katz pontua que quando faz esta sugestão não quer dizer “que as indicações de articulação do compositor devam ser alteradas” mas “apenas dizer que o andamento do pianista pode ser ajustado” (*Ibid*, p. 16, tradução nossa)¹⁸.

Durante todo o capítulo o autor reafirma a importância de o pianista cantar a melodia e sentir no próprio corpo, fisicamente a necessidade de respiração, sendo a forma mais eficiente para identificar os pontos de respiração e refletir como proceder em cada um deles. Além da respiração, Katz destaca a importância da palavra, do texto, não somente para o cantor, mas também para o pianista. A colaboração com o canto, segundo Katz, “significa lidar com a linguagem”¹⁹ e, a fim de alcançar uma perfeita integração com o parceiro musical, “não podemos avançar muito no caminho sem que as palavras entrem em cena”, já que o texto pode ter sido a inspiração inicial para o compositor e “é o texto que serve de canal para que os sentimentos sejam expressos”²⁰ (Katz, 2009, p.21, tradução nossa). Para o autor o texto é sempre um guia da maneira como a música deve acontecer e a forma como este texto é pronunciado e moldado pode expressar mais do que uma complexa notação poderia capturar.

No terceiro capítulo, intitulado *The word is the Thing*²¹, Martin Katz explora a importância do texto durante a interpretação musical do repertório vocal enfatizando que sua compreensão por parte do pianista é tão importante quanto a execução musical em si. Para o autor o texto poético e seus significados formam o núcleo emocional e interpretativo de uma performance, por isso a importância de o pianista

¹⁸ Do original: “When I suggest that the pianist phrase somewhere in the intervening material, I do not mean to suggest for a moment that the composer’s articulation directions are to be changed; I mean only that the pianist’s timing can be altered. This can even be done beautifully with only one intervening note, which is sometimes all we have.”

¹⁹ Do original: “(...) any collaboration with a singer means dealing with language.”

²⁰ Do original: “In our pursuit of perfect ensemble and fusion with our partner, we cannot proceed very far down the road without words entering the picture. After all, it is the text that probably inspired the composer in the first place, and it is the text that serves as the conduit for the feelings to be expressed.”

²¹ A Palavra é Essencial (tradução nossa).

conhecer e dominar o texto, assim como o cantor, já que a compreensão do significado das palavras, do sentido, das nuances emocionais e intenções contidas no texto devem guiar a interpretação e performance da obra como um todo (Katz, 2009, p. 21).

O autor destaca que, em muitos casos, os pianistas tendem a se concentrar na escrita musical, não se atentando às palavras contidas junto a essa escrita. Katz afirma que, no repertório vocal, texto e música são elementos inseparáveis e, durante o capítulo, o autor apresenta maneiras pelas quais o pianista pode enfatizar momentos relevantes dentro da obra, observando os fraseados, as articulações e acentuações que possam reforçar o sentido do texto.

Em nossa trajetória de aprendizagem, cotidianamente, somos “ensinados a reverenciar a página impressa, mas muito raramente somos lembrados de que as palavras fazem parte desta página” (*Ibid*, p. 38, tradução nossa)²², sendo essas, muitas vezes, a inspiração para a existência dessa escrita musical, o resultado da leitura que o compositor fez de um determinado texto e este reflete o estado poético do autor, comunicando uma mensagem que, de acordo com Cortez e Rodrigues (2009, p. 59), pode envolver fatos narrativos, evocar experiências, reflexões e nuances para o leitor. Por isso, a importância de observar o quanto a compreensão do texto dentro da música “deve ser utilizada para tornar a colaboração tão completa e orgânica quanto possível” (Katz, 2009, p. 38, tradução nossa)²³.

No quarto capítulo, *The Pianist as Designer*²⁴, Katz trata do papel do pianista colaborador como alguém que contribui para o delineamento da interpretação da peça, comparando-o a um designer, sugerindo que o instrumentista não apenas executa o que está escrito para o piano, como também toma decisões estéticas capazes de influenciar a maneira como a música é percebida pelo ouvinte. O autor destaca que, assim como um designer reflete sobre a funcionalidade e a estética dentro do seu trabalho, o pianista deve buscar o equilíbrio entre técnica e expressão ao colaborar com um cantor, estando sensível à estrutura musical, às relações entre as seções da obra e o papel de cada um dos intérpretes. Para Katz, o pianista é o

²²Do original: “How it is pronounced and how it is shaped tell us more than the most complex rhythmic notation could ever capture (...) we are all taught to revere the printed page, but all too rarely are we reminded that the words are part of that page.”

²³Do original: “Note how much our experience of language must be brought to bear in making collaboration as complete and organic as possible.”

²⁴ O pianista como designer (tradução nossa).

responsável por “desenhar” a paisagem sonora por meio do ajuste dos variados elementos presentes na música, como o tempo, a articulação, a dinâmica e o timbre, de maneira a servir à narrativa musical e às propostas interpretativas apresentadas na escrita do compositor e nas intenções do cantor. Do mesmo modo que um designer utiliza contrastes visuais para guiar o olhar do espectador, o pianista pode utilizar os muitos contrastes sonoros do instrumento para ampliar a compreensão do ouvinte ao longo da obra.

Chegando ao quinto capítulo de seu livro, *The Pianist as Director*²⁵, Martin Katz passa a examinar o papel do pianista colaborador como um diretor, cuja função é orientar a performance musical. Ao comparar o pianista com um diretor de teatro ou cinema, o autor retira o instrumentista do papel de mero acompanhador, mas o coloca em uma posição de condução da interpretação. Katz, então, reflete sobre a responsabilidade do pianista em conduzir o fluxo da peça musical a fim de manter a coesão rítmica e garantir que a narrativa musical se desenrole de maneira clara e expressiva. Para isso, o pianista deve ter uma visão muito clara do todo da obra, tendo condições de construir e sustentar o arco emocional da música. Além disso, o autor salienta que o pianista deve estar preparado para tomar decisões rápidas para ajuste da performance, caso seja necessário, cuidando para não ser intrusivo ou controlador.

Katz chega ao sexto capítulo, *Kitchen Tools*²⁶, criando uma metáfora dos utensílios essenciais para o funcionamento de uma cozinha. Segundo o autor, todos temos uma gaveta com esses utensílios que são necessários e específicos para determinados usos no preparo das refeições e os convidados para um jantar não fazem ideia de quais foram utilizados para preparar a comida que eles degustam naquele momento. Assim como a gaveta com utensílios na cozinha, Katz afirma que o pianista também precisa ter um conjunto de habilidades que serão colocadas em uso durante sua atuação musical em conjunto (Katz, 2009, p. 93).

O autor destaca algumas situações em que o pianista precisa utilizar-se destas ferramentas para uma boa condução da performance, como por exemplo, as entradas em peças que não possuem introdução. Katz aponta que o pianista deve estar preparado para essa entrada, seja quando ela ocorre ao mesmo tempo que o cantor, ou quando este entra primeiro que o piano. Nos dois casos o pianista deve

²⁵ O Pianista como Diretor (tradução nossa).

²⁶ Utensílios de Cozinha (tradução nossa).

encontrar-se pronto, mas possibilitando ao cantor o tempo necessário para que ele organize as sensações e informações do início da obra, como altura da nota inicial e primeiras palavras da peça, já que, neste caso, cabe a ele demonstrar a atmosfera inicial da música pois não há introdução do piano. Katz também aponta para os inícios em que o piano toca apenas um acorde ou poucas notas antes da entrada do cantor. Neste caso, o autor destaca a importância da respiração do pianista neste início e do cantor perceber ou ouvir essa respiração, o que pode ocorrer também em momentos de pequenos interlúdios durante a peça. A reentrada do cantor depende, muitas vezes, da respiração do pianista (*Ibid*, 2009, p. 93)

Outro ponto discutido por Katz neste capítulo é sobre as adaptações mecanicamente necessárias para, por exemplo, tocar acordes. Neste caso, o autor sugere a “quebra” do acorde, ou seja, uma separação de algumas notas ou realizar o acorde em arpejo. Essa decisão, para Katz, poderá ser guiada pelo sentido do texto poético ou mesmo pela necessidade de respirar do cantor (*Ibid*, 2009, p. 101).

Katz também trata do silêncio como ferramenta de expressividade musical. Para ele, o silêncio pode destacar alguma atmosfera desejada dentro da música e estes silêncios podem ou não estar indicados na partitura, mas devem ser usados de maneira polida, pois trata-se de algo especial (*Ibid*, 2009, p.104). Outra ferramenta explorada pelo autor no capítulo são a imitação de um trecho cantado e, para que haja uma estreita relação entre as partes, o pianista deve, durante a preparação da peça, cantar a frase já emitida pelo cantor enquanto toca a imitação, a fim de que o piano ressoe como eco do cantor (*Ibid*, 2009, p. 113). Katz também menciona as músicas que apresentam a melodia dobrada no canto e no piano. Mesmo que, para alguns pianistas, a melodia no piano seja ignorada pelo ouvinte, para o autor, essa duplicação, na verdade, permite uma fusão sonora do canto e piano ampliando e destacando essa linha melódica (*Ibid*, 2009, p. 117).

Durante esses seis primeiros capítulos de seu livro, Katz apresenta um guia prático abrangendo a atuação do pianista colaborador principalmente junto com cantores. Além da definição de colaboração musical como uma parceria entre pianista e cantor, o autor destaca os papéis que o pianista deve assumir dentro do repertório vocal, sendo capaz de lidar com determinados aspectos da construção interpretativa como articulações, dinâmicas, timbres, andamentos e com rápidas reações a mudanças e imprevistos durante a performance, preservando o fluxo da obra.

3 COLABORAÇÃO MUSICAL EM *TREM DE ALAGOAS*, DE W. HENRIQUE

Partindo da canção *Trem de Alagoas* como modelo de exemplificação desta pesquisa, o presente capítulo tem por objetivo discorrer sobre alguns pontos apresentados por Martin Katz (2009) considerados importantes para a prática do piano colaborativo dentro da canção de câmara, identificando quais desses elementos são aplicáveis na canção objeto deste estudo. Este processo foi realizado, inicialmente, sem a presença do cantor, sendo as ideias aqui apresentadas discutidas posteriormente com ele, durante nossos ensaios.

Segundo Picchi (2018), “a compreensão do que a música é parece passar pela substantiva necessidade analítica. Isto é, quem toca, canta ou rege precisa compreender o que toca, canta ou rege” (Picchi, 2018, p. 25), portanto, entende-se que uma das tarefas do pianista colaborador, ao iniciar o estudo do repertório, é buscar examinar a obra, de maneira a compreender os diversos aspectos da peça que poderão influenciar em sua interpretação. Para além da análise estrutural, o enfoque principal deste trabalho são os processos interpretativos que culminam na performance. Dessa maneira, iniciamos o estudo buscando conhecer as estruturas escolhidas tanto pelo poeta no texto como pelo compositor na canção.

3.1. A partitura

Sempre que um intérprete, instrumentista ou cantor, recebe uma partitura para ser executada, se depara com uma série de informações que são percebidas logo no primeiro contato com o texto musical. Rapidamente é possível identificar informações e estruturas apresentadas pelo compositor que possibilitam a execução imediata da obra, o que chamamos de leitura à primeira vista (Muniz, 2012). Porém, neste contato inicial, não é possível compreender a obra de maneira aprofundada, o que colabora para que uma série de intenções do compositor passem despercebidas durante esta execução. Daí a importância de, após uma leitura inicial, o músico examinar a peça com maior atenção, em maior profundidade, esquadrinhando suas estruturas a fim de ampliar suas possibilidades interpretativas e de performance. A interpretação de uma obra musical requer do intérprete uma série de decisões que buscam dar forma e compreensão ao momento da

performance sobre as ideias escritas pelo compositor na partitura, em que, os processos de análise musical repousam (Picchi, 2019, p. 61).

Assim, de posse da partitura de *Trem de Alagoas*, em uma edição elaborada pela Fundação Carlos Gomes em 1995 e que compõe o livro *Waldemar Henrique, Canções* (1996), partimos para a leitura do cabeçalho da canção, identificando título, data de composição, epígrafe da obra e elementos da escrita musical, como tonalidade e andamento, bem como possíveis variações desses elementos determinadas pelo compositor no decorrer da peça.

Quadro 1 - Cabeçalho da Partitura da canção *Trem de Alagoas*.

Cabeçalho da Partitura
<p>Título: <i>Trem de Alagoas</i> Data de composição: 1939 Compositor: Waldemar Henrique (1905-1995) Versos: Ascenso Ferreira (1895-1965) Dedicada ao compositor Ayres de Andrade (Descrição de uma viagem de trem pelo interior nordestino - Pernambuco - Alagoas)</p>
Elementos Iniciais da Canção
<p>Tonalidade: Ré bemol maior Andamento: <i>Allegro</i></p> <p>Não há, no decorrer da peça, variações de andamento e armadura de clave determinadas pelo compositor, somente alteração da fórmula de compasso entre 2/4 e 4/4.</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora

Neste primeiro momento, baseados nos trabalhos de White (1994) e Picchi (2019), observamos as estruturas da canção a partir de quatro elementos musicais, sendo eles ritmo, melodia, harmonia e textura, entendendo que o conhecimento desses elementos, apesar de não serem o principal foco desta pesquisa, podem auxiliar durante o estudo interpretativo da obra.

Quadro 2 - Estrutura da canção *Trem de Alagoas*.

