

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**JÉSSICA LUANE DE PAULA BARBOSA**

IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA:  
relato de experiência da construção interpretativa de seis canções.

RIO DE JANEIRO

2018

Jéssica Luane De Paula Barbosa

IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA:  
relato de experiência da construção interpretativa de seis canções.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Veruschka Bluhm Mainhard

Rio de Janeiro

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

B238i Barbosa, Jéssica Luane de Paula  
IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA:  
relato de experiência da construção interpretativa  
de seis canções./ Jéssica Luane de Paula Barbosa.  
-- Rio de Janeiro, 2018.  
84 f.

Orientadora: Veruschka Bluhm Mainhard.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2018.

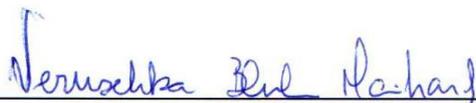
1. Música. 2. Canto Lírico. 3. Performance. 4.  
Iemanjá. I. Mainhard, Veruschka Bluhm, orient. II.  
Título.

**JÉSSICA LUANE DE PAULA BARBOSA**

**IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA:**  
relato de experiência da construção interpretativa de seis canções.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 02 de outubro de 2018.



---

Profa. Dra. Veruschka Blühm Mainhard (PROMUS-UFRJ)



---

Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (PROMUS-UFRJ)



---

Profa. Dra. Laura Tausz Rónai (Uni-Rio)

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta pesquisa a minha avó e a minha mãe, por me ensinarem o valor da educação e por todo o apoio.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização desta pesquisa, em especial, à minha orientadora Veruschka Mainhard, e à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Quem me vê assim  
Tão nova e bela  
Não diz que sou mãe.  
Vestida de azul e prata,  
Cavalgando sobre as ondas,  
Com minha coroa de arco-íris,  
Tão nova e bela,  
Ninguém diz que sou mãe

Quem me vê assim,  
Tão nova e bela,  
Tão delicada,  
Não sabe a força  
Que o meu sussurro tem.  
Quem tem poder sobre as cabeças  
É a mãe.

(Maurício de Macedo)

## RESUMO

BARBOSA, Jéssica Luane de Paula. IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA: relato de experiência da construção interpretativa de seis canções. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música — PROMUS, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

A divindade Iemanjá, de origem africana, presente nas religiões afro-brasileiras, inspirou diversas composições no campo da música de concerto vocal. Suas características são retratadas no repertório de forma variada e até mesmo ambígua, afetando diretamente a construção interpretativa da personagem nas obras. Como produto do Mestrado profissional em Música da UFRJ, pretendemos reunir em um recital filmado composições que tenham Iemanjá como centro da narrativa. Este resultado será embasado em pesquisa e análise, sob uma ótica arquetípica, acerca da mitologia que envolve tal divindade, bem como dos elementos constitucionais de seis obras selecionadas, a fim de auxiliar outros músicos no processo de construção de sua interpretação.

**Palavras-chave:** Música, Canto Lírico, Performance, Iemanjá

## ABSTRACT

BARBOSA, Jéssica Luane de Paula. IEMANJÁ IN THE VOCAL MUSIC OF BRAZILIAN CONCERTO: EXPERIENCE REPORT ON THE EXPLANATORY CONSTRUCTION OF SIX SONGS. Rio de Janeiro, 2018. Dissertation (Master's in Musicology) - Professional Post-Graduation Program in Musicology - PROMUS, School of Musicology, Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

The deity Iemanjá – of African origin, present in Afro-Brazilian religions and widely known – has inspired several compositions in the field of vocal concert music. Its features are portrayed in the repertoire in a varied and even ambiguous way, directly affecting the character's construction in these works. As a product of the Professional Master degree in Music at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), we intend to gather in a filmed recital musical works that place Iemanjá in the center of their narratives. This goal will be reached through an archetypical framework of research and analysis on the mythological elements surrounding such divinity, as well as on the underlying features of six selected works, which may help interpreters in the hermeneutical process of constructing them.

**Keywords:** Musicology, Lyric song, Performance, Iemanjá

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registro da festa de Yemanjá em 1919. Coleção de Ewald Hackler.....	16
Figura 2 - Festa de Yemanjá em Salvador, realizada em 2014. ....	18
Figura 3 - Iemanjá. Séc XVII.Nigéria. Barakat Gallery. Estados Unidos.....	19
Figura 4 - Estátua de Yemoja no templo de Ibadan, Nigéria .....	20
Figura 5 - "Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé." .....	24
Figura 6 - Extensão.....	29
Figura 7 - <i>Berceuse da Onda que leva o pequenino naufrago</i> . Voz e piano. Compassos: 18-21 .....	30
Figura 8 - <i>Berceuse da Onda que leva o pequenino naufrago</i> . Voz e piano. Compassos: 41-43. .....	31
Figura 9. Extensão .....	33
Figura 10 - LACERDA, Osvaldo. Ponto de Mãe Sereia. Dueto vocal e piano.....	34
Figura 11 - LACERDA, Osvaldo. Ponto de Mãe Sereia. Dueto vocal e piano. Compassos 66- 70.....	35
Figura 12 - Extensão.....	37
Figura 13 - OLIVEIRA, Babí de. A Sereia do Mar. Voz e piano. Compassos 23-25.....	38
Figura 14 - OLIVEIRA, Babí de. A Sereia do Mar. Voz e piano. Compassos: 50-55.....	39
Figura 15 - Extensão.....	40
Figura 16 - LACERDA, Osvaldo. Cantiga I. Voz e piano. Compassos: n° 7-9.....	41
Figura 17 - LACERDA, Osvaldo. Cantiga I. Voz e piano. Compassos: n° 13-15.....	41
Figura 18 - LACERDA, Osvaldo. Cantiga I. Voz e piano. Compassos: n° 34-37.....	42
Figura 19 - Extensão.....	43
Figura 20 - GUARNIERI, Camargo. Dona Janaína. Voz e piano. Compassos 1-5. ....	44
Figura 21 - GUARNIERI, Camargo. Dona Janaína. Voz e piano. Compassos 30-35. ....	45
Figura 22 - GUARNIERI, Camargo. Dona Janaína. Voz e piano. Compassos 60-67. ....	46
Figura 23 - Extensão.....	47
Figura 24 - MIGNONE, Francisco. D. Janaína (Quatro Líricas). Voz e piano. Compassos 03- 07. ....	48
Figura 25 - MIGNONE, Francisco. D. Janaína (Quatro Líricas). Voz e piano. Compassos 18- 20. ....	48

## LISTA DE ANEXOS

ANEXO – Partituras analisadas e executadas no mestrado profissional.

Berceuse da Onda que leva o pequenino náufrago Op. 57- Lorêzo Fernandez (1928).....	53
Ponto de Mãe Sereia- Osvaldo Lacerda (1967).....	59
A Sereia do Mar- Babí de Oliveira (s/d).....	66
Cantiga I- Osvaldo Lacerda (1950) .....	71
Dona Janaína- Camargo Guarnieri (1935).....	74
D. Janaína- Francisco Mignone (1938) .....	78

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O QUE É MITO?.....	13
2.1 Inconsciente Coletivo, mito e teoria dos arquétipos .....	14
2.2 A Água e sua simbologia .....	15
3 IEMANJÁ.....	18
3.1 Contextualização histórica .....	21
3.1.1 Mitos de Iemanjá.....	23
3.1.2 Iemanjá na música de concerto vocal brasileira.....	24
3.1.3 Iemanjá e o arquétipo materno .....	26
4 RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	27
4.1 Canções selecionadas para gravação .....	28
4.1.1 Berceuse da Onda que leva o pequenino naufrago Op. 57 (1928).....	29
4.1.2 Ponto de Mãe Sereia - Osvaldo Lacerda (1967) .....	33
4.1.3 A Sereia do Mar - Babí de Oliveira (s/d) .....	37
4.1.4 Cantiga I - Osvaldo Lacerda (1950).....	40
4.1.5 Dona Janaína - Camargo Guarnieri (1935) .....	43
4.1.6 D. Janaína - Francisco Mignone (1938).....	47
4.1.7 Análise Comparativa dos elementos estruturais das peças .....	49
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	50
REFERÊNCIAS .....	51

## 1 INTRODUÇÃO

A necessidade de investigação sobre os mitos e características de Iemanjá surgiu através do contato com canções brasileiras de concerto, que possuem narrativa baseada na referida Orixá, bem como da observação acerca das influências afro-brasileiras impressas na música.

