

Onda Vai... Onda Vem...: as influências da performance na edição musical

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SIMPÓSIO: A VOZ NOS DIVERSOS CONTEXTOS DA PRÁTICA MUSICAL

Felipe Pillis Panelli

Instituto de Artes da Unesp – felipe.panelli@unesp.br

Paulo Augusto Castagna

Instituto de Artes da Unesp – paulo.castagna@unesp.br

Resumo. Este artigo é um recorte de uma pesquisa de iniciação científica intitulada “Benjamin Silva Araújo: edição, análise e performance de canções e suas versões para coro “a capella””. São discutidas as possibilidades de interação e interferência de uma performance numa edição musical, sobretudo quando o editor realiza a performance das obras editadas. Por meio da comparação de descrições da natureza das atividades editoriais (sobretudo da edição crítica) e das atividades performáticas por distintos autores, auxiliada com um relato pessoal e análise musical da obra em questão, concluo, preliminarmente, que, neste caso, a prática interpretativa pode ter um papel bastante relevante na realização de uma edição crítica.

Palavras-chave. Edição crítica. Performance. Benjamin Silva Araújo. Onda vai onda vem. Canção.

Title. *Onda Vai... Onda Vem...: performance influences on musical editing*

Abstract. This article is part of a research entitled “Benjamin Silva Araújo: edição, análise e performance de canções e suas versões para coro “a capella””. The discussion revolves around the possibilities of interaction and interference of a performance on a musical edition, especially when the editor is the performer. Through the comparison between descriptions of editorial practices (especially critical editing) and performing activities by diverse authors, plus a personal report and musical analysis of the discussed work, I conclude, preliminarily, that a performance, in this specific case, may have a major role in the realization of a critical edition.

Keywords. Critical Editing. Performance. Benjamin Silva Araújo. Onda vai onda vem. Song.

1. Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa de iniciação científica intitulada “Benjamin Silva Araújo: edição, análise e performance de canções e suas versões para coro “a capella”, concluída em janeiro de 2020, financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processo número 2018/11035-3. A peça abordada neste artigo é *Onda Vai... Onda Vem... (s.d.)*¹, composta por Benjamin Silva Araújo (1902-1985), a qual realizei a edição, análise, interpretação e reedição.

A metodologia de minha pesquisa consistiu em estabelecer primeiras edições através do contato com o material de Benjamin Silva Araújo, as quais possibilitaram um estudo musical analítico e interpretativo para que pudesse ser realizada uma edição definitiva. Tais edições foram inicialmente baseadas na edição *Urtext*².

A partir destas primeiras edições, foi possível o uso da performance como uma ferramenta para apurar a edição musical. Relato, assim, a trajetória de modificação da minha visão como editor e cantor acerca das ideias musicais desta canção a partir da aplicação desta ferramenta.

2. Material

Para iniciar o estudo desta obra, entrei em contato com dois manuscritos constantes no Arquivo Benjamin Silva Araújo, na época, em fase de tratamento no Laboratório de Arquivologia, Conservação e Edição Musical, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Castagna, no Instituto de Artes da Unesp. As fontes musicais estavam grafadas em caneta azul, das quais uma delas constava a poesia sobscrita à melodia tocada pela voz mais aguda do piano (figura 1), condição diferente das demais canções abordadas em minha pesquisa, cujo compositor fez uso de pauta separada para notação da linha vocal. Vale destacar, também, que esta canção possui dois arranjos corais, para três (1957; São Paulo) e seis vozes (s.l.; s.d.).

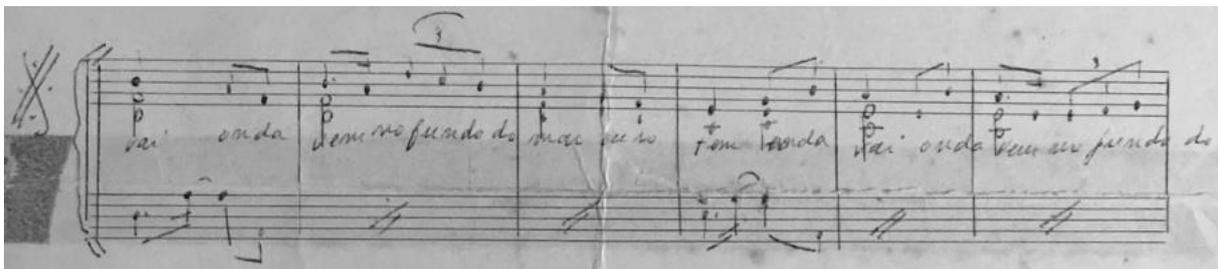


Figura 1. *Onda Vai... Onda Vem...*, Benjamin Silva Araújo. Compassos 11-16. Manuscrito autógrafo. Observe-se a linha vocal sobscrita à pauta do piano.