RITMO	Compassos	1 a 83
	Seções	I - Introdução (c.1); II - Seção 1 = estrofe 1 + refrão (c. 2 a 12); III - Seção 2 = estrofes 3, 4, 5, 6, 10 e 11 + refrão (c. 12 a 38); IV - Seção 3 = estrofes 13 e 14 + refrão (c. 39 a 52); V - Seção 4 = estrofes 16, 17 e 18 + refrão (c. 53 a 83).
	Métrica	Alternando entre 4/4 e 2/4
	Andamento	Allegro
	Identidade Rítmica	Predominância de semínimas (♪), colcheias (♩) e semicolcheias (♪), tanto no piano como na linha vocal.
MELODIA	Dinâmica	<i>p</i> ao <i>ff</i>
	Extensão vocal	
	Intervalos característicos	Graus conjuntos com saltos de 2M, 2m, 3m, 4J, 5J, 5dim e 6M.
HARMONIA	Centro Harmônico	Ré bemol maior
	Relações Harmônicas	Predominância de acordes do campo harmônico de Ré bemol maior
TEXTURA	Escrita Homofônica	

Fonte: Quadro elaborado pela autora

3.2. O compositor

Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu em Belém em 1905, filho de pai de origem portuguesa e mãe de origem indígena, a quem perdeu precocemente. Foi para Portugal com o pai onde morou por 8 anos, retornando ao Brasil em 1917. Em

Belém, iniciou os estudos de piano e solfejo contra a vontade do pai, que acreditava que o filho deveria seguir outra profissão.

Figura 5 - Waldemar Henrique ao piano



Fonte: Google Imagens

Mesmo contra a vontade do pai, o jovem prosseguiu com o aprendizado do piano, estudando também Harmonia, Composição e Canto. Sua primeira composição foi escrita por volta de 1920: “Viajei muitas vezes no Amazonas, no Tocantins, nas ilhas, e demorava no Marajó e Mosqueiro, onde tínhamos uma casa. Nessas andanças, impregnei-me de folclore e cantigas”, diz o músico. Em torno de 1920, começou a compor; “buscando no fundo da memória, talvez fosse a canção Olhos Verdes a primeira composição, feita em Soure, nas férias, acompanhando-me ao violão. Devia ter uns 14 anos. Nunca a esqueci, tanto que da melodia fiz a composição para piano que o Arnaldo Rebello gravou com o nome de Valsinha do Marajó” (Claver Filho, 1978, p. 22).

Ainda no início dos anos 1920, o compositor divulgou seus primeiros trabalhos para canto e piano: *Minha Terra* e *Felicidade*. Dias afirma que Waldemar Henrique “é lembrado pelo constante ato de narrar, de contar causos, de rememorar histórias, num modo particular de fazê-lo” (Dias, 2009, p. 11) e é possível perceber quão observador e ouvinte atento da cultura local ele era através do texto e das estruturas musicais de suas canções. Nesse mesmo período, por exigência do pai, Waldemar passou a trabalhar em um banco em tempo integral, ao mesmo tempo que frequentava a vida social de Belém em “festas, noitadas, concertos, teatros, serenatas e até acompanhador de pastorinhas para as quais fazia música” (Claver Filho, 1978, p. 23).

Até 1933, Waldemar vivenciou sua região e, depois de muitas pesquisas e estudos em música, realizou sua “primeira apresentação só com peças de sua autoria, com vários cantores, acompanhados ao piano pelo próprio compositor” (Barros, 2005, p. 6), sendo a obra e ele mesmo exaltados pelo cronista e letrista Antônio Tavernard que afirmou que “Waldemar dominou a música leve, apanhou o segredo das harmonias ligeiras que passam pela nossa alma como uma carícia, deixando o eco da saudade” (Claver Filho, 1978, p. 24).

Na década de 1930, quando dirigiu-se para o Rio de Janeiro, ficou conhecido como o ‘mensageiro da Amazônia’ (Barros, 2005, p. 7). Nesse período, Waldemar Henrique trabalhou com grandes compositores da época, como Hekel Tavares e Ary Barroso. Foi também nessa época que produziu boa parte de suas canções, como suas conhecidas Lendas Amazônicas (1933 a 1945), como também Trem de Alagoas, que que tratarei com mais detalhes a seguir.

3.3. A poesia

Em seguida, como nos orientam tanto Katz (2009, p. 21) e Picchi²⁷ (2019, p. 74), iniciamos a leitura do texto poético, para conhecê-lo, identificando sua estrutura, a partir dos trabalhos de Stein e Spillman (1996) e Goldstein (2005), buscando compreender a narrativa ali exposta, pesquisando, também, informações sobre o poeta que pudessem contribuir para uma contextualização e melhor entendimento de aspectos presentes no texto. Esses conhecimentos, segundo Picchi, podem contribuir “para o que consideramos não poder ser desprezado numa execução interpretativa informada: a imaginação do intérprete” (2019, p. 75).

Para Waldemar Henrique o texto tinha grande importância em suas composições e esse deveria guiar a construção melódica e harmônica das peças. Para ele, “uma canção deve ser um poema cantado, então, a melodia e harmonia têm que estar sujeitas ao texto” (Pereira, 1984, p. 87).

²⁷Os trabalhos sobre pesquisa em canção brasileira de câmara, do pianista e compositor Achille Picchi foram muito importantes para a concepção e construção deste trabalho. Infelizmente, Picchi faleceu recentemente, no dia 26/07/2024. Destacamos sua importância para a ampliação do conhecimento sobre o repertório de canções de câmara, deixando um legado valioso para nós, intérpretes e pesquisadores da música de câmara.

O poema *Trem de Alagoas*, escrito por Ascenso Ferreira (1895-1965)²⁸, publicado no livro *Poemas* em 1951, trazia no encarte um disco com gravações do próprio autor recitando sua obra. Esse álbum pode ser ouvido pela plataforma *Spotify* na compilação *Poesias* (1963)²⁹ de Ascenso Ferreira e Vargas Neto (1903-1977)³⁰. Essa gravação também nos ajuda a compreender melhor o ritmo dos versos. Segundo Goldstein (2005), apesar de a organização do poema fazer “o ritmo saltar aos olhos do leitor, (...) é a cadência do verso lido em voz alta que realmente indica a alternância de sílabas fortes e fracas” (Goldstein, 2005, p. 19). Assim, recomendamos a escuta do poema durante a leitura deste tópico certos de que esta audição poderá contribuir mais satisfatoriamente para a compreensão das ideias aqui apresentadas. O poema *Trem de Alagoas* está dividido em 19 estrofes, variando o número em quatro versos (quadra ou quarteto), cinco versos (quinteto ou quintilha), dois versos (dístico) e um verso (monóstico). (Goldstein, 2005, p. 39).

É possível também identificar a presença de um refrão, que é um conjunto de versos que se repete no decorrer do poema (Goldstein, 2005, p.40). Esse refrão nem sempre virá em seguida a uma estrofe, mas o autor varia seu posicionamento, aparentemente, para manter o fluxo rítmico do poema, fazendo inclusive referência ao movimento constante do trem no decorrer do texto, o que, para nós, ficou bastante claro quando ouvimos a gravação já citada anteriormente.

Vou danado pra Catende,
 Vou danado pra Catende,
 Vou danado pra Catende
 com vontade de chegar...

²⁸Poeta pernambucano. Outras informações em:

<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/ascenso-ferreira/> Acesso em 16 de jul. 2024.

²⁹A compilação *Poesias* (1963) pode ser ouvida em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/53XgAWTFMPrC8TnvxjnMsa?si=-EMZfouGSnO9ZAYCus4IKw&nd=1&dlsi=2eee8629c2cf4f1e>

³⁰Poeta, jornalista, radialista e advogado gaúcho. Outras informações podem ser acessadas em: <https://red.org.br/noticia/um-poeta-regionalista-gaucha-vargas-netto/> Acesso em: 16 de jul. 2024.

Quadro 3 - Exemplos da classificação dos versos

Classificação dos Versos	Exemplo
Quadra ou Quarteto	<p>1 O sino bate, 2 O condutor apita o apito, 3 Solta o trem de ferro um grito, 4 Põe-se logo a caminhar...</p>
Quinteto ou Quintilha	<p>1 Mangabas maduras, 2 mamões amarelos, 3 que mostram, molengos 4 as mamas macias 5 pra gente mamar</p>
Dístico	<p>1 – Alí mora o pai da mata! 2 – Alí é a casa das caiporas!</p>
Monóstico	<p>1 – Adeus, morena do cabelo cacheado!</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora

O poema possui uma estrutura composta por versos livres, o que o caracteriza dentro da poesia modernista, que desprezava a regularidade métrica, dedicando-se ao verso livre que, segundo Cortez e Rodriguez, é “aquele descompromissado com a medida dos outros versos do poema, normalmente também livres” (2009, p. 63), mas percebemos que o ritmo do poema se mantém binário quando observamos as sílabas tônicas do texto (destaques em negrito no Quadro 4).

Quadro 4 - Estrutura poética de *Trem de Alagoas*

Estrofes	Versos	Sílabas poéticas	Pés poéticos
1	<p>1 O si no ba te, 2 O con du tor a pi tao a pi to, 3 Sol tao trem de fer roum gri to 4 põe se lo goa ca mi nhar...</p>	<p>4 8 7 7</p>	<p>2 2 2 2</p>
2 refrão	<p>1 – Vou da na do pra Ca ten de, 2 vou da na do pra Ca ten de, 3 vou da na do pra Ca ten de 4 com von ta de de che gar...</p>	<p>7 7 7 7</p>	<p>2 2 2 2</p>
3	<p>1 Mer gu lham mo cam bos 2 nos man gues mo lha dos,</p>	<p>5 5</p>	<p>2 2</p>

	<p>3 mo le ques mu la tos, 4 vem vê lo pas sar.</p>	<p>5 5</p>	<p>2 2</p>
4	<p>1 – A deus! 2 – A deus!</p>	<p>2 2</p>	<p>1 1</p>
5	<p>1 Man guei ras ,co quei ros, 2 ca ju ei ros em flor, 3 ca ju ei ros com fru tos 4 já bons de chu par...</p>	<p>5 6 6 5</p>	<p>2 2 2 2</p>
6	1 – A deus ,mo re na do ca be lo ca che a do!	12	4
7 refrão	<p>1 – Vou da na do pra Ca ten de, 2 vou da na do pra Ca ten de, 3 vou da na do pra Ca ten de 4 com von ta de de che gar...</p>	<p>7 7 7 7</p>	<p>2 2 2 2</p>
8	<p>1 Man ga bas ma du ras, 2 ma mões a ma re los, 3 quea mos tram ,mo len gos 4 as ma mas ma cias 5 pra gen te ma mar</p>	<p>5 5 5 5 5</p>	<p>2 2 2 2 2</p>
9 refrão	<p>1 – Vou da na do pra Ca ten de, 2 vou da na do pra Ca ten de, 3 vou da na do pra Ca ten de 4 com von ta de de che gar...</p>	<p>7 7 7 7</p>	<p>2 2 2 2</p>
10	<p>1 Na bo ca da ma ta 2 há fur nas in crí veis 3 queem coi sas ter rí veis 4 nos fa zem pen sar:</p>	<p>5 5 5 5</p>	<p>2 2 2 2</p>
11	<p>1 – A lí mo rao pai da ma ta! 2 – A lí éa ca sa das cai po ras!</p>	<p>7 8</p>	<p>2 2</p>
12 refrão	<p>1 – Vou da na do pra Ca ten de, 2 vou da na do pra Ca ten de, 3 vou da na do pra Ca ten de 4 com von ta de de che gar...</p>	<p>7 7 7 7</p>	<p>2 2 2 2</p>
13	<p>1 Meu Deus !Já dei xa mos a prai a tão lon ge... Noen tan toa vis ta mos bem per toou tro mar...</p>	<p>5 5 5 5</p>	<p>2 2 2 2</p>
14	<p>1 Da nou - se !Se mo ve, 2 Parece uma on da...</p>	<p>5 5</p>	<p>2 2</p>

	3 Que na da éum par ti do 4 já bom de cor tar...	5 5	2 2
15 refrão	1 – Vou da na do pra Ca ten de, 2 vou da na do pra Ca ten de, 3 vou da na do pra Ca ten de 4 com von ta de de che gar...	7 7 7 7	2 2 2 2
16	1 Ca na- cai a na, 2 ca na- ro xa, 3 ca na- fi ta, 4 ca da qual a mais bo ni ta, 5 to das boas de chu par...	4 3 3 7 6	1 1 1 2 2
17	1 – A deus, mo re na do ca be lo ca che a do!	12	4
18	1 – A lí mo rao pai da ma ta! 2 – A lí éa ca sa das cai po ras!	7 8	2 2
19 refrão	1 – Vou da na do pra Ca ten de, (7) 2 vou da na do pra Ca ten de, (7) 3 vou da na do pra Ca ten de (7) 4 com von ta de de che gar... (7)	7 7 7 7	2 2 2 2

Fonte: Quadro elaborado pela autora

Durante o estudo da estrutura do poema, percebemos que o texto dentro da canção de Waldemar Henrique foi alterado em dois momentos. Primeiramente o compositor removeu a oitava estrofe do texto original e não encontramos nenhuma explicação para tê-lo feito, porém, observando a estrutura da canção, o compositor omite a única estrofe de cinco versos, o que nos leva a supor que sua opção possa estar relacionada à preservação do sistema rítmico e do fluxo do texto dentro da escrita musical.