Cada peça apresenta a divindade aquática de forma singular, e a pluralidade de características atribuídas a Iemanjá através de cada narrativa, abre um leque de possibilidades interpretativas. Por meio da investigação acerca da origem e das peculiaridades da Orixá, é possível contribuir para a elaboração da performance, de forma a explorar com consciência nuances interpretativas, calcadas no contexto narrativo e embasadas através de pesquisa. Para esta pesquisa, foram utilizados os conceitos de inconsciente coletivo, e da teoria dos arquétipos, de Carl Gustav Jung, (1875-1961), que ajudam a compreender a natureza ambígua da figura materna, e sua simbologia. Os arquétipos são formas preexistentes armazenadas no inconsciente coletivo. Estas formas podem ser associadas a símbolos diversos, e tal linguagem simbólica é utilizada para explicar conceitos de difícil compreensão, o que ocorre nas religiões, por exemplo, que também se expressam por meio de imagens.

Nesta dissertação o arquétipo materno será utilizado como referencial, a fim de compreender as diferenças encontradas nas obras escolhidas em relação ao conteúdo descritivo referente à Iemanjá. São inúmeras as possibilidades de aspectos associados aos arquétipos, podendo o arquétipo materno ser representado como uma figura humana, um elemento da natureza, um objeto, ou até mesmo um lugar.

É importante salientar que as escolhas interpretativas aqui propostas são sugestões, desenvolvidas por meio de reflexão e da experimentação, não havendo uma verdade absoluta acerca de um tema tão amplo. O objetivo desta pesquisa é estimular a elaboração de mecanismos interpretativos, unindo a concepção criativa à contextualização do tema.

No capítulo 2, há uma explicação a respeito do mito e sua importância, seguindo para os conceitos de inconsciente coletivo e a teoria dos arquétipos, e terminando nos significados do elemento água, temas estes essenciais para a compreensão do universo de Iemanjá. No capítulo 3, há uma descrição da divindade, sua contextualização histórica e de alguns mitos amplamente difundidos. Ainda neste capítulo, ocorre uma associação do arquétipo materno aos aspectos contrastantes presentes em Iemanjá.

Por fim, o relato de experiência engloba seis peças, considerando o processo de desenvolvimento do repertório e os resultados obtidos, registrados na gravação em vídeo que acompanha esta pesquisa.

## 2 O QUE É MITO?

Os mitos, embora sejam narrativas simbólicas, estão fortemente presentes na vida de cada indivíduo. Devido à sua irracionalidade, podem conter diversos significados, até mesmo ambivalentes, em diferentes contextos analíticos. Inúmeros autores estudaram o poder do mito para a compreensão de sua importância e aplicabilidade.

Campbell (1988) nos oferece uma definição que aponta para a existência de dois tipos de mitologia: a que associa o homem com a própria natureza e com o mundo natural, do qual faz parte, e a mitologia sociológica, que estuda a relação do homem com uma sociedade particular. Considera, portanto, que o homem é um ser natural e um ser social.

Eliade (1972, p.9) nos fornece uma descrição do mito:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.

Dentro deste contexto, o autor fala sobre o mito de origem que presume e dá continuidade ao mito cosmogônico (criação do mundo). Ele acrescenta que os personagens são entes sobrenaturais e que foi pelas suas intervenções que o homem se tornou aquilo que é, hoje. A principal função do mito é a de fixar os modelos de todos os ritos e das ações humanas relevantes (ELIADE, 1998). Conhecer o mito é conhecer a origem de algo, e, por conseguinte, obter domínio sobre esse algo, podendo assim manipulá-lo.

Durante o rito, o mito é revivido e reatualizado, o que configura uma experiência verdadeiramente religiosa, no tempo sagrado, que se afasta, nesse instante, do tempo cronológico do mundo cotidiano (ELIADE, 1972). O mito preenche lacunas advindas da inquietação humana por respostas e pelo entendimento de aspectos da vida que não possuem explicação racional. Seu poder de atuação é tão significativo que é capaz de conectar o presente ao tempo sagrado<sup>1</sup>, refletindo-se nas práticas religiosas e artísticas assim como nos costumes sociais.

---

<sup>1</sup> O Tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou "de repente", de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito (ELIADE, 1992, p. 40).

## 2.1 Inconsciente Coletivo, mito e teoria dos arquétipos

Para uma melhor compreensão da existência e função do mito, é necessário o entendimento dos conceitos de inconsciente coletivo e arquétipos. O estudo do inconsciente possui uma longa jornada de desenvolvimento em campos múltiplos de conhecimento, tamanho o seu nível de profundidade. Em psicologia, este tema rendeu trabalhos relevantes, como *A interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud (1856-1939), em que o autor discorre sobre a simbologia dos sonhos e a natureza do inconsciente. Carl Jung, que foi discípulo de Freud, deu prosseguimento ao estudo do inconsciente. Um dos textos que explicam os conceitos abordados neste capítulo se chama *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (JUNG, 1976).

Para Jung, a psique humana compreende o Ego, centro da consciência que administra conteúdos conscientes, ou seja, aspectos que passaram por processos de reflexão e análise, e o Self, centro da personalidade<sup>2</sup>. O Self abarca conteúdos conscientes e, em grande parte, inconscientes. As experiências individuais que são reprimidas, esquecidas (como traumas e frustrações), ou ainda informações que aprendemos sem nos darmos conta, ficam armazenadas no chamado inconsciente pessoal, que é único para cada pessoa.

Através de seus estudos, Jung constatou que sociedades com consideráveis diferenças culturais compartilhavam semelhanças significativas no âmbito da simbologia e dos mitos, fato que apenas a experiência individual do sujeito não justificaria.

Nasce então o conceito de Inconsciente Coletivo, como Jung detalha abaixo:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade (JUNG, 2000. p.53)

Tendências inatas de comportamento do ser humano, assim como de todos os animais<sup>3</sup>, fazem parte do inconsciente coletivo.

Os conteúdos do inconsciente estão repletos de simbologia, e seus significados não são precisos, porém os símbolos são utilizados para melhor compreensão de conceitos

<sup>2</sup> Para Freud, era o Ego o centro da personalidade.

<sup>3</sup> Série Psicologia Analítica- JUNG (1) – INCONSCIENTE COLETIVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUG3DXZcvks> Acesso em: 03 de Set, 2018.

complexos. As religiões exemplificam a importância da linguagem simbólica, com o uso de imagens (JUNG, 2016). Para Zacharias (1998) a utilização de símbolos auxilia na compreensão do mundo, envolve tanto aspectos pessoais quanto experiências inerentes à existência humana, independentemente de tempo ou lugar. Estes símbolos vindos da memória herdada são “arquétipos”, modelos simbólicos encontrados em qualquer forma de expressão, como na arte por exemplo. Alguns modelos arquetípicos são A Grande Mãe, A Deusa e O Herói, imagens que aparecem nos contos de fadas e nos mitos universais, ainda que com algumas variações. Esse conteúdo inconsciente afeta diretamente nossa percepção das experiências, chegando, portanto, ao nível da consciência (HERMETO & MARTINS, 2012).

No item 3.1.1 daremos continuidade a este assunto, nos aprofundado no arquétipo materno e em sua relação com a Orixá Iemanjá, personagem foco desta pesquisa.

## **2.2 A Água e sua simbologia**

O número de significados atribuídos à água é proporcional à sua abundância. Essencial à existência de tudo o que é vivo na Terra, a água representa em sua multiplicidade, a origem, o ventre materno, a pureza e a calma. Mas sua natureza ambígua também compreende o caos, a diluição, a revolta. Sua ausência é catastrófica, dando lugar à seca e à morte e, ainda assim, a civilização atual não lhe confere o devido valor. “Sendo a imagem da consciência de si mesmo, um espelho natural, a água reflete o homem” (GARCIA, 2007 p.18). Ela antecede toda e qualquer forma e, como dissemos, possui o poder de dissolução. Assim sendo, a água embala o ciclo da vida.

A imersão aquática representa em antigas tradições o retorno ao formato pré-existente, uma completa dissolução das formas, reintegrando-as ao ambiente de forma inextinguível. Já sua emersão reproduz o fenômeno cosmogônico (ELIADE, 1998). O autor também discorre sobre a relação da água com a lua e com a mulher, todas representando a fertilidade e a estrutura cíclica da vida, que é celebrada de variadas formas, de acordo com cada cultura. A água foi graficamente representada nos primórdios da civilização como ziguezague e, mais tarde, a fertilidade das águas e da lua foi representada com uma espiral (MAÇANEIRO, 2003). Os cultos às águas doces e salgadas remontam à Grécia Antiga e a outras civilizações.