Ao realizar a primeira edição da obra, incluí todos os elementos exatamente da maneira como constavam no manuscrito, ou seja, a linha vocal é dobrada pelo piano em toda a integridade da canção.

O exame inicial do manuscrito revelou que a peça foi realizada para um concurso e que foi composta na cidade de Resende – RJ. Apesar disso, não foi possível localizar os moldes de realização de tal concurso pela ausência da data de composição. Entretanto, o fato de um dos arranjos ter sido escrito em 1957 sugere que a data de composição da canção é anterior ao ano de criação desta versão. Todavia, Silva Araújo, ou Benar, residiria na cidade em questão apenas em 1963 (SANTOS, 2015, p.13). Isto poderia indicar que o compositor esteve temporariamente em Resende, apenas para participar no concurso. Mais tarde, Benar,

ao residir nessa cidade, teve importante influência na vida cultural local. “Em Resende, Benjamin logo se destaca no cenário musical da cidade, onde funda e dirige a Academia Resendense de Artes, que teve grande inserção na cultura resendense.” (SANTOS, 2015, p. 13).

Mais ou menos em mil novecentos e sessenta... sessenta... sessenta e um, sessenta e dois... Dessa data, saí da circulação. Me meti em Rezende [sic], no Estado do Rio de Janeiro, e abri um curso de piano. Estive lá 9 anos, praticamente sem ouvir nada. Eu tinha, mais ou menos, cerca de 80 alunos de piano, lecionava das 8 da manhã à [sic] 8 da noite. (SANTOS apud ARAÚJO, 1977, p. 13).

Outra etapa do estudo musicológico teve foco na poesia musicada. *Onda Vai... Onda Vem...* é um texto de Osvaldo Moles (1913-1967), poeta musicado por Silva Araújo em outras obras (ex. *Folha de Outono*). Apresento, a seguir, a transcrição da poesia de Moles.

*Onda vai
onda vem
no fundo do mar
ouro tem.
Onda vai
onda vem
no fundo do mar
tesouro tem.*

Ai!

*Ó mar imenso!
Esmeraldino!
Rolando na praia
a chorar.*

*Mais parece o meu destino,
meu destino é como o mar.³*

Este poema é tratado de maneira diferente dos outros abordados nesta pesquisa, pois é o único que o compositor, no ato de musicção⁴ o repete diversas vezes. Nos outros poemas musicados, Benjamin Silva Araújo trabalha estritamente sobre o poema original, sem alterações e sequer repetições, conforme aponta Lenine Santos:

Ao mesmo tempo lhe infundiu [a Benjamin Silva Araújo] um profundo respeito pela forma e, principalmente, pela cadência e ritmo do verso alheio, razão pela qual sua melodia sempre serve à declamação com o mínimo de interferência, sem as repetições e alterações no poema de que há tantos exemplos no mundo do *Lied*. (SANTOS, 2015, p. 27).

Na fonte musical, Benar chega a destacar os dois últimos versos como “bis”, e utiliza de recursos de repetição como *ritornello* e *dal Segno al Coda* para retomar a poesia inteira apesar de não existirem marcas de refrão ou estribilho no texto.

2. Considerações Analíticas

Esta canção está escrita na tonalidade de Ré \cong Maior. A extensão vocal é de Ré \cong 3- Ré \cong 4, sendo, das canções tratadas nesta pesquisa, a mais curta. Com um total de 40 compassos, a obra é seccionada em introdução e três partes. É definida pelo compositor como uma “Toada-Baião”.

A introdução vai até o compasso 10. Consiste de uma figuração repetitiva na mão esquerda do piano (visível na figura 1), com uma melodia em quartas para a mão direita em andamento *moderato*.

A parte A começa no compasso 11 e possui barra de *ritornello* com casa 1 e casa 2 (figura 2). Destaca-se que a tercina de “fundo do” é por vezes escrita em outras versões tanto da canção solo, como do arranjo coral, na forma não-tercinada de semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Esta parte termina na casa dois, compasso 19.