Já na décima quarta estrofe, o compositor realizou uma alteração no texto original. É desconhecido também o real motivo pelo qual tenha realizado essa mudança, mas supomos que ele possa ter buscado uma ampliação da visualidade e compreensão do ouvinte, quando acrescenta “se arqueia”, que é a maneira como o canavial se movimenta com o vento e quando inclui “cana” após “partido”. O termo “partido” pode ter diversos significados, inclusive, uma grande plantação de cana³¹.

³¹De acordo com o dicionário Michaelis, “partido” pode significar “Terreno de extensão considerável para o plantio de cana-de-açúcar. Disponível em:

Imaginamos que, como o termo, nesse caso, é usado especificamente no contexto agrário, o compositor quisesse deixar mais clara essa significação.

Quadro 5 - Comparação entre a estrofe 14 no original de Ascenso Ferreira e na canção de Waldemar Henrique.

Estrofe 14 - Ascenso Ferreira	Estrofe 14 - Waldemar Henrique
<p>Danou-se! Se move, Parece uma onda... Que nada! É um partido Já bom de cortar</p>	<p>Danou-se! Se move, Se arqueia, faz onda!... É um partido de cana Já bom de cortá.</p>

Fonte: Quadro elaborado pela autora

Uma observação importante nessa alteração realizada pelo compositor é o fato de o ritmo da frase ter ficado mais harmonioso, com uma proporcionalidade melhor estabelecida entre as palavras e a música. Ao tentar cantar o trecho com o texto original, este não se ajusta bem à escrita musical e parece frear o fluxo da canção.

Figura 6 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 43 a 49).

The image shows a musical score for the song 'Trem de Alagoas'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 43 to 46. Measure 43 is labeled 'mar.' and has a vocal line starting with 'mar.'. Measures 44, 45, and 46 are highlighted in red. The lyrics for these measures are: 'Danou-se! se move, se arqueia, faz onda!... É um partido de'. The second system covers measures 47 to 49. Measure 48 is highlighted in red. The lyrics for these measures are: 'cana já bom de cortá. Vou da-na-do prá Ca-ten-de, vou da-na-do prá Ca-'. The word 'refrão' is written below the piano part in measure 48. The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

O sino bate,
 o condutor apita o apito,
 Solta o trem de ferro um grito,
 põe-se logo a caminhar...

— Vou danado pra Catende,
 vou danado pra Catende,
 vou danado pra Catende
 com vontade de chegar...

A partir da terceira estrofe o narrador passa a descrever aquilo que ele observa através da janela do trem durante a viagem. A primeira visão descrita são dos *mocambos* “mergulhados” nos mangues, que eram assentamentos geralmente construídos em áreas mais afastadas da cidade, como manguezais e matas³⁴. Nesse mesmo local, a quarta estrofe descreve os *moleques mulatos* que vêm ver o trem passar e cumprimentam aqueles que estão dentro dele. A exclamação “Adeus, adeus!” pode ser interpretada como a resposta do narrador ao cumprimento dos meninos.

Mergulham mocambos,
 nos mangues molhados,
 moleques, mulatos,
 vêm vê-lo passar.

— Adeus!

— Adeus!

A viagem segue e as paisagens vão se transformando com o passar dos quilômetros: *mangueiras*, *coqueiros*, *cajueiros* com flor e frutos prontos para serem saboreados. A sexta estrofe retrata com um único verso uma saudação. Assim como foi com os *moleques*, agora o cumprimento é para a *morena do cabelo cacheado!*

³⁴Segundo o Dicionário Michaelis, disponível em:
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mocambo/>
 (Acesso em 11 jul. 2024)

Como um lampejo, o narrador retorna ao refrão, lembrando seu desejo de chegar a Catende, mas volta, logo em seguida, a observar o que vai surgindo à sua volta no caminho que segue o trem.

Mangueiras, coqueiros,
 cajueiros em flor,
 cajueiros com frutos
 já bons de chupar...

— Adeus morena do cabelo cacheado!

Mangabas maduras,
 mamões amarelos,
 mamões amarelos,
 que amostram molengos
 as mamas macias
 pra a gente mamar

— Vou danado pra Catende,
 vou danado pra Catende,
 vou danado pra Catende
 com vontade de chegar...

O narrador segue contando aquilo que vê e o faz sentir e pensar coisas terríveis: nas entradas da mata, ele avista *furnas*, que são grutas ou cavernas, onde ele imagina que moram o *Pai-da-Mata* e as *caiporas*, figuras lendárias retratadas como guardiões das matas e florestas.

Na boca da mata
 há furnas incríveis
 que em coisas terríveis
 nos fazem pensar:

— Ali dorme o Pai-da-Mata!³⁵

— Ali é a casa das caiporas!³⁶

O narrador percebe que a praia já ficou tão longe, mas parece já avistar outro mar, que, na verdade, é uma plantação de cana-de-açúcar, que, de tão extensa, parece com o mar. Ao observar o canavial, o narrador percebe que há uma variedade de qualidade de canas: *cana-caiana*, *cana-roxa*, *cana-fita*, todas muito bonitas e prontas para *chupar*. Nas décima sétima e décima oitava estrofes, o narrador repete duas exclamações: *Adeus, morena do cabelo cacheado!* e *Ali mora o pai da mata/ Ali é a casa das caiporas!*, parecendo reafirmar que o trem segue viagem e que aquelas terras por onde passa são guardadas pelas figuras lendárias.

Ao inserir o texto na canção, Waldemar Henrique reestrutura-o em introdução e quatro seções, como mostrado no Quadro 1, inclusive omitindo a oitava estrofe: *Mangabas Maduras / mamões amarelos / que amostram molengos / as mamas macias / pra gente mamar*. Em nossa interpretação, a introdução de cada uma das seções busca expressar, alternadamente, a descrição e a reflexão sobre o que a personagem/narrador vê ou sente.

Quadro 6 - Estrutura do Poema e divisão das seções dentro da canção *Trem de Alagoas*.

Estrutura do Poema na canção	O que pretende expressar
Seção 1	Apresentação
Seção 2	Descrição
Seção 3	Reflexão e Descrição
Seção 4	Reflexão

Fonte: Quadro elaborado pela autora

³⁵Vegin e Vegin (2018) apresentam três versões do que seria o Pai da Mata. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/download/2843/2199/10780> Acesso em: 10 de jun. 2024.

³⁶Costa Neto, Santos-Fita e Aguiar (2023) apresentam a importância dos seres elementais, como as caiporas como guardiões da natureza. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/DhHSLwsm93pQvGjMW5PjZSr#> Acesso em: 11 de jun. 2024.

3.4. O texto como guia na canção de câmara

Waldemar Henrique afirmou em entrevista a João Carlos Pereira que o texto deveria ser o guia de uma canção, tanto no momento de compô-la, como na interpretação. Para o compositor, “não se pode cantar uma canção repartindo sílaba, não deixando que a situação seja respeitada, que as frases melódicas não tenham ambientação (...) a música tinha que ser cantada e tocada conforme o texto” (Pereira, 1984, p. 88).

Katz destaca a importância da palavra, do texto, não somente para o cantor, mas também para o pianista. A colaboração com o canto, segundo Katz, “significa lidar com a linguagem”³⁷ e, a fim de alcançar uma perfeita integração com o parceiro musical, “é o texto que serve de canal para que os sentimentos sejam expressos” (Katz, 2009, p. 21, tradução nossa)³⁸. Para o autor, o texto é sempre um guia da maneira como a música deve acontecer e a forma como esse texto é pronunciado e moldado pode expressar mais do que uma complexa notação poderia capturar.

A música certamente alimenta a imaginação, mas o texto realmente a impulsiona. Para mim, o texto de uma música é um par de óculos através do qual leio a música (...) Somente os músicos que lidam com texto podem estar verdadeiramente certos da adequação de suas decisões (*Ibid*, 2009, p. 61 e 62, tradução nossa)³⁹.

Dois elementos são considerados importantes quando tratamos de encontrar uma interpretação conjunta ideal com o cantor. O primeiro, segundo Katz, é o som de cada sílaba e o segundo a entonação ou acentuação na pronúncia de uma palavra. É importante entender que “a música está no som da vogal e não nas consoantes que podem iniciar a sílaba”⁴⁰, mesmo que a consoante seja “expressiva e sonora, ela não marca o início oficial da nota” (*Ibid*, p. 22, tradução nossa)⁴¹, quem o faz é a vogal e devemos sempre estar atentos a ela para que a sincronia com a linha vocal seja exata.

³⁷Do original: “(...) any collaboration with a singer means dealing with language.”

³⁸Do original: “(...) it is the text that serves as the conduit for the feelings to be expressed.”

³⁹Do original: “Music certainly feeds the imagination, but text truly jump-starts it. For me, the text of a song is a pair of glasses through which I read the music. (...) Only those musicians who deal with text can be truly certain of the appropriateness of their decisions.”

⁴⁰Do original: “It is essential to accept the notion that *the vowel sound is the music*, not the consoant or consoants that may initiate that syllable.”

⁴¹Do original: “Even when the preceding consonant is expressive or voiced, it is not the official attack of the note in question.”

Katz alerta, por exemplo, para os encontros consonantais e pontos onde as palavras ligam-se entre si nas frases musicais. Nesses casos, o pianista precisa estar muito atento à escolha expressiva do cantor ao pronunciar as palavras com esses encontros. Na figura 8 ao cantar a palavra *grito*, o cantor pode optar por emitir o encontro consonantal *gr* de maneira mais rápida ou prolongando sua sonorização e o guia do pianista para atacar o lá bemol no baixo (c. 5) será a vogal *i*.

Figura 8 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 5 a 7).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

O segundo ponto a que se refere a importância do texto para a sincronicidade entre canto e piano é as mudanças que podem ocorrer na voz durante a pronúncia das palavras e que refletem variações de timbre, ritmo, articulação e intensidade vocal na emissão do texto ao combinar “sílabas longas e curtas, algumas enfatizadas e outras quase descartadas” (*Ibid*, p. 23, tradução nossa)⁴². Para Katz essas variações permitem que as palavras não soem de maneira robótica e mecânica e contribuem para indicar diferentes emoções, intenções ou significados, influenciando a compreensão do conteúdo que está sendo comunicado.

Portanto é importante que o pianista pense sobre essas variações antes do primeiro ensaio com o cantor por meio de procedimentos indicados por Katz como falar enquanto toca, marcando os possíveis pontos de variação, cantando trechos buscando manter as articulações da fala.

⁴²Do original: “The combination of syllables, long and short, some stressed and others almost tossed away.”

Ao pensar sobre as possíveis variações de timbre, ritmo, articulação e intensidade na pronúncia das palavras na canção *Trem de Alagoas*, percebemos que toda a parte do piano precisa ser tocada de maneira a não robotizar o discurso e isso ocorre enquanto há a prática conjunta e a observação das escolhas do cantor quanto a esses elementos. Um ponto da peça, por exemplo, onde fica muito clara a importância de perceber essas escolhas do canto, ocorre nos compassos 12 a 20, como podemos observar na Figura 9. Nesse trecho, percebemos que o pianista deve estar muito atento à maneira como o cantor propõe articular o texto dentro das tercinas para que a sincronia vertical ocorra sem deixar que a canção soe rígida, principalmente por conter as fermatas (∞) que permitem uma maior liberdade na condução dos tempos nos finais dos versos.

Figura 9 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 12 a 23).

The image shows a musical score for the song "Trem de Alagoas" from measures 12 to 23. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Portuguese. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. Red arrows and blue boxes highlight specific musical features: fermatas in the piano part and accents on the vocal line. The lyrics are: "gar. Mer-gu-lham mo-cam-bos nos man-gues mo-lha-dos, mo-le-ques mu-la-tos, vêm vê-lo pas-sar. A-deus!! A-deus!! Man-guei-ras, co-quei-ros, ca-ju-ei-ros em flor, ca-ju-ei-ros com fru-tos já bons de chu-par".

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Outro momento da canção em que o pianista deve estar muito atento à maneira como o cantor vai trabalhar com a articulação dos versos é entre os compassos 39 a 48 (Figura 10), pois é ela que auxilia o pianista no justo ataque entre acordes e melodia.

Figura 10 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 39 a 46).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Na canção de câmara, o texto sempre será nosso guia de como proceder. A maneira como ele é pronunciado e moldado “nos diz mais do que a mais complexa notação rítmica poderia capturar”. Ele traz em si o estado poético do autor, comunicando uma mensagem poética que, de acordo com Cortez e Rodrigues (2009, p.59), pode envolver fatos narrativos, evocar experiências, reflexões e nuances para o leitor. Por isso é que se enfatiza a importância de observar o quanto a compreensão do texto dentro da música “deve ser utilizada para tornar a colaboração tão completa e orgânica quanto possível” (Katz, 2009, p. 38, tradução nossa)⁴³.

⁴³Do original: “Note how much our experience of language must be brought to bear in making collaboration as complete and organic as possible.”

3.5. A respiração

Como descrito no capítulo anterior (página 23) no segundo capítulo do livro *The complete collaborator: the pianist as partner* (2009), Katz trata da importância da respiração tanto como elemento necessário fisicamente ao cantor para emissão vocal, como para a construção de sentido da obra.