No campo das religiões, a água é um elemento fundamental e estruturador. Ela simboliza materialmente a renovação, a passagem, o renascimento, como por exemplo no

batismo. Porém, até mesmo na irreligiosidade, segundo Bruni (1993), a água se faz presente como elemento simbólico. Nietzsche utiliza a imagem da água metaforicamente:

Em verdade, o homem é um rio sujo. É preciso ser um mar para, sem se tornar impuro, poder receber um rio sujo. Vede; eu vos anuncio o Além-do-Homem: ele é esse mar; nele o vosso grande desprezo pode submergir (NIETZSCHE, 1925, p. 9 apud BRUNI, 1993, p. 62).

Diversas divindades, segundo a mitologia, habitam ou exercem poder sobre o elemento água, e sua influência pode ser tão significativa que não é necessário haver uma relação religiosa direta com esses seres sobrenaturais para reconhecer sua importância. Como exemplo, citamos o objeto de análise desta pesquisa, a Orixá Iemanjá, que entusiasma milhares de pessoas a jogarem flores nas praias brasileiras nos primeiros minutos do Ano Novo, como forma de agradecimento e de renovação do ânimo para concretizar objetivos no ano que se inicia. Nas comemorações dedicadas exclusivamente à Orixá, como por exemplo a festa de Iemanjá comemorada no dia 2 de fevereiro por todo o Brasil, oferendas são deixadas nas águas.

Figura 1 - Registro da festa de Iemanjá em 1919. Coleção de Ewald Hackler



Fonte: <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/files/2013/01/Festa-de-Iemanj%C3%A1-em-1919.-Cole%C3%A7%C3%A3o-de-Ewald-Hackler.jpg>>. Acesso em: 04 de Set. 2018.

Várias entidades aquáticas inspiraram obras na música de concerto. Para exemplificar a riqueza de obras com a referida temática, temos: Rusalka, que aparece em óperas

como a de Antonín Dvořák (1841-1904), Aleksandr Dargomyzhsky (1813- 1869), entre outros; Lorely/ Lorelei, na ópera de Alfredo Catalani (1854-1893) e canções de Friedrich Silcher (1789-1860), Franz Lizt (1811-1886) e Clara Schumann (1819-1896); além de The Mermaid's Song de Joseph Haydn (1732-1809), La Sirène de Georges Bizet (1838-1875), Luonnotar de Jean Sibelius (1865-1957).

### 3 IEMANJÁ

Ainda que a familiaridade com as religiões afro-brasileiras não seja significativa para um grande número de pessoas, é inegável a popularidade deste Orixá no Brasil. Retratada de diversas formas, é comum em suas imagens serem evidenciadas características que lhe conferem sensualidade e fertilidade. Uma das representações mais difundidas no país retrata Iemanjá com traços finos, pele clara, cabelos longos, e corpo magro, mantendo, ainda assim, um corpo curvilíneo.

Dada a fusão cultural entre Brasil e África, por meio da diáspora, as culturas indígenas, africanas e europeias contribuíram para uma infinidade de mitos e representações artísticas que hoje fazem parte da nossa identidade cultural. O resultado desta combinação também se reflete na música de concerto vocal brasileira. Peças que fazem uso de narrativas sobre Iemanjá nos oferecem um mundo de possibilidades interpretativas, devido à multiplicidade de aspectos da divindade. Esta pluralidade representativa está repleta de alteridades, sendo este o ponto de partida desta pesquisa. A seguir, será apresentado um panorama bibliográfico acerca da origem e atributos de Iemanjá.

Figura 2 - Festa de Iemanjá em Salvador, realizada em 2014.



Fonte: <http://www.caraibasfm.com.br/regional/noticia/4648/02-02/14/iemanja-turistas-e-fieis-tomam-conta-da-festa-em-salvador>- Acesso em: 04 de Set. 2018

Iemanjá é uma *aiabá* ou *iabá*, Orixá feminino segundo a tradição jeje-nago brasileira (LOPES, 2014), e possui inúmeras representações, a começar pelo nome: *Yemanjá*, *Yemoja*, *Janaína*, *Dona Janaína*, *Mãe D'água*, *Princesa do Mar*, *Princesa do Aiocá*, *Sereia*, *Olôxum*, *Inaê*, *Mucunã*, *Rainha*, e tantos outros. Segundo Zacharias (1998), Iemanjá é filha de *Olokum*, Orixá do mar, que pode ser retratado tanto como masculino quanto feminino, sendo o masculino uma possível versão de Netuno.

Na África, *Yemoja*, é a deusa do povo egbá, que habitava a região próxima ao rio Oshun. Por conta dos conflitos com os daomeanos, os egbás migraram, unindo seus 153 povoados<sup>4</sup> e formando Abeokutá, capital do estado de Ogum, Nigéria. Iemanjá passou a ser cultuada às margens do rio *Ògún* (CUNHA, s/d).

Figura 3 - Iemanjá. Séc XVII. Nigéria. Barakat Gallery. Estados Unidos



Fonte: SALOMÃO, 2012. p.18

Ainda sobre a visão africana de Iemanjá, segue uma descrição de Vallado:

<sup>4</sup> RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Alma africana no Brasil: os iorubas. Editora Oduduwa, 1996.

Iemanjá está associada aos rios e suas desembocaduras, à fertilidade das mulheres, à maternidade e principalmente ao processo de criação do mundo e da continuidade da vida. Seu culto original a associa ao plantio e colheita dos inhames e coleta dos peixes, donde seu nome Yemojá (Yeye Omo Ejá), Mãe dos filhos peixes, divindade regente da pesca (2010, p.1).

Em Ibadan Yemoja é representada por uma mulher grávida, com seios fartos (VERGER, 1999).

Figura 4 - Estátua de Yemoja no templo de Ibadan, Nigéria



Fonte: VERGER, 1999. p 294.

Sua saudação *Odoiya*, se refere às águas dos rios e é utilizada no Brasil, ainda que aqui a divindade seja representada como a rainha do mar. A sensualidade é atributo relevante nas representações de Iemanjá, sendo o termo “sereia” muito utilizado para designar seus encantos. Graças ao escopo multicultural do Brasil, a descrição da Orixá compreende características diversas. Abaixo, o lado protetor e sua fúria são evidenciados:

Rainha do Mar, *Iemanjá* é dona de sua fúria e de todos os presentes que o mar traz. As algas enfeitam-lhe as vestes azuis e prateadas, as conchas, estrelas-do-mar e madrepérolas enfeitam-lhe os cabelos. Coroada pelo arco íris/*Oxumare*, a vaidosa Iemanjá é considerada protectora dos pescadores (DE VIANA & DE VIANA, 2011. p.17).

A beleza e sensualidade de Iemanjá são salientadas com os adornos delicados, mas estes não se sobrepõem à sua força e poder. Os autores supracitados descrevem ainda um aspecto que a aproxima das sereias, o da amante fatal, que seduz os homens e os entrega sem vida às companheiras. Iwashita (1998) observa a ausência do herói nas narrativas referentes à divindade, de alguém que resista aos encantos da Grande Mãe e não termine levado para as profundezas das águas.

Apesar de todos os predicados apresentados, o de maior relevância e mais difundido é seu caráter maternal e abundante, que indica aquela que abraça, alimenta e protege seus filhos do mal. Nesta dissertação veremos como tal ambiguidade se mostra através do repertório selecionado e sob a ótica do arquétipo materno, que abarca múltiplas características.

### 3.1 Contextualização histórica

Os povos africanos, que se organizavam em pequenos reinos, dominavam técnicas de agricultura, metalurgia e mineração e acreditavam em diversos deuses, sendo estes subordinados a um deus maior, cujo nome difere em cada tribo. O grau de importância de cada deus nas tribos também era diversificado.

Os negros começaram a ser capturados e comercializados na Europa, sendo as rotas expandidas para outras regiões durante a colonização do Novo Mundo. Os portugueses classificavam os africanos em três grupos: os Sudaneses, Guineno-mulçumanos, sudaneses e os Bantus, enviados para vários destinos. O Brasil recebeu em média 40% de todos os escravos trazidos para a América, para trabalharem na mineração e nas plantações de cana-de-açúcar e café<sup>5</sup>. As condições de transporte dos navios negreiros eram desumanas, ocasionando a morte de muitos, antes mesmo de chegarem a seus destinos.

Verger (1999, apud CUNHA, s/d) traça uma linha do tempo em relação à vinda dos escravos para o Brasil: no século XVI, vieram escravos da região da Guiné; no século XVII, vieram os de Angola e Congo; no século XVIII, vieram os da Costa da Mina; e, entre 1770 e 1850, os da Baía de Benin chegaram no Brasil. Os povos *yoruba* (*nagô*) e *djèdjè* (*fon, mahi*) prevaleceram em torno de 1830, e suas práticas religiosas são baseadas nos cultos aos *Orisa* ou *Òrìsá e Vodun*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> A História dos Africanos no Brasil - Escravidão, Trajetória e Legado dos Negros/Pretos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fGUFwFYx46s>> Acesso em: 06 de set. 2018.