A parte B (figura 2) está marcada com caráter e andamento *recitativo*, dinâmica *forte* e *ad libitum* por parte do cantor. É evocativo (nas palavras do próprio compositor, conforme descrito adiante) e há mudança total da textura da canção, que transitou de melodia acompanhada para um intercâmbio de frases entre cantor e pianista, com o *tempo* “mais livre”. Esta é parte que será o objeto da discussão no próximo tópico.

A parte C é grafada como *bis* pelo compositor, tem seu início na anacruse do compasso 29 e se estende até o final da peça, no compasso 40.

3. Interpretação e discussão

Nos ensaios com a pianista para execução desta canção em três eventos⁵, verificou-se que os compassos 20-25 são trabalhosos de serem executados com acuidade rítmica por conta da dobra do piano na linha melódica quando comparados ao resto da canção. Isto gerou, diversas vezes, defasagens entre as notas executadas pelo cantor e pela pianista pelo fato de o compositor grafar como *ad libitum* no c. 20 e *con larghesa* no c. 22, sob o caráter de *recitativo* (figura 2). Destaco, também, que participei dos ensaios das execuções dos dois arranjos desta canção, como observador (três vezes) e como coralista (seis vezes).

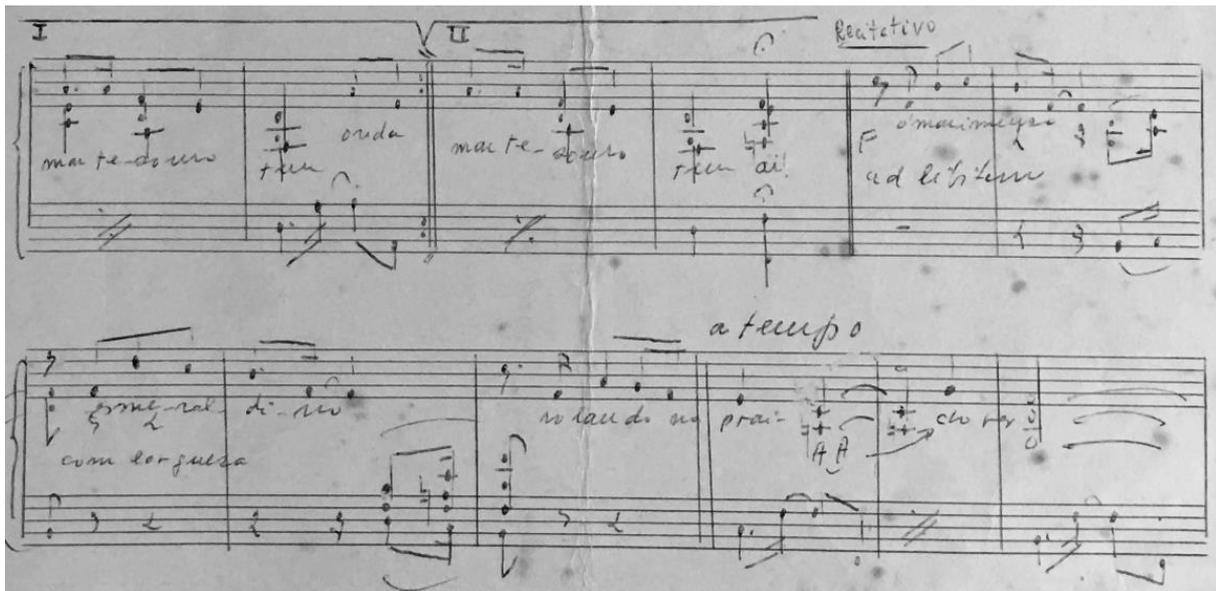


Figura 2. Compassos 20-26 da canção *Onda Vai... Onda Vem...* (a partir do *recitativo*).

Para entender melhor a passagem, foram realizadas comparações com os dois arranjos corais previamente mencionados, cujas texturas têm todas as vozes participantes durante a primeira estrofe do poema e, exatamente neste trecho (figura 2), possuem mudança da textura, geralmente com vozes agudas realizando a melodia, e vozes graves ocupando-se da “resposta” originária da figuração estrita da parte do piano, ou seja, reduz a quantidade total de vozes, e, portanto, a densidade desta passagem a partir da alternância entre dois elementos (vozes agudas e vozes graves). Tal mudança pode ser decorrente do câmbio de estrofe da poesia por conta da alteração da textura da própria canção e, evidentemente, pela leitura do próprio compositor (na versão para seis vozes, Benar refere-se a este trecho como “evocativo” ao invés de *recitativo*, enquanto no arranjo para três vozes apenas sinaliza a dinâmica *forte*, sem alteração evidente do caráter).