A partir da leitura e declamação do texto de *Trem de Alagoas*⁴⁴, marcamos e classificamos as respirações que acontecem na canção, como proposto por Katz (2009, p. 8). Retomando aos exemplos apresentados pelo autor, percebemos que o tipo 1 de respiração aparece com maior predominância na canção *Trem de Alagoas*, na qual o pianista deve seguir o fluxo da peça enquanto o cantor respira organicamente, como podemos observar nos compassos 3 a 5 no recorte da partitura apresentado na Figura 11. Outro tipo de respiração exemplificado por Katz que aparece em *Trem de Alagoas* é a tipo 3, em que o cantor não tem muito tempo de respiração, ficando a cargo do pianista articular sua parte de maneira a não comprometer o fluxo da peça. Um ponto interessante em algumas respirações tipo 1 que aparecem no decorrer da peça é o fato de que elas só ocorrem pela presença de fermatas (∞) ou acordes com maior duração, como observamos nos compassos 14, 16 e 17 (Figura 12). Desse modo, o pianista deve estar muito atento à respiração e reentrada do cantor e, assim, não perder a expressividade proposta no trecho.

Katz (2009) reafirma a importância de o pianista sempre ler o texto, cantar a melodia e sentir no próprio corpo, fisicamente, a necessidade de respiração, sendo essa a forma mais eficiente para “categorizar as situações respiratórias e saber como comportar-se” (*Ibid*, p. 20, tradução nossa)⁴⁵.

⁴⁴Todos os pontos de respiração identificados na peça *Trem de Alagoas* estão marcados no Anexo A deste trabalho.

⁴⁵Do original: “the only truly guaranteed way for the pianist to categorize breathing situations and to know how to behave, is — you guessed it — singing! Your own singing! It is always the surefire passport to your most musical decisions.”

Figura 11 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 1 a 7)

Allegro

Canto

Allegro

Piano

O si- no

ba- te, o con-du- tor a- pi- ta_ o_ a- pi- to, sol- ta_ o tremde fer- ro_ um

gri- to põe- se lo- go_ a_ ca- mí- nhar... Vou da- na- do prá Ca-

1

1

1

Refrão onomatopaico

6

Composto graficamente em outubro de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

Figura 12 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 8 a 19)

The image shows a musical score for the song "Trem de Alagoas". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features triplets and arpeggiated chords. There are several annotations: red checkmarks and numbers (1, 3) above the vocal line, and blue boxes around specific notes in the piano accompaniment. A box labeled "124" is also present above the first system.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

3.6. O pianista no papel de *designer* e diretor na canção de câmara

Após abordar os aspectos da respiração e da atenção e as questões referentes à junção entre texto e música, Katz vai discorrer, nos capítulos 4 e 5, sobre o papel do pianista como um *designer*⁴⁶ e diretor na construção interpretativa

⁴⁶Entendemos que Katz emprega o termo no sentido de alguém que tenha competências criativas e técnicas para propor ideias esteticamente atraentes dentro da interpretação musical, já que o profissional designer, segundo definição do site Awari, possui essas características. Disponível em:

da música vocal, sendo esse o responsável por “expressar aquilo que não é verbalmente expresso” (*Ibid*, 2009, p. 61, tradução nossa)⁴⁷ de forma que “a tarefa de entregar o texto de maneira correta e expressiva – ao mesmo tempo fazer música – não se limita ao cantor”, mas, também, é responsabilidade do pianista (*Ibid*, 2009, p. 39, tradução nossa)⁴⁸. Conforme abordado anteriormente, o trabalho dos colaboradores é o de guardiões da música e do texto e ao pianista cabe, ainda, as implicações referentes ao subtexto, sendo responsável por amplificar e expandir as informações e a experiência do fazer musical (*Ibid*, 2009, p.39).

Nesse sentido, como vimos nos tópicos anteriores, antes de fazer a leitura musical da obra, o pianista deve reservar um tempo para se dedicar ao estudo da poesia com leitura, inclusive em voz alta, observando as estruturas das frases. É importante também observar “quaisquer características especiais no texto, coisas que possam despertar a fantasia de um ator: talvez uma reviravolta, uma surpresa (...). Reserve um tempo para saborear e apreciar a escolha de palavras do autor” e refletir sobre elas (*Ibid*, 2009, p. 39, tradução nossa)⁴⁹.

Certamente há sinônimos, mas somente esta palavra foi escolhida...por quê? Será que o som da palavra afeta a sua adequação, sua beleza? A sua compreensão e apreciação do texto certamente crescerão à medida que você fizer isso e, mais importante, você estará constantemente construindo expectativas pessoais valiosas que podem ou não constar na música (*Ibid*, 2009, p. 39, tradução nossa)⁵⁰.

A declamação do texto pelo pianista durante seu estudo individual permite também identificar e evidenciar as palavras e suas particularidades sonoras de maneira que o discurso proposto soe espontâneo, mais próximo da fala, possibilitando uma melhor compreensão por parte do ouvinte. Um exemplo ocorre

<https://awari.com.br/descubra-o-verdadeiro-significado-por-tras-do-termo-designer/> Acesso em: 21 de ago de 2024.

⁴⁷Do original: (...) expressing that which is verbally unexpressed.”

⁴⁸Do original: “The task of delivering the text correctly and expressively – while simultaneously making music – is not limited to the singer; without question, the pianist bears an equal measure of this responsibility.”

⁴⁹Do original: “(...)things that might ignite an actor’s fantasy: maybe a twist in the agenda of the poem, a surprise. Take time to savor and appreciate the author’s choice of words.”

⁵⁰Do original: “There are surely synonyms available, but only these specific words were chosen...why? Does the sound of the word affect its appropriateness, its beauty? Your understanding and appreciation of the text will surely grow as you this, and more important, you will be constantly constructing valuable personal expectations which the music may or may not fulfill.”

na identificação do uso da aliteração, um recurso estilístico que “consiste na repetição de fonemas no início ou no interior das palavras” (Paschoalin e Spadoto, 2014 p. 445).

Segundo Goldstein, o emprego de tal recurso permite ao leitor buscar o efeito sonoro “em função da significação do texto” (Goldstein, 1989, p. 50). A aliteração enriquece o ritmo da obra, já que seu uso produz um efeito sonoro muito expressivo que auxilia a identificação do ritmo e da sonoridade dos versos, como acontece na terceira estrofe (c. 12 a 21):

Mergulham **m**ocambos
 nos **m**angues **m**olhados
moleques **m**ulatos
vem **v**ê-los passar.

A repetição do fonema "M" no início de cada verso torna a leitura leve e agradável ao ouvido. Apesar de não constar como parte da canção, a aliteração também é usada na oitava estrofe do poema:

Mangabas **m**aduras
mamões **a**marelos
 que **a**mostram **m**olengo
 as **m**amas **m**acias
 pra gente **m**amar

Logo após a leitura do texto poético, é o momento de incorporar a música, principalmente a parte do piano nas perspectivas adquiridas até aqui, elaborando reflexões que possam ampliar o significado da obra. Segundo Katz (2009), pode haver momentos em que o texto altere a personagem, de um narrador para uma personagem, ou uma pronúncia de algo especial dentro do contexto da obra e se a parte do piano permitir a confluência do pianista “nesta construção literária, ele deve tentar inspirar a atenção do cantor para este detalhe e, além disso, espelhar perfeitamente a estrutura” (*Ibid*, 2009, p. 46)⁵¹.

O autor sugere alguns pontos que podem auxiliar o pianista na busca pela ampliação do sentido do texto. São eles:

⁵¹Do original: “(...) in this literary construction, he should try to inspire the singer’s attention to this detail, and of course to mirror the structure perfectly.”

1. Andamento: mesmo em peças inseridas em estilos cujas estruturas sejam mais rígidas, é possível implementar sutis variações de velocidade no decorrer da obra;
2. Pedal de sustain e una corda: a utilização ou não dos pedais pode auxiliar na construção de variadas ambiências ao texto;
3. Articulação: as escolhas de como executar e conectar as notas em legato, staccato, marcato, tenuto, acentos e ligaduras;
4. Equilíbrio: não se refere ao equilíbrio sonoro entre a voz e o piano, mas sim do equilíbrio entre as mãos do pianista podendo criar contrastes sonoros interessantes;
5. Acordes arpejados: a maneira como um acorde é tocado, o ataque e a velocidade do arpejo.

Katz (2009) também pontua a importância das partes instrumentais dentro da canção tais como introdução, interlúdio e poslúdio. Segundo ele, diferente de quando temos o texto, nesses trechos tudo está no campo subjetivo e, muitas vezes, a partitura não nos fornece muitas informações, então o pianista necessita de uma “imaginação ativa e fértil [que] é a melhor amiga do colaborador aqui” (*Ibid*, 2009, p.61)⁵². São nesses trechos que podemos descrever vários elementos presentes na canção para além das palavras.

Em uma introdução, por exemplo, enquanto o cantor pode estar visualizando o que está à sua volta ou revivendo alguma situação e sendo os sentimentos gerados de difícil verbalização, o piano possa, então, desencadear e espelhar esses sentimentos até que as palavras estejam prontas para serem expressadas. A introdução de *Trem de Alagoas*, por exemplo, nos remete ao movimento do trem sobre os trilhos. Nesse caso, o pianista pode trabalhar sobre o andamento, iniciando mais lento e acelerando a cada conjunto de quatro semicolcheias, aludindo ao início de movimentação do trem ao sair da estação (Figura 13)⁵³.

⁵²Do original: “An active and fertile imagination is the collaborator’s best friend here.”

⁵³Apesar de, tradicionalmente, a música de concerto utilizar o idioma italiano para indicações expressivas nas partituras, optamos por realizar nossas anotações em português, entendendo que, em primeiro lugar, tratam-se de anotações interpretativas pessoais e segundo, as anotações em português permitem que qualquer indivíduo leitor do idioma seja capaz de compreender as ideias expressas, o que poderia não ser possível com os termos em italiano, por exemplo, para músicos que não vem da tradição da música erudita.

Figura 13 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 1 e 2)

Fonte: Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Já nos interlúdios, “sabemos onde começamos (...) e também onde devemos estar quando o cantor voltar.” O pianista constroi esse interlúdio de maneira que a entrada do cantor soe naturalmente para o público, enquanto no poslúdio, onde as palavras chegam ao fim, há um momento para a contemplação, “um momento para saborear e valorizar, ou talvez para se alegrar, para se arrepender ou mesmo para aprender novas informações que o poema deixou sem expressar” (*Ibid*, p. 79)⁵⁴. Na canção, objeto deste estudo, não há um poslúdio, pois canto e piano terminam a peça juntos, porém, há um interlúdio no compasso 27, cuja escrita é a mesma da introdução. Nesse ponto o trem já está em viagem, então o andamento deve ser mantido, como mostra a Figura 14:

Figura 14 - Recorte da partitura de *Trem de Alagoas* (compassos 27 e 28)

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

⁵⁴Do original: “(...) a time to savor and cherish, or perhaps to rejoice, to repent, or even to learn new information the poem has left unexpressed.”

No próximo capítulo apresentaremos o relato das experiências práticas individuais e conjuntas no processo de construção interpretativa da peça com objetivo de performance da canção.

4 CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA ENTRE CANTO E PIANO

As reflexões desenvolvidas nos capítulos anteriores constituem um arcabouço teórico e metodológico para a etapa que se segue referente ao estudo interpretativo da canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique. No presente capítulo apresentamos a descrição dos processos de estudo tanto por parte individual da pianista, autora deste estudo, como dos ensaios juntamente com o cantor, que será nomeado no decorrer do trabalho como *Cantor*, e a performance da obra, contida em gravação em vídeo no final deste capítulo. Saliento que, por se tratar de uma descrição das etapas de estudo individual e conjunto, o texto aparecerá escrito ora em primeira pessoa do singular, ora em primeira pessoa do plural.

Destinamos para os estudos individuais da peça, cerca de 15 dias e após esse tempo realizamos quatro encontros conjuntos com cerca de um hora de duração cada, divididos em duas semanas, onde refletimos sobre nossas abordagens individuais a respeito da obra e, a partir delas, construímos uma interpretação colaborativa apresentada na gravação realizada no quarto encontro. Gostaria de acentuar que a proposta interpretativa aqui apresentada não é uma regra para a execução da obra, mas uma sugestão possível de interpretação a partir da nossa leitura da mesma.

A escolha por conduzir esta investigação prática foi motivada pela possibilidade de buscar aplicar uma abordagem mais prática e rápida ao estudo da obra musical, pensando que, muitas vezes, dependendo da área de atuação do pianista, ele terá pouco tempo para estudar e interpretar uma peça ou um conjunto de peças. Portanto, as ferramentas apresentadas por Katz se apresentam como uma forma de preparação objetiva para os ensaios com o cantor, antecipando possíveis necessidades e identificando as melhores maneiras de resolver problemas que surgirem durante os ensaios. Consideramos também que narrar as experiências dos processos de construção artística podem contribuir para a democratização do conhecimento “do que ocorre dentro das salas de estudo” (Santana, 2020, p. 177), de maneira que possam ser ferramentas de possível aplicação para outros atores, não como único caminho a seguir, mas como parte das diversas possibilidades de construção artística, sem “pretensão de proclamar procedimentos indispensáveis, infalíveis e obrigatórios, e sim compartilhar processos empregados na esperança de que sejam úteis para outros intérpretes” (Santana, 2020, p. 177).

4.1. O estudo da pianista

A leitura do texto da canção já iniciada pelo pianista considerando os aspectos abordados anteriormente culmina no estudo musical da parte do piano, em contato direto com o instrumento, com o objetivo de reconhecer a construção musical do compositor para o piano. Nesse momento, é possível realizar as marcações de dedilhados, escolher o melhor uso do pedal para a peça e identificar pontos que precisam ter alguma adaptação por questões mecânicas, como foi o caso do trecho entre os compassos 21 e 26 (Figura 15), no qual a formação da tríade na mão direita proposta pelo compositor não é realizável devido ao tamanho das mãos da autora deste trabalho.