<sup>6</sup> ORISA — Qualquer divindade yorubá com exceção de Olórun. Seus equivalentes fón são voduns. A designação das divindades do culto angola-congo que lhe correspondem é inkice. Essas equivalências são imperfeitas, pois,

Vindos de vários locais distintos, os negros muitas vezes precisavam conviver com membros de nações inimigas, o que não pesava tanto quanto as duras condições de sobrevivência. Diante da rotina de trabalho escravo, estes passaram a ser solidários uns com os outros contra os que os aprisionavam. Temendo revoltas<sup>7</sup>, os senhores de escravos tomavam diversas medidas, dentre elas, a de incentivar os batuques, divertimento em dias de descanso, a fim de suscitar o sentimento de nação em cada um e o ódio entre as nações inimigas. Durante os batuques, havia o culto às divindades africanas. A entoação dos nomes de tais divindades era justificada aos senhores de engenho, assimilando cada nome a um santo católico. Com o tempo, a evolução do sincretismo gerou um reconhecimento das gerações posteriores de uma mesma divindade com dois nomes, assim como Iemanjá, associada à Nossa Senhora. O Candomblé, nome atribuído na Bahia às cerimônias africanas, representa as tradições dos antepassados, que foram mantidas com perseverança pelos escravos (VERGER, 1999).

[Sobre o Candomblé] Ressaltamos que este culto da forma como aqui é praticado não existe na África, o que existe lá é o que chamamos de culto à orisá, ou seja cada região africana cultua um orisá, portanto a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravos para cultuar seus deuses, pois também era comum no Brasil chamar as festas ou reuniões de negros de Candomblé, devido seu significado em ioruba (NASCIMENTO, 2010. p.935)

Hoje existem várias religiões afro-brasileiras com características únicas, que não serão abordadas aqui devido à amplitude do assunto em questão. Apenas para contextualizar a difusão da cultura africana no campo religioso cita-se “xangô em Pernambuco e Alagoas, tambor de mina no Maranhão e Pará, batuque no Rio Grande do Sul, macumba no Rio de Janeiro” (PRANDI, 1998. p. 152), havendo também, no Rio de Janeiro, o nascimento da umbanda.

Foi dessa forma que Iemanjá se tornou tão conhecida e reverenciada no Brasil, sendo atribuído ao sincretismo religioso sua associação com a Virgem Maria e Nossa Senhora dos Navegantes.

---

ao passo que uns são forças da natureza, outros são espíritos que retornam sob a representação de animais, enquanto outros ainda são espíritos ancestrais (BAÇAN, 2012. p.44).

<sup>7</sup> Verger (1999) acrescenta que além das revoltas serem dirigidas aos senhores brancos, também eram direcionadas aos negros convertidos ao catolicismo, e aos “animistas” (alguém que acredita na existência de alma nos seres e na natureza).

### 3.1.1 Mitos de Iemanjá

Os mitos de Iemanjá ajudam na compreensão das características que envolvem a divindade. Além de serem muitos, sofrem variações, porém não perdem sua essência.

Uma das lendas fala de seu casamento com o rei de Ifé, Olofin, e sua partida para o mar:

[...] Ela casou-se com o rei de Ifé, Olofin, e teve com ele dez filhos, correspondendo de maneira indireta aos nomes dos outros Orixás. Quando ele foi para Ifé, seu pai Olokun deu-lhe uma garrafa com um preparado para ser utilizado no momento de maior perigo. Após algum tempo, Iemanjá cansou-se de ficar em Ifé e foi para o Oeste, no “entardecer da terra”. Imediatamente seu marido foi atrás dela e, com muitos soldados, encaminhou-se para trazê-la de volta. Quando Iemanjá viu o exército de seu marido que a buscava, quebrou a garrafa [...], e imediatamente um rio se formou, levando-a de volta para o mar, a casa de seu pai (VERGER, 1989 apud ZACHARIAS, 1998,p. 188).

Há também o mito da relação incestuosa de Iemanjá com o filho, Orugã. Este aproveita a ausência do pai para violentá-la, ocasionando uma gravidez. Seljan (2017), relata que ela se solta dos braços do filho e foge, recusando suas propostas para continuar tal relação. Orugã a persegue e, antes que possa alcançá-la, ela cai, sem vida. Seu corpo se expande, nascendo de seus enormes seios dois rios, que se encontram e formam uma lagoa. Do rompimento do seu ventre nascem 15 Orixás. Já Zacharias (1998) conta que, após o parto, seus seios derramaram-se em água, formando o mar, para onde ela fugiu e não mais retornou.

Recomenda-se a leitura das fontes bibliográficas deste capítulo, para ter acesso a outras lendas da divindade pesquisada neste trabalho.

Figura 5 - "Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé."



Fonte: SILVA, Vagner Gonçalves da. "Artes do Axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé." Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP 10 (2012). Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/docannexe/image/1267/img-17.jpg>> Acesso em: 04 de set. 2018

### 3.1.2 Iemanjá na música de concerto vocal brasileira

Elementos da cultura afro-brasileira são amplamente utilizados nas composições de concerto, fortalecendo a valorização do pluralismo cultural do país, bem como da difusão de saberes relacionados à ancestralidade africana. Sendo a divindade Iemanjá o foco deste trabalho na música vocal de concerto, foi necessária uma pesquisa de repertório contendo tal temática. Os resultados obtidos até o momento revelaram diferentes fontes narrativas utilizadas nas composições, como o uso de pontos coletados, poemas de poetas consagrados e letras criadas pelos próprios compositores, tanto em português como em idiomas falados no continente africano.

É possível detectar a influência dos ritmos africanos e o uso de recursos expressivos como acentos e variações de timbre evocando os batuques. Sendo um campo fértil de investigação, daremos continuidade à busca por este repertório. A título de exemplo, o quadro abaixo lista algumas peças:

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Poeta</b>	<b>Ano de Composição</b>
A Sereia do Mar	OLIVEIRA, Babí de (1908 – 1993)	NETO, Pedro Antônio de Oliveira Ribeiro (1908-1989)	
Berceuse da Onda.Op. 57	FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo (1897-1948)	MEIRELES, Cecília (1901-1964)	1928
Canção do Mar	FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo (1897-1948)	BANDEIRA, Manuel (1886-1968)	1934
Cantiga	ALIMONDA, Heitor (1922-2002)	BANDEIRA, Manuel (1886-1968)	1962 (?)
Cantiga I	LACERDA, Osvaldo (1927-2011)	BANDEIRA, Manuel (1886-1968)	1950
Cantiga II	LACERDA, Osvaldo (1927-2011)	BANDEIRA, Manuel (1886-1968)	1964
Dona Janaína	MIGNONE, Francisco (1897-1986)	BANDEIRA, Manuel (1886-1968)	1938
Dona Janaína	GUARNIERI, Camargo (1907 -1993)	BANDEIRA, Manuel (1886-1968)	1935
Iemanjá	FERREIRA, Nelson (1902-1976)	FONTENELLE, Aluizio (-1952)	1954
Iemanjá	SILVEIRA, Justa Isabel da		
Janaína	VICENTE, José Guerra (1906-1976)	LIMA, Jorge de (1893-1953)	1965
Ciclo Beiramar I Estrêla do Mar II Iemanjá ôtô III Ogum de lê	NOBRE, Marlos (1939-)	NOBRE, Marlos	voz e piano (1966) voz e octeto de cellos (1998) voz e violão (?) voz e orquestra (?)
Janaína	OLIVEIRA, Babí de (1908 – 1993)	LIMA, Jorge de (1893-1953)	1958

Louvor de Yemanjá (Estro africano n.1)	KATUNDA, Eunice (1915-1990)		1957
Lua de Iemanjá	COELHO, Yára Alvares	COELHO, Yára Alvares	
Mamãe Emanjá	Recolhido por Guerra-Peixe		1955
Pedra de Iemanjá	OLIVEIRA, Babi de (1908 – 1993)	OLIVEIRA, Babi de	
Ponto de Iemanjá	LACERDA, Osvaldo (1927-2011)	Texto popular de Umbanda	1968
Ponto de Mãe Sereia	LACERDA, Osvaldo (1927-2011)	FONTENELLE Aluizio	1967
Rei é Oxalá, rainha é Iemanjá	SIQUEIRA, José (1907-1985)	LIMA, Jorge de (1893-1953)	
Senhora Rainha do Mar	PUGET, Gentil		
Yemanjá (5 canções)	SOUZA, Osvaldo de (1904-1995)	Primeira parte: canto de candomblé recolhido em Salvador Segunda Parte: Invenção do autor	1955
Yemanjá	SIQUEIRA, João Baptista (1906-1992)	RODRIGUES, Woodrow	1949

### 3.1.3 Iemanjá e o arquétipo materno

Quando se pensa em possíveis representações maternas, inúmeras possibilidades podem surgir, sendo comum a associação com o leite, seios fartos, útero, além do instinto de proteção. Jung (2000) nos apresenta um panorama mais abrangente, considerando aspectos além da representação humana (mãe, avó, tia, ama-de-leite, sogra). O autor considera formas como a deusa, a lua, a igreja, a floresta, o mar, a vaca, a pia batismal, entre outros.