Por tratar-se de arranjos corais, ou seja, feitos para um grupo logicamente maior do que uma dupla de cantor e pianista, é compreensível a não utilização de termos como *recitativo* ou *ad libitum* para definir o caráter da parte B. Além disso, os manuscritos das canções carregam a indicação “orq.” nos compassos 37-38, cujo acompanhamento conduz a peça para a repetição no *dal Segno al Coda*, sugere, assim, que possivelmente um grupo orquestral estaria envolvido (maior quantidade de músicos envolvidos, indicado na versão canção). Apesar disso, não foi encontrado um manuscrito desta canção orquestrada.

A utilização do termo *recitativo* pode significar que o cantor deve priorizar a sonoridade e os acentos naturais das palavras. Conforme as definições de *recitativo* no Grove Music Online “Um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, com a intenção de

imitar o discurso dramático em uma música” (tradução nossa), na enciclopédia Britannica “Recitativo, estilo de monodia (canção solo acompanhada) que enfatiza e imita os ritmos e acentos naturais da língua falada, ao invés de valorizar melodias ou motivos musicais” (tradução nossa) e no Artopium “Recitativo é usado em obras vocais, particularmente na ópera e no oratório, normalmente para voz solo, e com relativa liberdade rítmica” (tradução nossa)⁶, portanto essa diretiva musical pode significar um momento musical mais dramático e com liberdade rítmica em relação às partes anteriores da peça.

Seguem, abaixo, também, duas definições do termo *ad libitum*: “Usado [...] em partituras como uma diretiva para o intérprete improvisar ou ornamentar.” (Grove Music Online, tradução nossa).

A critério do intérprete; À gosto, mudando o tempo de determinada passagem. Uma parte que pode ser omitida. [...] Com liberdade, [...] a velocidade e forma de execução são definidos pelo intérprete, a critério do performer, improvisado, livre.” (Artopium, tradução nossa).

Com base nas definições apresentadas, a combinação dos termos *recitativo* e *ad libitum* resulta numa interpretação ritmicamente menos rigorosa em prol da expressividade da passagem musical. Entretanto, a partir dos ensaios ficou evidente que se este trecho for executado conforme os parâmetros da edição inicial (com dobra melódica), necessita-se, inevitavelmente, que as durações sejam combinadas e mensuradas entre os executantes, assim, perde-se, em essência, o caráter plenamente livre e a critério do intérprete, como é da natureza deste termo musical. Assim, é estranho o uso desses recursos se o instrumento realiza apenas a dobra da linha vocal, pois descaracteriza a própria significação dos termos.

Ao considerar as ponderações expostas acima, optou-se pela alteração da parte, de forma que, para a execução desta passagem, faria mais sentido (figura 3). Assim, o acompanhamento deixou de dobrar a linha vocal, conseqüentemente conferindo grande liberdade para o cantor, e manteve-se a relação acórdica do acompanhamento. Desta maneira, o texto musical se aproxima, em termos de semelhanças texturais sonoras, com a proposta do compositor para os arranjos corais desta peça.

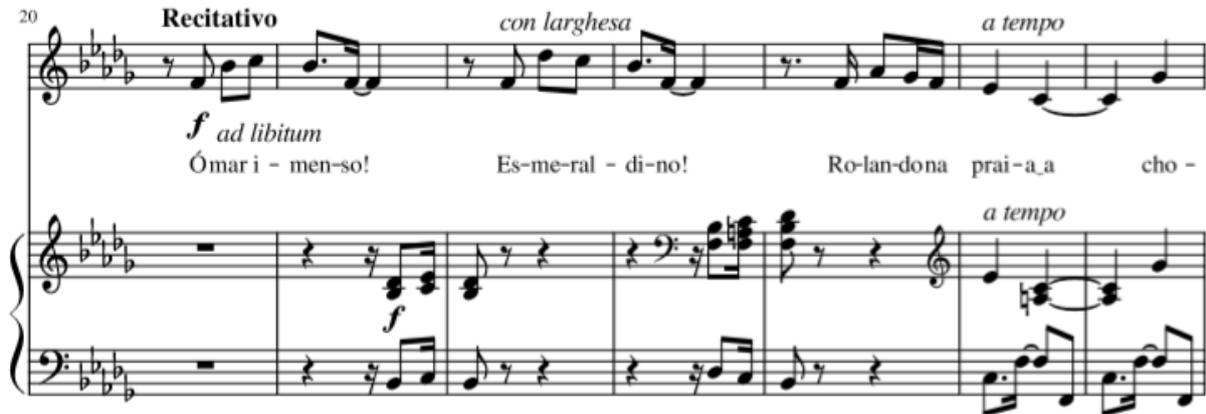


Figura 3. Compassos 20-26 da canção *Onda Vai... Onda Vem...*, de Benjamin Silva Araújo. Destaca-se a retirada do dobramento da melodia vocal desta parte.