Figura 15 - Alteração proposta pela autora nos compassos 21 a 26 na canção *Trem de Alagoas*

The image displays two musical staves for measures 21, 22, and 23 of the piece 'Trem de Alagoas'. The top staff shows the original notation, and the bottom staff shows a proposed alteration. The alteration involves changes to the right-hand part, indicated by red markings on the notes. The left-hand part remains the same in both versions. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simpler eighth-note accompaniment. A 'par' (pedal) marking is present under the first measure of both versions.

Nesse caso, a primeira tentativa foi transferir a nota mais grave (Dó Bemol 3) da tríade para a mão esquerda, o que não funcionou anatomicamente para a pianista. Decidi, então, transferir o mesmo Dó Bemol 3 para uma oitava acima (Dó Bemol 4), mostrando-se uma melhor opção, o que, em minha interpretação e posteriormente na interpretação conjunta com o cantor, não afetou a sonoridade do trecho, já que entendemos que o efeito sonoro que buscamos, do apito do trem, manteve-se na nova estrutura da tríade.

Essas decisões mecânicas perpassam os repertórios. No tópico *The Unreachable* (O inalcançável), no capítulo 6 do livro de Martin Katz, o autor nos apresenta um exemplo destas questões mecânicas quando da necessidade de tocar grandes acordes ou grupos de notas cujas mãos não alcançam grandes extensões impossibilitando o toque em um único impulso, como escrito pelo compositor. Nestes casos, Katz aconselha a pensar na praticidade ao decidir, por exemplo, se um acorde deve ser dividido ou arpejado, levando sempre em conta os aspectos de andamento, clareza e precisão com que o trecho precisa ser tocado (Katz, 2009, p. 101).

4.1.1. Dedilhado

Outro ponto importante a pensar no estudo de uma peça são as escolhas de dedilhados, tendo consciência de que podem ser tanto ferramenta quanto estratégia para resolver questões mecânicas, por exemplo. Segundo Verbalis (2012), a escolha dos dedilhados é “uma parte que integra o processo do pianista de aprender e reter uma composição”⁵⁵. Ainda de acordo com o autor, o dedilhado “é uma ferramenta intelectual e prática para compreensão, síntese e memorização, assim como um meio físico para alcançar fins técnicos, musicais, interpretativos e expressivos desejados” (Verbalis, 2012, p. 141, tradução nossa)⁵⁶. Dessa maneira, assim como acontece com qualquer ferramenta, a eficácia das escolhas de dedilhado depende da seleção correta da ferramenta e do uso habilidoso dela para o fim que se deseja, ajustando-se à mão, permitindo que haja maior eficiência na condução da peça do

⁵⁵Do original: “it is an integral part of the pianist’s process of learning, and retaining, a composition.”

⁵⁶Do original: “(...)is an intellectual and practical tool for comprehension, synthesis, and memorization as well as a physical means to achieve desired technical, musical, interpretative and expressive ends.”

ponto de vista mecânico (Verbalis, 2012, p. 141). Logo, minha escolha de dedilhados para a canção *Trem de Alagoas* buscou uma digitação que se adequasse melhor tanto aos aspectos mecânicos como às intenções interpretativas da obra⁵⁷. No exemplo da Figura 16 optei por transferir para a mão esquerda parte das notas escritas na mão direita (Si dobrado bemol 2 e Dó bemol 3), o que me permitiu manter a ideia de continuidade das semicolcheias, enquanto consegui manter a nota Ré 4 presa com o 5º dedo durante a frase. Essa opção tem relação com outra importante escolha: o pedal. Neste trecho, minha opção foi não usar o pedal, o que poderia ter ajudado na sustentação do Ré 4 e alterado a configuração dos dedilhados das demais notas.

Figura 16 - Exemplo de escolha de digitação no recorte dos compassos 58 e 59 de *Trem de Alagoas*.

The image displays a musical score for two measures, 58 and 59. The top staff is a vocal line with lyrics 'par' and 'Adeus!'. The bottom staff is a piano accompaniment. The piano staff has handwritten fingering numbers in orange and blue. A bracket above the piano staff indicates a fingering change between measures 58 and 59. The piano staff also has a '2.' above the first measure, indicating a second ending or a specific fingering choice.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Apesar da busca por manter um toque e uma mecânica mais confortáveis durante a execução da peça, há momentos em que a escrita do compositor deixa essa busca mais complexa. É o caso do refrão, nos compassos 8 a 12 e 49 a 52, em que o pianista precisa estar atento para não gerar tensão ao executar os ornamentos de tercinas ligados à semínima em staccato. Nesse trecho, a escolha foi por usar os 1º, 2º e 3º dedos para o ornamento (Lá bemol, Si bemol e Dó) e os 4º e 5º dedos para o intervalos de terça (Ré bemol e Fá). Outra possibilidade para este

⁵⁷Todas as escolhas referentes à digitação na canção *Trem de Alagoas* estão sinalizadas na partitura no Anexo A

mesmo trecho, é realizar os ornamentos da mão direita com a mão esquerda, gerando um salto entre o baixo e os ornamentos.

Figura 17 - Destaque c. 8 e 9 como exemplos das possíveis escolhas de dedilhado de *Trem de Alagoas*

The image shows a musical score for two measures, 8 and 9, from the piece *Trem de Alagoas*. The score is written on two staves. Measure 8 is marked with a blue '8' above the staff. It contains two measures of music. The first measure has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The bass clef part has a triplet of eighth notes with a '3' below it. Measure 9 is marked with a blue '9' above the staff. It also contains two measures of music. The treble clef part has notes with fingerings 3, 2, 1 and 3, 3, 1. The bass clef part has a triplet of eighth notes with a '3' below it. There are orange annotations: 'M.E.' (Mão Esquerda) with arrows pointing to the bass clef part in measure 9, and 'al' (Allegretto) with '1-2 ou 1-3)' below the first measure of measure 8.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

4.1.2. Pedal

Outro elemento que busquei determinar neste momento do estudo foi o uso do pedal durante a execução da canção, já que não há nenhuma sugestão do compositor na partitura. Segundo Rosenblum (1993), o fato de os compositores evitarem indicar na partitura o uso do pedal pode estar ligado à individualidade de cada intérprete em “ajustar seu uso levando em conta seu próprio senso de tempo, dinâmica e equilíbrio da textura, bem como o instrumento específico tocado e o cenário ou ambiente em que a performance vai ocorrer” (Rosenblum, 1993, p. 158, tradução nossa)⁵⁸. Refletindo, dessa maneira, a partir da posição de intérprete, minha compreensão quanto ao pedal na canção *Trem de Alagoas* é de que ele deve ser usado mais como recurso para efeitos sonoros do que como sustentação sonora, já que, em boa parte da obra, no meu gosto estético, a ausência do pedal traduz melhor a mensagem ou ambientação requerida pelo texto, como no caso da introdução e refrão. Uma gravação comparativa entre o uso do pedal nesses trechos

⁵⁸Do original: “each performer would have to adjust the pedaling to take into account his or her sense of tempo, dynamics, and textural balance, as well as the particular instrument played, and the setting or milieu in which any performance were to take place.”

pode ser ouvida pelo link⁵⁹ do QR Code inserido no Quadro 7 juntamente com as anotações da autora na partitura.

Após esse primeiro estudo da peça musical somente ao piano, observando os elementos citados anteriormente e as decisões sobre aspectos específicos do instrumento, considereei que outros elementos interpretativos da obra como dinâmica, fraseados e agógicas seriam melhor desenvolvidos juntamente com o cantor, durante os ensaios.

Quadro 7 - Exemplos de marcação de pedal nos compassos 1 a 7 de *Trem de Alagoas*.

Opção 1 de pedalização para os compassos 1 a 7 de *Trem de Alagoas*

The image displays a musical score for the piece "Trem de Alagoas". It consists of three systems of music. The first system is the piano introduction, marked "Allegro" and "acelerando aos poucos". The second system contains the first vocal line with lyrics: "ba-te, o con-du-tor a-pi-ta_o_a-pi-to, sol-ta_o tremde fer-ro_um". The third system contains the second vocal line with lyrics: "gri-to pôe-se lo-go_a ca-mi-nhar... Vou da-ná-do prá Ca-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations in blue and red indicate pedal points and dynamics. A box around the number 6 in the third system indicates a specific measure. The text "Refrão onomatopaico" is written above the final vocal line. At the bottom, a note states: "Composto graticamente em outubro de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belfan - Pará - Brasil)".

⁵⁹Disponível em: <https://youtu.be/9C1VM1Vycns>

Opção 2 de pedalização para os compassos 1 a 7 de *Trem de Alagoas*

The image displays a musical score for the song "Trem de Alagoas". It features two systems of music. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The tempo is marked "Allegro" and the instruction "acelerando aos poucos" is written above the piano part. The piano part includes a "sem pedal" (without pedal) instruction. The second system continues the vocal and piano parts, with a "Refrão onomatopaico" (onomatopoeic refrain) section. The lyrics are: "O si- no ba- te, o con- du- tor a- pi- ta, o a- pi- to, sol- ta- o trem- de fer- ro um gri- to põe- se lo- go, a ca- mi- nha... Vou da- na- do prá Ca-". A QR code is located on the right side of the score. At the bottom of the score, there is a small note: "Compartilhado e reformulado em novembro de 1995 pelo Escritório Cultural Cláudio Belém - Belo Horizonte".

Fonte: Quadro elaborado pela autora

4.2 A canção *Trem de Alagoas* pelo olhar do cantor

No primeiro ensaio com o cantor reservei os primeiros minutos para ouvir sobre o processo de leitura e estudo individual que ele havia feito antes deste encontro. Para isso, optei por uma conversa, sem perguntas iniciais, mas permitimos que surgissem no decorrer do diálogo. Essa escuta é importante para que eu, como pianista, compreenda qual a perspectiva do cantor sobre a obra e de que maneira ele a concebeu durante seu estudo.

Segundo o Cantor, *Trem de Alagoas* chegou até ele através de um professor que, ao ouvir seu timbre, imaginou que a peça de Waldemar Henrique soaria muito bem em sua voz. Tendo já interpretado outras peças do cancionário do compositor, ele me conta que no primeiro contato com a partitura, tanto o título como o tema da canção, descrito no cabeçalho da obra, chamaram sua atenção. Seu processo de estudo iniciou-se com a leitura do texto para conhecer a narrativa ali presente e, em seguida, ao solfejo da linha melódica para depois realizar a junção de texto e melodia, identificando aspectos de articulação e prosódia. Conforme o Cantor, a tonalidade e extensão melódica da canção conferem um conforto vocal dentro da

sua tessitura, o que possibilita que ele expresse com maior clareza o texto poético. Outro ponto destacado por ele são as possibilidades interpretativas, no que se refere a andamentos, intensidades e timbres vocais que as canções de Waldemar Henrique possibilitam, já que, na interpretação do Cantor, sua escrita funciona como guia e não como regra. Para ele, se *Trem de Alagoas*, como outras peças do compositor, forem cantadas exatamente de acordo com a escrita rítmica da partitura, a peça soará rígida, inexpressiva, o que pode tornar a performance desinteressante tanto para os próprios intérpretes como para o público.

Ele exemplifica esta afirmação com o refrão da peça. Para ele, se o refrão é cantado da mesma maneira em todas as vezes que aparece na canção, poderá soar entediante ao ouvinte e é possível perceber na obra que Waldemar Henrique não desejaria que sua peça parecesse monótona. Pelo contrário, o próprio tema e a narrativa mostram o contrário, já que aborda uma viagem, descrita com muitos detalhes e, mesmo nos elementos em que ocorrem repetições de material musical ou poético, são apresentadas as variações de conteúdo. Desta maneira, o cantor pode aproveitar-se dessa liberdade dada pela escrita do compositor, para construir propostas musicalmente interessantes ao contexto da obra.

4.3. A construção interpretativa conjunta

A partir da exposição do cantor, nós definimos o andamento que, em nossa interpretação, caberia melhor à peça de maneira a preservar o caráter e a inteligibilidade do texto poético. Apesar de o compositor indicar um *Allegro* como andamento, estabelecemos que a introdução deveria começar mais lenta e ir acelerando a cada grupo de quatro semicolcheias até o andamento desejado na entrada da voz (c.2). Como parâmetro de referência, o andamento escolhido por nós nessa entrada da voz ficou estabelecido por volta de 80 batidas por minuto (BPM) no metrônomo por semínima (♩).

Figura 18 - Destaque da introdução e entrada da voz da canção *Trem de Alagoas* com indicação de andamento (compassos 1 e 2).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Esse andamento mantém-se inalterado até o compasso cinco, quando o cantor propõe um alongamento, ou retardando do verso “põe-se logo a caminhar...” em que se prolonga a parte do piano no compasso 6, como indicação do movimento inicial do trem na saída da estação. Destacamos também a importância da fermata no primeiro tempo do compasso 7 (destaque em azul na Figura 19). Nela, propomos um silêncio de ambas as vozes que tem por finalidade preparar o início do refrão.

Figura 19 - Proposta interpretativa de *Trem de Alagoas* (compassos 5 a 7).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Além de definir o andamento, compartilhei com o Cantor as marcações de respiração que eu havia realizado durante meu estudo individual da obra, as quais estão descritas no segundo capítulo. Neste ponto, gostaria de salientar que pode acontecer de o pianista identificar um tipo de respiração a partir da escrita do compositor e, no entanto, durante o ensaio com o cantor, perceber ser necessário alterá-las para outros tipos, dependendo da interpretação adotada pelo cantor, como

ocorreu no compasso 48 (Figura 20), em que, a princípio, identifiquei uma respiração tipo 3 (quando a passagem entre uma frase e outra não permite muito tempo de respiração para o cantor), que foi modificada para a tipo 1 (quando o cantor tem tempo suficiente para respirar tranquilamente), de acordo com a interpretação proposta pelo cantor que prolonga a pausa existente entre as palavras “cortá” e “Vou”. Neste ponto, optamos por fazer um corte mais seco do acorde final para enfatizar o sinal teatral elaborado pelo cantor como se estivesse cortando a cana com um facão no exato momento em que o piano ataca o acorde de Ré bemol maior (c. 48).