O arquétipo materno possui diversas características contrastantes, Jung as descreve:

Seus atributos são o "maternal": simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida,

o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2000, p. 92).

Nos contos sobre Iemanjá, é clara a ambivalência descrita no arquétipo materno, sendo a mãe que dá à luz aos orixás e que nutre, e, ao mesmo tempo que possui o poder da sedução, devoradora e mortal.

Iwashita (1989), compara, a partir do sincretismo, uma análise dos aspectos femininos encontrados na Virgem Maria e em Iemanjá. Para o autor, Iemanjá representa o polo negativo, a sombra do arquétipo:

[...] Ela é a sereia encantadora, que seduz seus amantes e se deixa seduzir; que os leva para o fundo dos mares, para as profundidades abissais do inconsciente, onde ela tem o seu reino e de onde não se pode mais retornar! (IWASHITA, 1998. p. 325).

A Virgem Maria representa a pureza, plena de luz e de graça, sendo o polo positivo do arquétipo da Grande Mãe.

Zacharias (1998), esclarece que não se pode considerar que Iemanjá seja a representação do polo negativo do arquétipo da grande mãe, pois sendo uma Orixá, possui em sua natureza as duas polaridades.

#### **4 RELATO DE EXPERIÊNCIA**

A investigação acerca da história dos personagens é parte essencial do trabalho de pesquisa de um cantor. É a partir da compreensão da narrativa que é possível elaborar uma linha de raciocínio que será impressa na execução vocal e instrumental, tarefa executada juntamente com o colaborador.

Ao longo do período de estudos referentes à graduação, nos foram apresentadas canções com influências afro-brasileiras que retratavam características, comportamentos e lendas associados a Iemanjá. Através do repertório supracitado, surgiram questões acerca da representatividade e descrição da personagem em cada canção.

Naturalmente uma figura mitológica pode ser representada de diversas maneiras, como é o caso da referida Orixá, por isso a proposta de análise do ponto de vista arquetípico se tornou válida, nos encaminhando para uma busca dos efeitos das diferenças encontradas em uma mesma divindade na execução do repertório.

O primeiro passo foi pesquisar o repertório que faz uso dos mitos associados à Orixá. O resultado já obtido mostrou uma grande mistura de lendas com diversos elementos em comum. Com base no material coletado foram selecionadas seis peças brasileiras, sendo cinco peças para voz e piano e um dueto com acompanhamento de piano. O exercício interpretativo se deu na busca das características das personagens evidentes em cada peça. Após a associação com suas possíveis origens e mitos, demos início ao processo do fazer musical, orientado pelas particularidades que a Orixá apresenta. A construção estilística do repertório tem sido elaborada por meio das narrativas e da escrita musical. Os recursos expressivos vocais utilizados foram: variações dinâmicas, de agógica, inflexões de entonação, acentuações expressivas, articulação e respiração.

O desenvolvimento articulatório corporal é realizado em conjunto ao processo elaborativo do canto. Seja realizando afirmações, lamentando, exaltando qualidades ou seduzindo, nota-se que a postura corporal, gesticulação, e a intenção vocal são diferenciadas.

As observações do macro para o micro na estrutura das composições, somadas aos mitos, possibilitaram uma maior compreensão do repertório e abriram caminhos interpretativos. O trabalho analítico se deu no estudo individual e em abordagens entre cantora, orientadora e pianista, resultando em uma pluralidade de associações e conjunções interpretativas fundamentais para o amadurecimento do processo.

Acesso ao produto artístico:



<https://vimeo.com/289470865>

#### **4.1 Canções selecionadas para gravação**

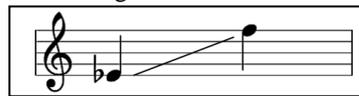
Os critérios de escolha do repertório foram os seguintes:

- Acessibilidade à partitura;
- Viabilidade de execução no âmbito de formação instrumental;

- Compatibilidade do registro vocal;
- Narrativa que fornecesse o maior número de informações acerca dos mitos relacionados a Iemanjá, suas características e comportamentos;
- Identificação estética.

#### 4.1.1 Berceuse da Onda que leva o pequenino náufrago Op. 57 (1928)

Figura 6 – Extensão



Fonte: Elaborada pela autora.

*Berceuse da Onda* foi composta por Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), com poesia de Cecília Meireles (1901-1964) e foi dedicada à cantora Antonietta de Souza. Esta obra é na tonalidade de sib, faz uso de polirritmia, tem como base uma escala pentatônica e anacrústica, e contém um baixo *ostinato* em sib (MAINHARD, 2014)<sup>8</sup>.

Na canção, a protagonista é uma sereia, que atrai uma criança (o pequenino náufrago) com seus encantos e promessas. No entanto, a face sedutora esconde a verdadeira intenção da sereia: levar a criança ao encontro da morte. Este contraste é latente em diversos aspectos da obra, como nas representações do mar através da textura pianística (MAINHARD, 2014), que nos dão várias dimensões dos níveis de profundidade. O objetivo da sereia (levar a criança como uma oferenda a Iemanjá) se consumará no ápice da canção.

A peça se inicia com o convite da sereia, e a grande incidência de terminações de palavras com vogais abertas agregam maior clareza. Este efeito, somado a uma sonoridade leve na melodia ondulante, confere certa pureza ao discurso, empenhado em conquistar a criança.

A partir do compasso 15 o acompanhamento faz referência a um mar mais profundo, recebendo as indicações de *piano* e *misterioso*, enquanto a melodia é executada em *legato*. No compasso 18, a forte incidência de vogais fechadas junto à palavra “fundo”, em pequena escala descendente, remete a certa obscuridade sonora. Esta ligeira alteração de

<sup>8</sup> Para maiores detalhes sobre esta obra, consultar: PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. 275f. Tese (doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Canções de Oscar Lorenzo Fernández*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

coloração vocal se manterá na palavra “mar”, amortecendo<sup>9</sup> o mi bemol e prenunciando o destino da criança. Em seguida, a sereia entoia “meu amor” duas vezes, a primeira com salto de quinta justa e a segunda com quinta diminuta, reafirmando a ambiguidade entre a figura que acolhe, que é bela e gentil, e aquela que faz uso de artimanhas para conduzir a vítima à morte.

Figura 7 - *Berceuse da Onda que leva o pequenino náufrago*. Voz e piano. Compassos: 18-21

The image shows a musical score for the piece 'Berceuse da Onda que leva o pequenino náufrago'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score is divided into measures 18, 19, 20, and 21. The vocal line has lyrics in Portuguese and Spanish. The piano accompaniment is marked 'misterioso' and 'smorzando'. The score ends with a '3' in the top right corner.

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco 1928

O que se segue é o vocalize da sereia. A melodia ondulante exhibe primeiramente uma tensão localizada na nota sol bemol, no compasso 22, passagem rápida no belo canto da sereia, mas que cumpre seu papel de gerar desconfiança. A frase seguinte possui uma quiáltera, repousando na fundamental do acorde de tônica. Os efeitos destes elementos reunidos enfatizam o canto envolvente da criatura aquática. Em seguida, as curvas melódicas são quebradas por um fá intenso, que lentamente é recolhido. A personagem cria impulsos contrastantes que não deixam dúvidas sobre suas intenções.

No compasso 31 consta uma vírgula, indicando pausa expressiva, o que potencializa a fala seguinte. Aqui a sereia retoma o discurso atraente de oferta, mas este não dura muito, pois logo no compasso 38, o discurso toma ares mais obscuros, com maior dramaticidade, cuja tendência é se intensificar as emoções descritas na música.

No trecho “*E lá dentro do mar, meu amor, meu amor, tu vais vêr Iemanjar... Iemanjar!*” ocorre uma condução dinâmica crescente, variação no andamento e acentos cuidadosamente empregados, na linha melódica e no piano. Estes últimos reafirmam as sílabas da palavra “Iemanjar” com uma condução ascendente de acordes híbridos em bloco.

<sup>9</sup> Tradução para *smorzando*, sinal expressivo indicado na nota mi $\flat$ , no compasso 19.