Com esta pequena demonstração prática, evidencia-se, inicialmente, a plausibilidade da execução musical afetar decisões editoriais numa realização de edição crítica por meio da clarificação das intenções composicionais e da internalização do estilo, afinal a concepção de obra do editor influencia as decisões críticas editoriais, conforme apontado por James Grier:

Nessa tradição [quando explica acerca das concepções clássicas de edição literária, que influenciaram o ponto de vista do autor para consolidar sua teoria da edição crítica], toda decisão editorial é tomada no contexto do entendimento da obra como um todo por parte do editor; e este entendimento só pode ser atingido através da avaliação crítica. (GRIER, 1996, p. 16, tradução nossa⁷).

Compositores introduzem certa flexibilidade de interpretação, na forma de performance, na constituição da obra. Cada performance cria uma nova leitura da peça baseada no entendimento do intérprete. Neste processo de transmissão, algumas dessas características podem adentrar o texto. (GRIER, 1996, p. 68, tradução nossa⁸).

Se o entendimento do intérprete pode modificar o texto original de uma composição, este mesmo entendimento, quando aplicado ao editor-intérprete, no caso, também pode afetar as decisões editoriais, conseqüentemente mudando as edições. Além disso, tanto a performance quanto a edição musical têm, cada vez mais, se aproximado, conforme afirma Grier:

Intérpretes e editores constantemente tomam decisões baseadas nos mesmos estímulos (notação) e na base dos mesmos critérios (conhecimento da obra e dos valores estéticos). Apenas os resultados diferem: intérpretes produzem som enquanto editores geram a página impressa. [...] com a invenção e corrente desenvolvimento da tecnologia de gravação, apresentações gravadas atingiram a mesma qualidade imutável das impressões. [...] elas destacam a similaridade inerente entre as duas atividades: a interpretação e comunicação de uma obra musical via fixação em um estado particular, seja em som ou escrito. (GRIER, 1996, p. 6-7, tradução nossa⁹).

Outro texto caracteriza especificamente a performance musical. Apesar disso, assemelha-se bastante, também, às qualidades exigidas pela edição musical crítica:

A performance musical, no entanto, integra estes dois mundos [interpretação e prática musical], ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical. (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 13).

Sob uma perspectiva bastante genérica, a performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante. (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 15).

Portanto, a investigação histórica e musicológica é um elemento que faz parte da edição, da performance e da análise. Entretanto, para se realizar uma edição crítica, é razoável utilizar-se de conhecimentos analíticos e de investigação histórica, mas também de experiências práticas e do caráter performático da obra musical.

5. Referências

ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Onda Vai... Onda Vem....* Para voz e piano. Manuscrito autógrafo, s.d., Resende – RJ. Arquivo Benjamin Silva Araújo, Instituto de Artes da Unesp, BSA.03.060. 2 f.

_____. *Onda Vai... Onda Vem....* Arranjo para trio vocal. Manuscrito autógrafo, 1957, São Paulo. Arquivo Benjamin Silva Araújo, Instituto de Artes da Unesp, BSA.05.004. 2 f.

_____. *Onda Vai... Onda Vem....* Arranjo para sexteto vocal SMCTBarB. Manuscrito autógrafo, s.d., s.l. Arquivo Benjamin Silva Araújo, Instituto de Artes da Unesp, BSA.05.009. 2 f.

ARTOPIUM. Ad libitum. *In:* Artopium. Disponível em <<https://musicterms.artopium.com/a/Adlibitum.htm>>. Acesso em 29/02/2020.

ARTOPIUM. Recitative. *In:* Artopium. Disponível em <<https://musicterms.artopium.com/r/Recitative.htm>>. Acesso em 29/02/2020.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Recitative. *In:* Encyclopaedia Britannica. Disponível em <<https://www.britannica.com/art/recitative>>. Acesso em 29/02/2020.