Figura 20 - Alteração de respiração na canção *Trem de Alagoas* (compassos 47 a 49).

The image shows a musical score for the song "Trem de Alagoas". It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "ca- na já bom de cor- tá. Vou da- na- do prá Ca- ten- de, vou da- na- do prá Ca-". Above measure 48, there is a box containing the number "48" and a red arrow pointing to the first note of the vocal line, with "3(1)" written next to it. The piano part has a section labeled "refrão" starting at measure 48. There are triplets in both parts at the end of the excerpt.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Depois de tocarmos a canção pela primeira vez juntos, identificamos que, na construção da obra, o trem se faz uma personagem, representado ritmicamente, ora pelo piano, ora pela voz (Figura 21 e 22).

Figura 21 - Representação do trem alternando entre o piano e a voz em *Trem de Alagoas* (c. 1 a 11).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Na representação do trem na voz, durante o refrão, percebemos que há uma diferença na escrita rítmica. Na primeira ocorrência (c. 7 a 11) o compositor escreve o refrão em colcheias (♩), como observamos na Figura 22, o que é repetido posteriormente nos compassos 48 a 52.

Figura 22 - Destaque do refrão escrito em colcheias da canção *Trem de Alagoas* (c. 47 a 52)

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Já nos compassos 34 a 38 e mais adiante nos compassos 71 a 83, a escrita aparece em semicolcheias (♩), como exemplificado na Figura 23.

Figura 23 - Destaque do refrão escrito em semicolcheias da canção *Trem de Alagoas* (c. 34 a 38)

The image shows a musical score for the song 'Trem de Alagoas'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 34 and ends at measure 38. The second system starts at measure 36 and ends at measure 40. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats. The lyrics are: 'Ma-ta, A-lré_a-ca-sadascai-po-ras... Vou-da-na-do prá Ca-ten-de,vou-da-na-do prá Ca-ten-de,vou da-na- do prá Ca- ten-de,com von-ta-de de che-gar. Vou-da- na-do prá Ca-'. The chorus is highlighted in yellow in the original image.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Na tentativa de compreender estas diferenças e colocá-las em nossa interpretação, observamos primeiramente as alterações de fórmulas de compasso que ocorrem ao longo da peça entre 4/4 e 2/4. Os trechos onde o refrão é escrito em 4/4 aparecem em colcheias, enquanto os escritos em 2/4 aparecem em semicolcheias. A presença de um refrão que se repete no decorrer da peça, nos convida a pensá-lo e executá-lo de maneiras diferentes, mesmo que a partitura não apresente uma proposta de mudança de andamento ou intensidade, por exemplo. O próprio texto poético nos conduz a tal compreensão, já que o refrão em semicolcheias (♩) é antecedido pelos versos *alí mora o pai da mata...alí é a casa das caiporas...*, o que, em nossa análise, pode causar um temor na personagem e, conseqüentemente, um desejo de que o trem movimente-se mais rápido para afastar-se daquele lugar (Figura 24).

Para Katz, estas interpretações incorporam as expectativas que os intérpretes criam a partir das relações estabelecidas entre texto e música e é o momento em que a imaginação se faz mais presente. Para o autor, “nada é mais divertido ou

teatral do que encarnar personagens diferentes em uma canção” (Katz, 2009, p. 54, tradução nossa)⁶⁰.

Figura 24 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 31 a 34)

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Nossa interpretação, então, busca diferenciar estes momentos e trazer ao ouvinte a sensação da personagem nesse momento aflitivo, já que, de acordo com Katz, as mudanças das personagens e da atmosfera não deve ser pensada e executada apenas pelo cantor, mas cabe ao pianista utilizar os recursos do instrumento para contribuir com intenções interpretativas que surgem no decorrer da obra.

Durante o refrão, a opção do compositor na escrita do piano é por um acompanhamento em *staccato*, com caráter saltitante, com ênfase nos apoios rítmicos de cada tempo dos compassos, alternando entre baixo com uma nota ou em oitavas, e acordes com apogiatura na mão direita, que têm a função de acompanhar o *refrão onomatopaico*⁶¹ da linha vocal, como destacado na Figura 25. Nossa opção neste trecho foi manter a proposta escrita pelo compositor, executando tudo de maneira destacada, porém, uma possibilidade seria acrescentar o pedal nos

⁶⁰ Do original: “Nothing is more fun or more theatrical than being different characters within one song”

⁶¹O compositor identifica o refrão desta maneira no compasso 7, já que a voz passa a reproduzir o movimento do trem.

baixos. Essas escolhas estarão sempre relacionadas às preferências interpretativas de cada intérprete e aquilo que se deseja informar com sua interpretação.

Figura 25 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 8 a 11).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Seguimos com nosso estudo da peça, passando para os compassos 12 a 26. Como se trata de um recorte um pouco maior da peça onde demonstraremos diferentes aspectos, optamos por utilizar um sistema de diferentes cores destacando cada um dos elementos citados durante o estudo do trecho.

Este momento da canção nos possibilita algumas agógicas bem interessantes a partir das fermatas (∞) escritas pelo compositor que permitem ao cantor respirar e articular com tranquilidade cada verso, como também as articulações que propomos a partir da leitura do texto poético (Compassos 14 e 17 na Figura 26). O trecho se inicia com a descrição vista pela personagem no caminho feito pelo trem: *Mergulham mocambos nos mangues molhados, moleques mulatos, vêm vê-lo passar*. Essa frase é composta toda em tercinas e é interessante observar como esse desenho rítmico destaca a aliteração do fonema “M”: Mergulham - Mocambos - Mangues - Molhados - Moleques - Mulatos (destaque em amarelo na Figura 31). Aqui, optamos por um maior tempo de respiração, antes do cumprimento *Adeus! Adeus!*, que recomendamos que seja feito sem pressa, já que logo depois o compositor escreve uma fermata na pausa de colcheia (destaque em verde na Figura 26).

Figura 26 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 12 a 23).

The image displays a musical score for the song "Trem de Alagoas". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "gar. Mer-gu-lham mo- cam-bos nos man-gues mo- lha- tos, mo- le-ques mu- la- tos, vêm vê- lo pas- sar. A- deus!! A- deus!! Man- guei- ras, co- quei- ros, ca- ju- ei- ros em flor, ca- ju- ei- ros com fru- tos já bons de chu- par". The score includes several annotations: a yellow highlight on the vocal line of the first system; red vertical bars in the piano accompaniment of the first system; a blue highlight on the piano accompaniment of the second system; and a purple highlight on the piano accompaniment of the third system. Measure numbers 17, 18, 20, 21, 22, and 23 are indicated.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

A personagem segue descrevendo o que vê pelo caminho *Mangueiras, coqueiros, cajueiros em flor, cajueiros com frutos já bons de chupar*. O piano inicia o trecho com um acompanhamento harmônico, pontuando os tempos de cada compasso (destaque em vermelho na Figura 26), porém, nos compassos 17 a 19 a harmonia é arpejada, indicando maior movimento (destaque azul na Figura 26), como se a visão do narrador das árvores frutíferas gerasse nele um deslumbramento na beleza daquelas espécies. A alternância rítmica deste trecho entre tercinas e semicolcheias parecem evocar este sentimento do narrador. Aqui, o piano é o responsável por indicar que o trem dá continuidade à viagem, retornando ao desenho de semicolcheias que, na mão esquerda, segue imitando as rodas do trem, enquanto a mão direita destaca o contratempo deste movimento (destaque lilás na figura 26) que soa, para nós, como o apito do trem.

A ideia inicial da introdução é retomada com o piano em semicolcheias, como observamos na Figura 27 (c. 27 em destaque amarelo). Enquanto o piano mantém

este movimento do trem, o cantor retoma a descrição do que é visto pela personagem. O movimento do piano é interrompido no compasso 31 junto à palavra *terríveis* com o arpejo em Si bemol menor (destaque em rosa na Figura 27), como no compasso 5.

Assim como o compositor enfatiza a palavra *apito* naquele compasso, com o primeiro salto intervalar da peça e o arpejo no piano, a mesma construção musical é usada para enfatizar a palavra *terríveis* e amplificar o sentido de temor que virá a seguir na menção das figuras lendárias que habitam aquelas matas (c. 32 e 33). Este sentido também é enfatizado pelo cantor por meio de variações no timbre e intensidade da voz e busca reforçar o medo da personagem e sua ansiedade para se afastar dali no refrão em semicolcheias (c. 34 a 39), como apresentado anteriormente na figura 24.

Figura 27 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoa* (c. 24 a 32).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

No verso seguinte o compositor não delimita as notas que devem ser cantadas, somente o ritmo, exceto para a primeira nota e também nas duas últimas notas do verso (c. 43 e 45, destaque em rosa na Figura 28), o que pode auxiliar o cantor na articulação e prosódia das palavras. Neste trecho o piano realiza uma progressão harmônica em arpejos que nos levam a imaginar o movimento produzido

pelo vento na plantação de cana-de-açúcar. É interessante ressaltar que neste verso, como já citado anteriormente, Waldemar Henrique alterou o texto original de Ascenso Ferreira, *Danou-se! Se move, parece uma onda...Que nada! É um partido, já bom de cortá*, acrescentando *se arqueia e de cana* a estrofe: *Danou-se! Se move, se arqueia, faz onda!...É um partido de cana, já bom de cortá*. Em nossa interpretação, essas alterações podem ter sido feitas para ampliar a visualização do cenário e a compreensão do texto em si, o que também possibilita uma continuidade no sentido musical do verso (como já tratado no terceiro capítulo, página 40 deste trabalho).

Figura 28 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas*(c. 43 a 46).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Em seguida, retorna-se ao refrão, que mantém a mesma estrutura anterior, desta vez com apogiaturas no baixo e em tercinas na mão direita, como observamos na Figura 29. Verificamos que Waldemar Henrique estabelece um padrão na escrita do piano no refrão. Onde este é escrito em colcheias (c. 7 a 12 e 48 a 53), o acompanhamento é realizado com apogiaturas de tercinas, o que, em nosso entendimento, enfatiza o movimento melódico da linha vocal, proporcionando um efeito prolongado ao fraseado.

Figura 29 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 47 a 52).

ca- na já bom de cor- lá. Vou da- na- do prá Ca- ten- de, vou da- na- do prá Ca-
 ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, com von- ta- de de che- gar. Vou da- na- do prá Ca-
 sem pedal
 refrão

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

O refrão escrito em semicolcheias (c. 34 a 39 e 71 a 83) apresenta a escrita do piano com apogiaturas com uma colcheia, dando maior movimento à frase musical.

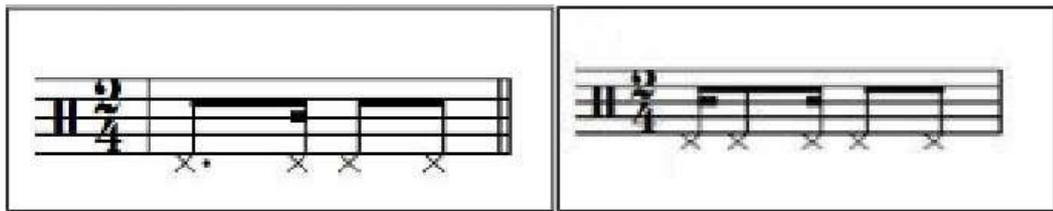
Figura 30 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 33 a 38).

Ma- ta, A- lí é a ca- sa das cai- po- ras... Vou da- na- do prá Ca-
 ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, com von- ta- de de che- gar. Vou da- na- do prá Ca-
 refrão

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Na 14ª estrofe da canção (16ª do poema), o compositor propõe uma escrita baseada no ritmo nordestino *embolada* ou *coco embolado*. Na Figura 31 temos a estrutura básica do ritmo de coco que é usualmente tocada pelo pandeiro na embolada e que Waldemar Henrique escreve para o piano (destaque em amarelo na Figura 32).

Figura 31: Escrita do ritmo utilizado no coco



Fonte: Medeiros (2020, p. 70)

A linha vocal mantém as semicolcheias já presentes na canção *Trem de Alagoas* que também compõe o modo de recitar dos repentistas⁶².

Figura 32 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 53 a 59).

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

⁶²Para apreciação do ritmo da embolada em sua forma característica, sugerimos o vídeo da participação dos repentistas Caju e Castanha no Programa Sr. Brasil da TV Cultura, exibido em 05/01/2012. Disponível em:

📺 Sogra Boa e a Sogra Ruim - Caju e Castanha - Sr. Brasil (05/01/2012)

Após a marcação do ritmo do *coco embolado*, o piano, mantendo a mesma harmonia, retorna ao movimento rítmico de semicolcheias que remetem ao movimento do trem. Aqui, a participação do cantor encontra-se na exclamação falada *Adeus morena do cabelo cacheado!!!*. (c. 59 e 60), em forma de cumprimento. A maneira como o compositor escreve a melodia deste trecho, sem definição exata da altura, demonstra que deve haver um salto entonativo inicial dentro da fala.

Figura 33 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 56 a 63).