O compositor registrou detalhadamente suas intenções neste trecho, como descreve Mônica de Pádua:

[...] *Berceuse da onda* de Lorenzo Fernandez redimensiona o espaço da ação no poema de Cecília Meireles, aproximando ou distanciando as cenas, colorindo, delimitando ou amplificando o espaço, dando-lhe uma forma, um volume, uma textura, um movimento. Uma verdadeira visão em cinemascope proporcionada pelos possíveis sentidos das palavras e dos sons, alimentados pela percepção e pela imaginação (PÁDUA, 2009. p.161).

A frase seguinte se refere à Aiabá<sup>10</sup> como “Mãe d’água” e “Dona do mar”. Um *diminuendo* e *ritardando* trazem a ampliação do tempo que precede a palavra “mar” sustentada, acentuando sua imensidão e a calma que se instaura após a concretização do objetivo da sereia.

Figura 8 - *Berceuse da Onda que leva o pequenino náufrago*. Voz e piano. Compassos: 41-43.

The image shows a musical score for the piece 'Berceuse da Onda que leva o pequenino náufrago'. It consists of three systems of music. The first system is the vocal line, written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese. The second system is the piano accompaniment, written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and phrasing slurs. The third system continues the piano accompaniment. The overall mood is serene and lullaby-like, consistent with the title 'Berceuse'.

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco 1928

Por fim, o último vocalize remove a tensão apresentada no primeiro: a missão da criatura aquática está cumprida. Após exibir seus encantos na melodia, sutilmente seu canto se dissipa, mas até o último instante sua presença é marcante.

Nos próximos parágrafos, partimos para o processo de construção da interpretação desta peça. Realizamos contrastes sonoros baseados nas intenções da sereia. Variações como sonoridade clara/escuro, remetendo à relação entre a pureza e malícia, combinadas a dinâmicas e acentuações, criaram um leque de possibilidades que enriqueceram a peça.

<sup>10</sup> Ver página 19.

Independentemente das escolhas interpretativas, a pronúncia bem articulada do texto foi priorizada.

No início da peça, dando voz à narrativa sedutora, optamos por realizar um piano bem articulado, com sonoridade mais clara. No instante da oferta de adornos à criança, acrescentamos algumas acentuações expressivas, equilibradas com a linha melódica envolvente. As intenções convidativas foram traduzidas corporalmente através de um semblante alegre e gestos alternados entre suaves e um pouco firmes, transmitindo segurança e, ao mesmo tempo, delicadeza, envolvendo a vítima com o cuidado de não assustá-la.

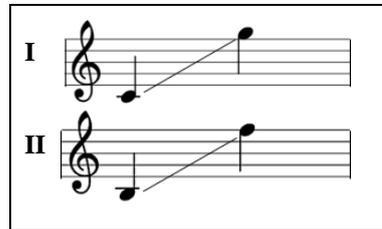
Em relação ao trecho “*Vais descer devagar, vais comigo descer para o fundo do mar ... meu amor, meu amor...*” utilizamos uma postura corporal mais firme, que se comunica com a gradual obscuridade sonora que remete às profundezas do mar. Ao pensarmos no diálogo entre som e imagem, considerando que o texto é falado em primeira pessoa, gestos corporais simples como arquear as sobrancelhas ou as franzir, sorrir ou não, são significativos. No último trecho referido, houve a manutenção da firmeza com movimentos lentos e olhar fixo no “alvo”.

A respeito do vocalize, as variações dinâmicas nas duas primeiras frases quase acompanham as ondulações da escrita, apenas reforçamos o cuidado com as notas da região média, a ênfase na tensão e o impetuoso agudo no final. Escolhemos, nesta passagem, uma gesticulação delicada, dialogando com as ondulações da linha melódica. A sedução é o grande trunfo da sereia.

Em “*Meu amor vais brincar, com peixinhos e flores e estrelas do mar*”, retomamos a clara sonoridade utilizada no início da peça, porém enfatizando algumas palavras e sílabas como “vais”. Na anunciação do grande encontro com Iemanjá, a movimentação articulatória mais expressiva e a ênfase das consoantes agregam grande presença e força ao discurso. Aqui se revela por completo o propósito da criatura aquática, ao mesmo tempo que remete à concretude do ato descrito.

#### 4.1.2 Ponto de Mãe Sereia - Osvaldo Lacerda (1967)

Figura 9. Extensão



Fonte: Elaborada pela autora.

O texto da peça foi extraído do livro *Umbanda-320 pontos cantados*, compilado por Aluizio Fontenelle e publicado pela Organização Simões em 1964, no Rio de Janeiro.

É vem, é vem, é vem,  
 É vem beirando o mar,  
 É vem a mãe Sereia,  
 Pros filhos ajudar.  
 Pra nos auxiliar  
 Baixou, baixou, baixou,  
 beirando o mar.  
 Baixou a mãe sereia,  
 Pra todo mal levar.

A estreia deste dueto ocorreu em São Paulo, no dia 23 de Junho de 1967, com a soprano Semita Valenka, a *mezzo* soprano Leda Coelho de Freitas e Fritz Jank ao piano.<sup>11</sup> Embora seja comumente executado por uma soprano na linha superior e uma *mezzo* na segunda linha, há na partitura apenas indicações de canto I e II, e abaixo do título os dizeres “para dueto vocal e piano”. Abrindo o leque de possibilidades de execução, é possível ouvir este dueto com coloridos diferenciados, valorizando as regiões de maior brilho das intérpretes de acordo com cada tipo de voz.

O início da peça se dá como um recitativo, de forma anacrústica e com alteração rítmica. A voz superior entra “*com entusiasmo*” e forte, como indica o compositor, executando uma melodia em fá maior, sem acompanhamento, partindo uma quarta justa descendente. A personagem exclama: “*É vem, é vem, é vem beirando, é vem beirando o mar*”, anunciando a chegada de Iemanjá, e encerrando o trecho solo com leve cedendo, acompanhada do piano. É provável que “*É vem*” seja uma forma regionalista de comunicar a chegada de algo ou alguém.

<sup>11</sup> HIGINO, Elizete. Osvaldo Lacerda: Catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música (2006).

É notável o equilíbrio da escrita dinâmica com a prosódia, reforçando as acentuações silábicas. Abaixo um exemplo desta movimentação dinâmica:

Figura 10 - LACERDA, Osvaldo. *Ponto de Mãe Sereia*. Dueto vocal e piano.  
Compassos: 4-7.

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco. 1967.

Durante os cinco compassos de melodia solo, a variação dinâmica ocorre gradualmente, do forte até meio piano, ao passo que, a partir do sexto compasso há a junção das duas vozes. Neste ponto, a mãe sereia vem para ajudar os filhos. Assim sendo, a voz superior entra delicadamente e a segunda voz a encontra com maior vigor, como se vocalmente promovessem tal encontro. O piano desenvolve sua parte na clave de sol, com notas oitavadas, linhas repletas de ligaduras, e com pedal, garantindo leveza pelos próximos seis compassos. O efeito se potencializa com a grande incidência da vogal “e” aberta no canto. A progressão dinâmica entre as vozes se dá de forma ondulante e, em sua maior parte, contrastante.

A partir do compasso 15 a peça muda de caráter, com a indicação “alegre”, ritmo acelerado, presença de polirritmia e uso dos modos dórico e mixolídio. O piano bem articulado acompanha o anúncio da chegada da divindade aquática beirando o mar. Entre os compassos 23 e 29, as duas vozes entoam diferentes sílabas ao mesmo tempo, ocorrendo um realinhamento textual no compasso 30, com os dizeres: “*chegou sereia, chegou mãe sereia, para nos auxiliar*”. As melodias bem intrincadas com contraste textual e ritmo acelerado exigem total atenção e cuidado dos intérpretes para maior compreensão da obra.

No compasso 37 há uma modulação para lá bemol maior, enquanto as vozes comunicam, em início cromático descendente, que “*baixou (a mãe sereia) beirando o mar*”, seguido de “*pra todo mal levar*”. A articulação pianística dá lugar a notas sustentadas com o

pedal e alternadas com pequenas escalas descendentes, o que confere certa sobriedade ao discurso cantado. No compasso 55 ocorre o retorno do festejo pela chegada da Orixá, no entanto, há uma modificação de clave na linha superior do piano, passando de sol para fá até o compasso 70, que será brevemente retomada no compasso 80, criando uma ambientação mais obscura, ainda que em clima de comemoração.

Figura 11 - LACERDA, Osvaldo. *Ponto de Mãe Sereia*. Duetto vocal e piano. Compassos 66-70

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco . 1967.