FULLER, David. Ad libitum. *In:* Grove Music Online. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000208?rskey=hQ3DGV&result=1>>. Acesso em 29/02/2020.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press, 1996. 267 p.

LIMA, Sônia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, prática e interpretação musical. In: LIMA, Sônia Albano de (Org.). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006. Capítulo 1, p. 11-23.

MONSON, Dale; WESTRUP, Jack. Recitative. In: Grove Music Online. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000023019>>. Acesso em 29/02/2020.

PICCHI, Achille Guido. Canção de câmara brasileira: teoria, análise, realização. Rio de Janeiro: Autografia, 2019. 152 p.

SANTOS, Lenine Alves dos. A Canção de Benjamin Barreto da Silva Araújo: Resgate da Obra Vocal de um Compositor Brasileiro. São Paulo, 2015. 254 f. Pós-doutorado em música. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

Notas

¹ Esta canção é inédita até o momento. Isto se qualifica pelo fato de que o único levantamento de obras de Benjamin Silva Araújo publicado, que traz em si edições das peças, é o Pós Doutorado de Lenine Santos, fonte na qual não consta esta canção.

² “Urtext” é um termo utilizado para designar edições que não possuem intervenções por parte do editor (GRIER, 1996, p. 11). Tradução nossa. Para mais informações acerca da realização desta etapa, ler meu artigo publicado nos anais da ANPPOM XXIX, sediada em Pelotas – RS.

³ Por conta da falta de uma fonte confiável para comparação entre a transcrição do poema realizada pelo compositor e da poesia original, o texto transcrito foi baseado no exemplar deixado por Benar, submetido apenas ao estabelecimento de pontuação. Transcrição e pontuação nossa.

⁴ Aqui refiro-me ao conceito de musicização apresentado por Achille Picchi em sua teoria acerca da canção de câmara: “De início, é preciso definir, de maneira circunstanciada, o que seja musicização. Aqui, este neologismo está por apor música, fixar um discurso musical a um texto poético, seja ele poesia ou prosa. Musicar, então, neste sentido, vai além do simples fato (como se, no entanto, fosse simples...) de compor uma linha musical ou qualquer outro desenho musical sob um texto. Vai além por que se utiliza de duas atitudes composicionais individuadas, mas indissolúvelmente integradas: a “leitura” do texto pelo compositor e a intencionalidade desta leitura de um ponto de vista musical, fazendo com que a partir do código, da escrita, dirija-se à escritura, ao que repousa “por detrás” do código, as relações de significação para além do significado das palavras e sua organização, relações essas que passam pelo crivo e pelo repertório do compositor.” (PICCHI, 2019, p. 25-26, grifo do autor).

⁵ Os eventos em questão foram a abertura do I Congresso de Canto Coral, II Seminário de Música Brasileira da Unesp e o projeto IAMúsica, sediada no Instituto de Artes da Unesp. Todos estes concertos envolveram a apresentação de todas as canções e arranjos abordados nesta pesquisa.

⁶ Textos originais: “A type of vocal writing, normally for a single voice, with the intent of mimicking dramatic speech in song.” (MONSON; WESTRUP). “Recitative, style of monody (accompanied solo song) that emphasizes and indeed imitates the rhythms and accents of spoken language, rather than melody or musical motives.” (Editors of Encyclopaedia Britannica). “Recitative is used in vocal works, particularly opera and oratorio, usually for a solo voice, in relatively free rhythm.” (Artopium).

⁷ Texto original: “In this tradition, every editorial decision is taken in the context of the editor’s understanding of the work as a whole; and that understanding can only be achieved through critical evaluation.” (GRIER, 1996, p. 16).

⁸ Texto original: “Composers introduce some flexibility of interpretation, in the form of performance, in the constitution of the work. Each performance crates a new reading of the work based on the performer’s understanding of it. In the process of transmission, some of these characteristics might enter the text.” (GRIER, 1996, p. 68).

⁹ Texto original: “Performers and editors constantly make decisions in response to the same stimuli (notation) on the basis of the same criteria (knowledge of the piece and aesthetic taste). Only the results differ: performers produce sound while editors generate the written or printed page. [...] with the invention and the ongoing development of recording technology, recorded performances have come to acquire the same immutable qualities as print. [...] they highlight the inherent similarity between the two activities: the interpretation and communication of a piece of music via the fixing of a particular state, in sound or in written form. (GRIER, 1996, p. 6-7).