The image displays two systems of a musical score for the song "Trem de Alagoas".

The first system consists of two staves. The top staff is the vocal line, featuring two first and second endings. The lyrics are: "ni- ta, to- das bô- as de chu- par... Ca- ncai- par Adeus!". The bottom staff is the piano accompaniment, with a blue annotation "retoma o movimento do trem" pointing to the piano's rhythmic pattern.

The second system starts at measure 60, indicated by a box labeled "60". It is titled "Exclamando com energia". The vocal line contains the exclamation "Morêna do cabelo cacheado!! ...". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of semicolcheias.

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Antes de concluir a canção com o refrão, haverá a evocação das figuras lendárias que apareceram anteriormente (c. 32 a 34), com alteração na escrita do piano. Para nós, esta mudança rítmica e harmônica enfatiza o temor da personagem ao *pai da mata* e às *caiporas*, já citados anteriormente. É interessante observar que, ao final dos versos *Ali mora o pai da mata, ali é a casa das caiporas* (c. 66 a 70) o piano deve retomar o movimento do trem, em dinâmica *piano*, como se não pudesse

perturbar as figuras lendárias (c. 69 e 70). Para enfatizar essa ideia em nossa interpretação, definimos que a reentrada do refrão no compasso 71 deveria ser lenta e precedida de silêncio ao fim do primeiro tempo do compasso (Figura 33).

Figura 34 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 64 a 75).

66

A- lí dor-me_o pai da ma- ta. Gu-

A- lí é_a ca- sa das cai- po- ras Vou da-na-do prá Ca-

refrão

72

ten-de,vou da- na-do prá Ca- ten-de,vou da- na- do prá Ca- ten-de, com von- ta- de de che- gar. Vou da- na- do prá Ca-

crescendo e acelerando pouco a pouco

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Conduzindo ao final da peça, optamos por fazer um *acelerando* e *crescendo* pouco a pouco até alcançar o *ff* proposto pelo compositor no último compasso, divergindo de sua escrita que propõe um *dim. pouco a pouco* no compasso 80. Como desejamos salientar a ansiedade da personagem em chegar a Catende, entendemos que o *crescendo* soaria melhor dentro da nossa proposta interpretativa.

Figura 35 - Recorte da partitura da canção *Trem de Alagoas* (c. 76 a 83).

ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, com von-ta-de de che- gar. Vou da-na- do prá Ca-

ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, com von- ta-de de che- gar!

crescendo

dim. pouco a pouco

ff

Fonte: Henrique (1996, p. 238-244)

Após esse processo de estudo e tomada de decisões interpretativas conjuntas desenvolvidas no decorrer de dois ensaios nós trabalhamos a interpretação da obra em outros dois encontros, buscando alcançar a proposta que havíamos definido no primeiro encontro. No último ensaio realizamos a gravação em áudio e vídeo da canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique que pode ser observada no link abaixo⁶³:

Figura 36 - QR Code para gravação da canção *Trem de Alagoas*,



Fonte: QR Code gerado pela autora

⁶³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1S-IAD1fcc>

Após a gravação realizada ao final dos quatro ensaios, optamos por realizar um recital aberto ao público, no qual foram interpretadas canções brasileiras que transitam entre a música erudita e a música popular, evidenciando o diálogo entre esses dois universos. Todas as peças foram apresentadas na formação de canto e piano. Durante a preparação, empregamos às demais canções os mesmos princípios utilizados na interpretação de *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique. O recital foi realizado no dia 17 de setembro de 2024, no Auditório Geraldo Pereira, no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, e o programa pode ser conferido no Anexo B, bem como sua gravação pode ser acessada através do link do QR code abaixo.

Figura 37 - QR Code para gravação do recital



Fonte: QR Code gerado pela autora

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente o objetivo principal deste trabalho foi relacionar o texto poético com a escrita pianística. Este objetivo foi ampliado a partir do estudo do livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009), de Martin Katz, que nos encaminhou para uma abordagem das múltiplas ferramentas que o pianista pode utilizar em sua atuação como colaborador junto a outros músicos, no caso, especificamente, de cantores. Esta pesquisa, portanto, buscou mostrar o processo de estudo e construção interpretativa da canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique, tanto a partir da perspectiva individual do pianista quanto em conjunto com o cantor, procurando identificar na peça os elementos sistematizados por Katz (2009), que contém o estudo do texto poético, das estruturas musicais escolhidas pelo compositor, as questões referentes a andamento, dinâmicas, respirações, articulações, dedilhados e pedalização, compreendendo a importância do pianista dentro da construção interpretativa da obra, para além do acompanhamento harmônico da voz.

Partimos de uma reflexão sobre o papel do pianista dentro da canção de câmara e apresentamos uma síntese dos seis primeiros capítulos do livro de Martin Katz. Em seguida, discorremos sobre a colaboração musical da canção *Trem de Alagoas* a partir dos pontos apresentados por Katz (2009) que fossem aplicáveis a essa canção e considerados por nós, importantes para a prática colaborativa entre pianista e cantor. O processo até aqui foi importante como fundamentação para o estudo prático da obra que deu-se, primeiramente, sem a presença do cantor, observando a partitura, as estruturas musicais escolhidas pelo compositor, buscando compreender a narrativa do texto poético e entendendo-o como guia na canção de câmara, apontando aspectos de respiração e junção entre texto e música e do papel do pianista na condução daquilo que não poderia ser expresso verbalmente, mas somente pelas sonoridades do piano.

Após esse estudo individual, passamos ao estudo interpretativo da canção *Trem de Alagoas* juntamente com o cantor. Descrevemos, então, o processo de interpretação prática da obra de pianista e cantor, abordando as escolhas realizadas por ambos no estudo da peça, ressaltando que essas escolhas não determinam como a canção deve ser conduzida, mas como ela foi lida pelos intérpretes inseridos nesta pesquisa. Outros músicos podem compreendê-la de maneiras diferentes e

este é um dos aspectos mais interessantes das canções de Waldemar Henrique. Suas peças possibilitam um vasto leque interpretativo, transitando pela canção erudita e popular, como observamos no primeiro capítulo deste trabalho. O presente estudo buscou apresentar uma abordagem de leitura, de estudo e interpretação da obra para registrar os processos interpretativos desenvolvidos pela autora, bem como para contribuir com outros músicos interessados no estudo dessa obra ou em aplicar tais ferramentas no estudo de outras canções.

O estudo da canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique, tanto no contexto individual quanto em colaboração com o cantor, se revelou uma experiência enriquecedora para nossa prática interpretativa. Ao aplicar as ferramentas propostas por Martin Katz no livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009), conseguimos aprofundar a compreensão das complexidades envolvidas na interpretação de uma peça vocal e aprimorar significativamente nossa abordagem como pianista, principalmente por me obrigar a ter atenção mais acurada entre as relações do texto poético com a partitura e a refletir conscientemente sobre os parâmetros pianísticos abordados (pedal, dedilhados, entre outros).

A análise da obra permitiu explorar as minúcias emocionais e estilísticas que consideramos importantes durante a performance. A interação direta com o Cantor proporcionou valiosas percepções sobre a importância de estarmos atentos e sensíveis às necessidades do parceiro musical, destacando a necessidade de comunicação fluida e de um entendimento mútuo das intenções interpretativas. A experiência deixou claro que o papel do pianista ultrapassa as questões técnicas, envolvendo um senso de colaboração que seja dinâmica e empática que consideramos fundamental para a prática musical conjunta.

Deste modo, esta pesquisa enriqueceu nossa abordagem da música vocal, ao nos conduzir no processo interpretativo por uma colaboração informada e atenta às nuances da parceria pianista-cantor, o que, certamente contribuirá para nosso aperfeiçoamento nas práticas colaborativas com outros músicos.

REFERÊNCIAS

- ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique.** (Tese de Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance.** *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.
- BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. **As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores.** XXIV Congresso ANPPOM, São Paulo, 2014.
-
- A canção brasileira e a pluralidade nas relações texto-música. In: COELHO, J. M. **Cem anos de música no Brasil: 1912 – 2012** (p. 86-97), São Paulo, SP: Andreato Comunicação e Cultura. , 2015.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único projeto – a canção.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.
- BRAGAGNOLO, Bibiana Maria. **A inclusão da performance na análise musical: uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano.** (Tese de Doutorado) - Universidade Federal da Paraíba . João Pessoa, PB, 2019.
- BROWN, Judith Elizabeth. Using autoethnography to create narratives to understand musical taste and the experience of collaborative music performance. **Special Issue 26: Taste and, and in, writing and publishing.** Donna Lee Brien and Adele Wessell (Eds), CQUniversity, Austrália, 2014. Disponível em: <https://textjournal.scholasticahq.com/article/27339-using-autoethnography-to-create-narratives-to-understand-musical-taste-and-the-experience-of-collaborative-music-performance> Acesso em: 09 out. 2023
- CAMPOS, Isabela Siscari. **Narrativas sobre a performance de repertório vocal e o processo interpretativo de “Teu Nome”, de Almeida Prado, sob o ponto de vista do pianista colaborador.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2020.
- CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique: o canto da Amazônia.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- CORTEZ, Clarice Z. RODRIGUES, Milton H. Operadores de leitura da poesia. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** (Org.) BONNICI, T. & ZOLIN, L. O.. 3ª Ed. Maringá: Eduem, 2009. (p. 59-92)
- COSTA NETO, Eraldo M., SANTOS-FITA, Dídac., AGUIAR, Leonardo M. P. Curupira e Caipora: o papel dos seres elementais como guardiões da natureza. **Boletim do**

Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, 18(1), e20210095, 2023.
Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/DhHSLwsm93pQvGjMW5PjZSr#>
Acesso em: 11 de jun. 2024.

FANGUEIRO, Maria do Sameiro. Ascenso Ferreira. **Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (BNDigital)**, sem data. Disponível em:
<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/ascenso-ferreira/> Acesso em 15 de fev. 2023.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. Editora Ática, São Paulo, 2005.

HENRIQUE, Waldemar. **Waldemar Henrique, canções / Waldemar Henrique -** Ensaio de Vicente Salles. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996.

KATZ, Martin. **The complete Collaborator: the pianist as partner**. New York: Oxford University Press, 2009.

KIMBALL, Carol. **Song: a guide to style & literature**. Seattle: Pst...Inc., 1996

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

LARUE, Jan. **Analysis del estilo musical: Pautas sobre la contibución a la música del sonido, la armonía, la melodia, el ritmo y el crecimiento formal**. Editorial Labor S.A. Bracelona, 1989.

LÓPEZ-CANO, Rúben. SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. **Investigación artística para música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca- Esmuc, 2014.

MADEIRA, Bruno. Considerações sobre análise musical e performance. **XXIII Congresso da ANPPOM (Comunicação)**, Natal, 2013.

MADRUGA, Woden. No Trem de Ascenso. **Jornal Tribuna do Norte**. Natal, RN, 17 de julho de 2011. Disponível em:
<https://tribunadonorte.com.br/colunas/jornal-de-wm/no-trem-de-ascenso/> Acesso em: 22 de fev. 2024.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. **O sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. (Tese de Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2020.

MILANI, Margareth. SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. *Revista Científica FAP*, v. 6, p. 143-162, jul./dez. 2010. Curitiba, 2010. Disponível em:
<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1554> Acesso em: 28/06/2023.

MUNDIM, Adriana Abid. **Pianista Colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2009.

MUNIZ, Priscila Lopes Bomfim. **Leitura à primeira vista ao piano: aplicação de estratégias básicas de aprendizagem.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2012.

MUNIZ, Franklin Roosevelt Silva. **O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2010.

OLIVEIRA, Gisele Pires De. **Quatro líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2005.

OLIVEIRA, Patrick Paiva de. **Lendas para cantar: uma análise dialógica do discurso das canções amazônicas de Waldemar Henrique.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, SP, 2015.

PAIVA, Sérgio de. **O pianista correpetidor na atividade coral: preparação, ensaio e performance.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2008.

PASCHOALIN, Maria Aparecida. SPADOTO, Neuza Teresinha. **Gramática: teoria e atividades.** - 1 ed. - São Paulo: FTD, 2014.

PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique.** Belém: Falangola Editora Ltda, 1984.

PICCHI, Achille. **As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação.** (Tese de Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

_____ **A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil.** In: 2ª Jornada de Investigação de Música Latino-Americana. UNILA, Foz do Iguaçu, PR, 2018. Disponível em: <http://www.dspace.unila.edu.br/123456789/5552> acesso em 28/06/2021.

_____ **Canção de Câmara Brasileira: Teoria, Análise, Realização.** Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

PRAXEDES, Karina. **An die Ferne Geliebte, Op. 98 de L. V. Beethoven: a relação texto-música e o acompanhamento pianístico.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

RAMOS, Joranaide Alves. **Ascenso Ferreira: um poeta-cantador da cultura pernambucana.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, 2013.

RAMOS, Aminadabe Martins. **Ferrovias em Alagoas no século XIX e nas primeiras décadas do século XX.** (Monografia de Conclusão de Curso) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, 2019.

ROSENBLUM, Sandra P. Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present (1993) in **Performance Practice Review**: Vol. 6: No. 2, Article 8. Disponível em: 10.5642/perfpr.199306.02.08 Available at: <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/8>. Acesso em 25/06/2024.

RUBIO, Isolda Crespi. **A influência do pianista acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012.

SANTANA, Fernando Vago. Atos preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes. **Revista Nava**, v. 5, p. 174-198, 2020.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo interpretativo.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2009.