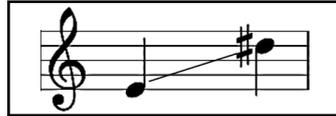
Após a ambiguidade entre dinâmicas, andamentos, texturas e cores apresentadas ao longo da peça, as vozes sustentam a palavra *todo* enquanto o piano delineia um movimento ascendente com cromatismos. Neste momento, se abre um acorde de sol bemol maior com sétima maior, forte e acentuado. As vozes entoam em uníssono “*pra todo mal*”, em considerável ritenuto e ritmo ternário. Observando a movimentação dinâmica nesse trecho, é possível realizar uma associação com a onda antes de “quebrar” na praia: primeiro, a água sofre um recuo, impulsionando a formação da onda, que então concluirá seu movimento se dissolvendo. A palavra “mal” é o recuo, que não é temido pois a divindade o recolhe e o leva para longe. A finalização se dá com indicação de “*quase em tempo*”, com um acorde de fá maior fortíssimo.

A presença de quiálteras e arpejos em toda a canção é considerável, principalmente na melodia principal. A segunda voz, em relação à primeira, apresenta maior incidência de condução em graus conjuntos. Nesta peça são valorizadas duas características de Iemanjá: o cuidado materno e o poder sobrenatural da deusa que afasta o mal. Tais variações são expressas

através da textura pianística, movimentação dinâmica e condução harmônica. O compositor revelou cuidadosamente suas intenções dinâmicas e alterações de tempo em toda a obra, exigindo máxima atenção das intérpretes. O intuito nesta peça é transmitir a narrativa explorando suas nuances sonoras, a fim de enfatizar o conteúdo do texto e valorizar o encontro entre as vozes. Os movimentos corporais reforçam a visão da divindade e imprimem o caráter festivo, retratando tal espontaneidade.

#### 4.1.3 A Sereia do Mar - Babí de Oliveira (s/d)

Figura 12 - Extensão



Fonte: Elaborada pela autora.

*A Sereia do Mar* foi composta por Babí de Oliveira (1908-1993), com poema de Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989).

Iemanjá! Iemanjá!  
 Dona das águas, vê minhas mágoas,  
 Ouve ouve o meu canto,  
 Vem Iemanjá!  
 Iemanjá tôda de branco derramou anil no mar,  
 As conchas que estão na areia caíram do seu colar,  
 Iemanjá tem os chinelos de coral branco e rosado,  
 E o alvo chalé das nuvens sôbre os seios amarrado.  
 Aquele que não tem alma não a sente, não a vê,  
 Pelas praias da Bahia, nas danças do Candomblé,  
 Puxando a rêde das algas para fazê-las bailar,  
 Seguindo as curvas do corpo da Deusa clara do mar.

Sua tonalidade é  $dó\sharp$  menor, com andamento moderato, compasso binário simples e divisão silábica regular, de uma nota por sílaba. O acompanhamento não tem complexidade, e faz uso de baixo *ostinato* arpejado em grande parte da peça.

A canção tem início com a invocação a Iemanjá; o emissor clama pela entidade explicitando seu estado descontente. Um glissando ascendente no piano prenuncia a visão da deusa pelo locutor, como o anúncio de realização de um feitiço, gerando suspense. Durante a narrativa seguinte, são enumerados objetos decorativos utilizados pela Orixá, como vemos no trecho a seguir:

Iemanjá tôda de branco derramou anil no mar,  
 As conchas que estão na areia caíram do seu colar,  
 Iemanjá tem os chinelos de coral branco e rosado,  
 E o alvo chalé das nuvens sôbre os seios amarrado.

Não há indicações de expressão para o intérprete nesta seção e a regularidade métrica requer do cantor maior atenção com a prosódia. Como exemplo, destacamos as palavras “conchas” e “caíram”, que, em função da métrica musical, correm o risco de serem acentuadas de forma inadequada.

Figura 13 - OLIVEIRA, Babí de. *A Sereia do mar*. Voz e piano. Compassos 23-25.

derra-mou a-nil no mar de co-ral branco e-ro-sa - - da as conchas que estão na-a- E o al-vo cha-le das

re-ia ca-i-ram do seu co-lar, as conchas que estão na-a-re-ia ca-i-ram do seu co-nu-vens sô-bre os seios a-mar-ra-do, e o al-vo cha-le das nuvens sô-bre os seios a-mar-

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco (s/d).

A seguir, ocorre uma modulação para mi maior, passagem com narrativa festiva, que relata o movimento dos pescadores enquanto veem a “Deusa clara do mar”. Nesta seção, a harmonia se alterna entre dominante e tônica.

Aquele que não tem alma não a sente, não a vê,  
 Pelas praias da Bahia, nas danças do Candomblé,  
 Puxando a rêde das algas para fazê-las bailar,  
 Seguindo as curvas do corpo da Deusa clara do mar.

Na maior parte deste trecho, a estrutura métrica corresponde a uma sucessão de semicolcheias. Foram atribuídas notas mais agudas às sílabas átonas das palavras “*rêde*”, “*algas*”, e “*curvas*”, em comparação com as sílabas tônicas, não favorecendo sua correta acentuação.

Seguindo com um novo discurso descritivo, porém breve, o locutor afirma, com entusiasmo, ter visto a sereia na ponta de Itapoã. Ao longo da peça, foram acrescentadas cesuras que conferem maior expressividade e organicidade ao discurso, não havendo necessidade de respiração. A narrativa se finda com a invocação da divindade. A palavra “*juro*”, é acentuada de forma a enfatizar o discurso do locutor, sendo Iemanjá retratada como sereia.

Figura 14 - OLIVEIRA, Babí de. *A Sereia do mar*. Voz e piano. Compassos: 50-55.

nhã, Eu ju-ro, vi a Se - re - ia na pon-ta d'I - ta - po - ã, Eu ju-ro, vi a Se -  
re - ia na pon-ta d'I - ta - po - ã, Eu ju-ro, vi a Se - re - ia na pon-ta d'I - ta - po -  
re - ia na pon-ta d'I - ta - po - ã, Eu ju-ro, vi a Se - re - ia na pon-ta d'I - ta - po -

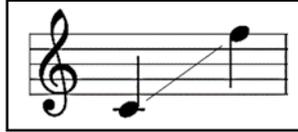
Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco (s/d).

Esta obra oferece terreno fértil para a utilização de recursos expressivos, dada a sua extensão e o número de repetições de trechos e palavras. A peça desafia o intérprete a explorar variações de timbre aliadas ao uso correto da prosódia.

No início da música, a interpretação foi elaborada em cima de quatro momentos: o primeiro é o chamado, contendo indicação do estado de lamentação da personagem; o segundo é a descrição da divindade, que é feita de forma apreciativa; o terceiro é a afirmação de sua aparição; e o último é a retomada da invocação. A nível corporal, optamos por não adotar movimentos em toda a peça, utilizando o gestual apenas em trechos que indiquem movimento como em “as danças do candomblé”, “as curvas do corpo”, e “sob o seio amarrado”, ou como elemento auxiliador do caráter, como na instrumentação dos compassos de 14 a 20. É importante ressaltar o cuidado corporal interpretativo que se deve ter nos momentos instrumentais da canção, dando continuidade ao momento relatado na obra e conectando este com o próximo, para que se tenha, de fato, uma linha narrativa clara e consistente.

#### 4.1.4 *Cantiga I* - Osvaldo Lacerda (1950)

Figura 15 - Extensão



Fonte: Elaborada pela autora

Composta por Osvaldo Lacerda, *Cantiga I* fez uso do poema *Nas ondas da praia*, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Estrela da Manhã* (1936). Este poema também aparece na *Cantiga II* (1964), do mesmo compositor, e na *Canção do Mar* (1934), composta por Lorenzo Fernández. Como podemos ver, Manuel Bandeira é um poeta muito caro aos compositores.

Nas ondas da praia,  
nas ondas do mar,  
Quero ser feliz  
Quero me afogar.

Nas ondas da praia  
Quem vem me beijar?  
Quero a estrela-d'alva  
rainha do mar.

Quero ser feliz  
nas ondas do mar  
Quero esquecer tudo  
Quero descansar.

Logo na introdução, é possível observar os contornos melódicos executados pelo piano. A introdução tem início com um intervalo de quinta justa na linha superior, sendo os dois primeiros motivos encerrados com uma terça menor, em região aguda, enquanto o piano faz um movimento descendente. O instrumento evoca um estado de atenção, que se instaura e se dissipa em um andamento “sem pressa”. O uso de pedal e a recorrência de ligaduras se contrapõem aos referidos momentos de alerta, conferindo languidez à peça.