SILVA, Caroline Barcellos Costa da. **O piano em três canções de João Guilherme Ripper: decisões interpretativas através da análise da relação texto-música.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

SILVA, Nathália Yuri Kato da. **O desenvolvimento técnico-artístico do pianista colaborador através do repertório de Lied.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

SILVA, Luciana Pereira da Costa e. **Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para canto e piano de Waldemar Henrique compostas entre 1930 e 1937.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, AM, 2017

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal de. **Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos.** (Dissertação de Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. **Manual de normalização para apresentação de trabalhos acadêmicos** /Centro de Difusão do Conhecimento, Juiz de Fora, MG, 2023.

VEGIN, Valdir. VEGIN, Rebecca Louize. O “Pai da Mata”: uma narrativa da tradição oral Cujuniniana in **Revista Igarapé**: v.5, n.2, p. 265-286, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/download/2843/2199/10780> Acesso em: 10 de jun. 2024.

VERBALIS, Jon. **Natural fingering: a topographical approach to pianism.** New York: Oxford University Press, 2012.

ANEXO A - Partitura da canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique com anotações da autora deste trabalho

Ao Ayres de Andrade

Trem de Alagoas

(1939)

(Descrição de uma viagem de trem pelo interior nordestino - Pernambuco-Alagoas)

Poema de Ascêso Ferreira

Waldemar Henrique (1905-1995)

1 Allegro 2 ± 80 (♩)

Canto

Piano

Allegro pouco a pouco acelerando...

sem pedal

ba-te, o con-du-tor a-pi-ta-o-a-pi-to, sol-ta-o tremde fer-ro-um

gri-to pôe-se lo-go_a-ca-mi-nhar... Vou da-na-do prá Ca-

Refrão onomatopaico

alongando a frase...

Composto graficamente em outubro de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and 'Allegro pouco a pouco acelerando...'. The piano part includes performance instructions such as 'sem pedal' and 'alongando a frase...'. The vocal line includes lyrics in Portuguese. There are several handwritten annotations in blue and red ink, including numbers 1, 2, 3, 5, and 6, and a circled smiley face. A box containing the number 6 is also present. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

ten-de,vou da-na-do prá Ca- tende,vou da- na-do prá Ca- tende,com von-ta-de de che- gar. Vou da-na-do prá Ca-

sem pedal (1. 3 ou 1. 3)

gar. Mer- gu- lham mo- cam- bos nos man- gues mo- lha- dos, mo- le- ques mu- la- tos, vêm vê- lo pas-

sar. A- deus!! A- deus!! Man- guei- ras, co- quei- ros, ca- ju- ei- ros em flor, ca- ju- ei- ros com

fru- tos já bons de chu- par

sem pedal

24

Adeus, morêna do cabelo cacheado!!!

manter o andamento

Na bo- ca da

30

ma- ta há fur- nas in- cri- veis que em coi- sas ter-

rall.

ri- veis nos fa- zem pen- sar. A- li dor- me_ o pai da

Trem de Alagoas - Pág. 3

Ma- ta, A- lí_a ca- sa das cai- po- ras... Vou da- na- do prá Ca-

refrão

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are "Ma- ta, A- lí_a ca- sa das cai- po- ras... Vou da- na- do prá Ca-". There are handwritten annotations: a red checkmark and the number "1" above the first measure, another red checkmark and "1" above the eighth measure, and a blue box around a note in the piano part. A blue bracket is under the piano accompaniment.

36

ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, com von- ta- de de che- gar. Vou- da- na- do prá Ca-

This system contains the third and fourth staves of music. The key signature and time signature remain the same. The lyrics are "ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, com von- ta- de de che- gar. Vou- da- na- do prá Ca-". There are handwritten annotations: a red checkmark and the number "3" above the eighth measure, and orange numbers "1 2 3" under the piano accompaniment in the third measure. A blue bracket is under the piano accompaniment.

42

gar. Meu Deus, já dei- xa- mos a pra- ia tão lon- ge, no_ en- tan- to_ a_ vis- ta- mos bem per- to_ ou- tro

This system contains the fifth and sixth staves of music. The key signature and time signature remain the same. The lyrics are "gar. Meu Deus, já dei- xa- mos a pra- ia tão lon- ge, no_ en- tan- to_ a_ vis- ta- mos bem per- to_ ou- tro". There are handwritten annotations: a red checkmark and the number "1" above the first measure, another red checkmark and "1" above the eighth measure, and blue boxes around notes in the piano part. A blue bracket is under the piano accompaniment.

mar. Danou- sel se mo- ve, se ar- quei- a, faz on- dal... É um par- ti- do de

Trem de Alagôas - Pág. 4

This system contains the seventh and eighth staves of music. The key signature and time signature remain the same. The lyrics are "mar. Danou- sel se mo- ve, se ar- quei- a, faz on- dal... É um par- ti- do de". There are handwritten annotations: a red checkmark and the number "1" above the first measure, another red checkmark and "1" above the eighth measure, and orange numbers "1 2 3 4 5" under the piano accompaniment. A blue bracket is under the piano accompaniment.

48 3(1)

ca- na já bom de cor- tá. Vou da- na- do prá Ca- ten- de, vou da- na- do prá Ca-

refrão

sem pedal

1. 3

ten- de, vou da- na- do prá Ca- ten- de, com von- ta- de de che- gar. Vou da- na- do prá Ca-

2. 1 Embolada 54

garl Ca- na cai- a- na, ca- na rô- xa, ca- na fi- ta, ca- da qual a mais bo-

Embolada

58 59

1. 3 2.

ni- ta, to- das bô- as de chu- par... Ca- na cai- par Adeus!

retoma o movimento do trem

Trem de Alagoas - Pág. 5

60 Exclamando com energia

Morêna do cabêlo cacheado!! ...

66 A- lí dor-me_o pai da ma- ta. **Sem pressa**

A- lí é_a ca- sa das cai- po- ras Vou da- na- do prá Ca-

p *refrão*

72 ten-de,vou da- na- do prá Ca- ten-de,vou da- na- do prá Ca- ten-de, com von- ta- de de che- gar. Vou da- na- do prá Ca-

Crescendo e acelerando pouco a pouco...

ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, com von-ta-de de che- gar. Vou da-na- do prá Ca-

ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, vou da-na- do prá Ca- ten-de, com von- ta-de de che- gar!

dim. pouco a pouco Crescendo...

ff

ANEXO B - Programa do Recital

PROGRAMA

<i>Hekel Tavares</i>	<i>Funeral d'um Rei Nagô</i>
<i>Waldemar Henrique</i>	<i>Tamba-Tajá</i> <i>Uirapuru</i> <i>Matinta Perera</i>
<i>O. Lorenzo Fernandez</i>	<i>Dentro da Noite</i>
<i>Waldemar Henrique</i>	<i>Sem-Seu</i>
<i>H. Villa-Lobos</i>	<i>Xangô</i>
<i>Marlos Nobre</i>	<i>Ciclo Beira Mar</i> 1 Estrela do Mar 2 Iemanjá Ôtô 3 Ogum de lé
<i>Tom Jobim e Vinícius de Moares</i>	<i>Modinha</i>
<i>Dorival Caymmi</i>	<i>É doce morrer no mar</i>
<i>Waldemar Henrique</i>	<i>Abaluaiê</i> <i>Trem de Alagoas</i>



ANEXO C - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário(a) da pesquisa **O piano na canção brasileira de câmara**: um estudo em "Trem de Alagoas", de Waldemar Henrique, orientada pelo(a) Prof(a). **Dr. Fernando Vago Santana**. O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é a realização da Dissertação de Mestrado como **COMO** requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens, de Juliana Costa Oliveira, matrícula 102390158, denominado aqui como "Pesquisador", responsável pelas entrevistas e autor do trabalho. Nesta pesquisa pretendemos apresentar uma estruturação acessível dos conhecimentos fundamentais ao pianista que atua com o repertório vocal, identificando na canção *Trem de Alagoas*, de Waldemar Henrique, elementos sistematizados por Martin Katz (2009) em seu livro *The Complete Collaborator: the pianist as partner*, que sejam aplicáveis a canção, compreendendo a importância do pianista na construção interpretativa da canção de câmara, propondo um estudo interpretativo e performance da canção juntamente com um cantor.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você: 4 ensaios da canção, objeto desta pesquisa e gravação em vídeo da interpretação final da obra que será anexada ao presente trabalho. Esta pesquisa não envolve nenhum risco.

Para participar deste estudo você não terá qualquer custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano advindo das atividades realizadas nesta pesquisa, você tem direito a buscar indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou não. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido(a). O(A) pesquisador(a) não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado(a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo(a) pesquisador(a) responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. O pesquisador tratará a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer todas as minhas dúvidas.

Juiz de Fora, 25 de agosto de 2024

Guilherme A. Oliveira

Assinatura do Participante

Juliana Costa Oliveira

Assinatura do(a) Pesquisador(a)

Nome do Pesquisador Responsável: Juliana Costa Oliveira
Campus Universitário da UFJF
Faculdade/Departamento/Instituto: Instituto de Artes e Design
CEP: 36036-900
Fone: 32 98815-3604
E-mail: julianacosta.oliveira@ufjf.br

O CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos avalia protocolos de pesquisa que envolve seres humanos, realizando um trabalho cooperativo que visa, especialmente, à proteção dos participantes de pesquisa do Brasil.

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - UFJF
 Campus Universitário da UFJF

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PROPP
 CEP: 36036-900

Fone: (32) 2102- 3788 / E-mail: cep.propesq@ufjf.edu.br

ANEXO D - AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM E VOZ



AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Pelo presente Instrumento Particular, eu, Guilherme Augusto de Oliveira, RG. nº. MG- 13.195.572 expedido pelo(a) PC-MG, e CPF 079.415.356-96, residente e domiciliado na Rua Expedicionário Orlindo Ferreira Cristino, 66, Terras Altas, Juiz de Fora, MG, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à Universidade Federal de Juiz de Fora, a utilização de imagem e de voz na pesquisa **O piano na canção brasileira de câmara**: um estudo em “Trem de Alagoas”, de Waldemar Henrique, orientada pelo(a) Prof.(a): Fernando Vago Santana desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora pela mestrandia Juliana Costa Oliveira.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionados à minha imagem. A presente autorização e a cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretroatável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

Juiz de Fora, 25 de agosto de 2024.

Guilherme A. Oliveira

Guilherme Augusto de Oliveira

O CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos avalia protocolos de pesquisa que envolve seres humanos, realizando um trabalho cooperativo que visa, especialmente, a proteção dos participantes de pesquisa do Brasil.

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - UFJF
Campus Universitário da UFJF
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PROPP
CEP: 36036-900

Fone: (32) 2102- 3788 / E-mail: cep.propesq@ufjf.edu.br



AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Pelo presente Instrumento Particular, eu, Elmir Pedro dos Santos, RG. nº. MG-12.683.602, e CPF 063.557.216-81, residente e domiciliado na Rua Altivo Cintra, 105, Santa Cândida, Juiz de Fora, MG AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à Universidade Federal de Juiz de Fora, a utilização de imagem e de voz na pesquisa **O piano na canção brasileira de câmara: um estudo em "Trem de Alagoas"**, de Waldemar Henrique, orientada pelo(a) Prof.(a): Fernando Vago Santana desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora pela mestranda Juliana Costa Oliveira.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionados à minha imagem. A presente autorização e a cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretratável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

Juiz de Fora, 17 de setembro de 2024.

A handwritten signature in black ink that reads "Elmir Pedro dos Santos". The signature is fluid and cursive, written over a horizontal line.

Elmir Pedro dos Santos

O CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos avalia protocolos de pesquisa que envolve seres humanos, realizando um trabalho cooperativo que visa, especialmente, à proteção dos participantes de pesquisa do Brasil.

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - UFJF

Campus Universitário da UFJF

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PROPP

CEP: 36036-900

Fone: (32) 2102- 3788 / E-mail: cep.propesq@ufjf.edu.br



Artigo 79.º CÓDIGO CIVIL

(Direito à imagem)

1- O retrato de uma pessoa não pode ser exposto, reproduzido ou lançado no comércio sem o consentimento dela; depois da morte da pessoa retratada, a autorização compete às pessoas designadas no n.º 2 do artigo 71.º, segundo a ordem nele indicada.

2- Não é necessário o consentimento da pessoa retratada quando assim o justificarem a sua notoriedade, o cargo que desempenhe, exigências de polícia ou de justiça, finalidades científicas, didáticas ou culturais, ou quando a reprodução da imagem vier enquadrada na de lugares públicos, ou na de fatos de interesse público ou que hajam decorrido publicamente.

3- O retrato não pode, porém, ser reproduzido, exposto ou lançado no comércio, se do fato resultar prejuízo para a honra, reputação ou simples decore da pessoa retratada

LEI N. 9.610/98

Capítulo VI

Da Utilização da Obra Audiovisual

Art. 81. A autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica.

§ 1º A exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato.

§ 2º Em cada cópia da obra audiovisual, mencionará o produtor:

I - o título da obra audiovisual;

II - os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais co-

autores; **III** - o título da obra adaptada e seu autor, se for

o caso; **IV** - os artistas intérpretes;

V - o ano de publicação;

VI - o seu nome ou marca que o identifique.

O CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos avalia protocolos de pesquisa que envolve seres humanos, realizando um trabalho cooperativo que visa, especialmente, a proteção dos participantes de pesquisa do Brasil.

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - UFJF

Campus Universitário da UFJF

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PROPP

CEP: 36036-900

Fone: (32) 2102- 3788 / E-mail: cep.propesq@ufjf.edu.br