Seguindo o contorno das ondas, salientado nas três estrofes do poema, tanto a linha do baixo quanto a melodia vocal realizam percursos ondulatórios. Para ênfase do movimento, as mãos esquerda e direita do piano realizam um movimento contrário e o sexto grau da escala de dó é frequentemente alterado, alternando a escala entre dó menor natural e dó dórico. A

orientação dinâmica segue o mesmo gesto, sendo sua ocorrência em grau significativo na palavra “feliz”, necessidade sentimental expressada com afínco pela personagem.

O uso de um *tenuto* na sílaba tônica na palavra “quero”, contribui para a acentuação correta da palavra, uma vez que a sílaba átona é representada por uma nota mais aguda que a anterior, acrescida de orientação dinâmica crescente. Em seguida, a mesma palavra aparece em um ponto de maior intensidade.

Figura 16 - LACERDA, Osvaldo. *Cantiga I*. Voz e piano. Compassos: n° 7-9.

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco. 1950.

A partir do compasso 14, há uma modulação para  $\text{mi}^b$  maior, renovando as súplicas da personagem, mas o indício da melancolia instaurada em toda a peça é reafirmado através da sétima maior do acorde de tônica que possui destaque sonoro na região mais grave da palavra onda.

Figura 17 - LACERDA, Osvaldo. *Cantiga I*. Voz e piano. Compassos: n° 13-15.

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco. 1950.

Entre os compassos 14 e 23, o texto revela o anseio pelo esquecimento e pelo descanso, encerrando este momento com um sol duradouro, repousado em  $mi^b$  maior. Em seguida, o discurso inicial é retomado, terminando com a súplica pela vinda da Rainha do mar. O ápice de sua aspiração se dá na nota fá acrescida de *fermata*, onde a palavra “mar” é evidenciada. O impulso da entrega cessa na palavra “descansar”, no entanto, a finalização deixa dúvidas quanto à conclusão dos objetivos expostos na narrativa, graças à presença do acorde de dó menor com sétima menor, seguido de um intervalo de décima primeira aumentada.

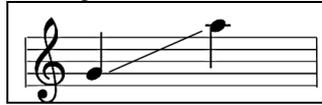
Figura 18 - LACERDA, Osvaldo. *Cantiga I*. Voz e piano. Compassos: 34-37.

The image shows a musical score for the vocal and piano parts of 'Cantiga I' by Osvaldo Lacerda, measures 34-37. The vocal line is written in a single staff with lyrics: 'MAR QUE-RO DES-CAN-SAR.' The piano accompaniment is written in two staves. Performance instructions include *ritenuto*, *a tempo*, *rall.*, *f*, *p subito*, *p*, and *Ped.*. A time signature of 1'45" is indicated at the bottom right. The score includes a copyright notice for Independent Music Publishers.

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco. 1950.

#### 4.1.5 *Dona Janaína* - Camargo Guarnieri (1935)

Figura 19 - Extensão



Fonte: Elaborada pela autora.

Composta por Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), *Dona Janaína* faz uso do poema de Manuel Bandeira (1886-1968), retirado do livro *Estrela da Manhã*, de 1936. Contudo, existe uma diferença na ordem de aparição dos adjetivos “princesa”, “sereia” e “rainha”, em relação ao poema original. Original: Sereia-Princesa-Rainha-Princesa. Versão alterada: Princesa-Sereia-Rainha-Princesa.

Dona Janaína,  
Princesa do mar,  
De maiô encarnado,  
Dona Janaína vai se banhar

Dona Janaína  
Sereia do mar  
Dona Janaína  
Tem muitos amores:  
É o Rei do Congo  
É o Rei de Aloanda  
É o Sultão das Matas  
É São-Salavá!  
Saravá, Saravá  
Dona Janaína  
Rainha do mar!

Dona Janaína,  
Princesa do mar,  
Dai-me licença  
Pra eu também brincar  
No vosso reinado  
Saravá, Saravá  
Saravá!

Como o próprio compositor indica, esta canção exibe um caráter “*rude*”. É uma peça enérgica, anacrústica, com uma sucessão de acentos na linha superior do piano, ritmo percussivo e muitas dissonâncias. Sua dinâmica possui oscilações entre forte e *sforzatissimo*.

Com andamento bem ritmado, a peça é escrita, em sua maior parte, em compasso binário, passando para ternário no terceiro compasso, uma instabilidade que é contornada em seguida. Para enfatizar ainda mais este efeito, a variação dinâmica que ocorre em cada um dos primeiros 12 compassos faz uso de um *crescendo* seguido de um *marcato*, evidenciando a

estrutura rítmica. Entre os compassos 1 e 22, ambas as linhas do piano se encontram em clave de fá, conferindo grande peso e sonoridade obscura ao acompanhamento. Devido ao resultado sonoro, consideravelmente enérgico, é possível a interpretação de que tal ambientação evolui de forma a preparar um acontecimento de suma importância, como a vinda da Orixá por meio da incorporação.

Figura 20 - GUARNIERI, Camargo. *Dona Janáína*. Voz e piano. Compassos 1-5.

Handwritten musical score for 'Dona Janáína' by Camargo Guarnieri. The score is for voice and piano, measures 1-5. It features a vocal line and two piano staves. The piano accompaniment is in the bass clef. The score includes handwritten annotations such as '27', 'a primeira mancha', 'Dona Janáína', 'Camargo Guarnieri', 'C. P. 30', 'Bem ritado M: 1 = 104', and 'ff rudo'.

Fonte: Manuscrito. 1935.

Ao longo da peça, a fala da personagem somada à música imprime uma atmosfera invocativa, que é potencializada em determinados momentos, como na palavra “Salavá”, sustentada em região aguda. Esse termo é uma variação da saudação “saravá”, criada através da evolução da pronúncia realizada pelos bantos da palavra “salvar”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Fonte: <https://www.significados.com.br/sarava/> Acesso em: Setembro de 2018.

Figura 21 - GUARNIERI, Camargo. *Dona Janaína*. Voz e piano. Compassos 30-35.

Fonte: Manuscrito. 1935.

A partir do compasso 21, a linha superior do piano passa a ser escrita na clave sol, destacando uma breve melodia ascendente que acompanha a palavra “*amores*”, sendo listados em seguida os amores de Iemanjá. Um deles é São-Salavá, mencionado no compasso 29, conhecido como uma entidade folclórica afro-indígena, um espírito do mato (LOPES, 2014). O ápice da peça se dá quando o sujeito pede licença para brincar em seu reinado, repetindo em seguida a interjeição “*Saravá*” com as indicações “*apressando e crescendo sempre*” até o fim brusco. Tal momento exige total entrega, devido à carga energética implícita em todos os elementos estruturais da peça conjugados, culminando em explosão sonora.

Figura 22 - GUARNIERI, Camargo. *Dona Janaína*. Voz e piano. Compassos 60-67.

The image displays a handwritten musical score for voice and piano, covering measures 60 to 67. The score is written on a system of five staves. The top two staves are for the voice, with lyrics written below the notes. The bottom three staves are for the piano accompaniment. The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a prominent bass line with eighth notes and a treble part with chords and melodic lines. The handwriting is clear and legible, with some corrections and markings throughout the score.

Fonte: Manuscrito. 1935.

#### 4.1.6 D. Janaína - Francisco Mignone (1938)

Figura 23 – Extensão



Fonte: Elaborado pela autora.

*D. Janaína* de Francisco Mignone (1897-1986) faz parte do ciclo de canções “Quatro Líricas”, sendo a quarta e última peça da obra. A canção possui caráter festivo, com escrita pianística de ritmo sincopado, remetendo à percussão utilizada na música afro-brasileira. Ao longo da peça, o piano se desenvolve apresentando elementos interativos com a narrativa, e tendo, em grande parte da composição, a presença de um baixo *ostinato* marcante.

O texto é o mesmo utilizado na canção de Camargo Guarnieri três anos antes, porém mantendo a ordem original dos adjetivos empregados, o que não ocorre na obra de Guarnieri<sup>13</sup>. A narrativa celebra a sensualidade, o fascínio e o poder de Iemanjá, dentro de uma ambientação alegre, mostrando a abrangência de significados atribuídos à divindade.

Oliveira (2005) realizou uma análise detalhada da evolução dos adjetivos conectados à música, e também faz uso do conceito de Persona:

O conceito de persona tem origem no domínio da Literatura e se preocupa com a questão de quem está falando numa obra de ficção. Essa visão sugere que o poeta sempre assume um papel – a persona poética – mesmo quando está falando de si mesmo. Mesmo na prosa, não é o autor que fala com o leitor diretamente, mas sua persona (p.57)

Seguindo este raciocínio, a autora esclarece que o compositor assume uma persona musical, que engloba o texto. No caso de *D. Janaína*, o piano assume uma persona representativa da estrutura rítmica que remete às músicas africanas utilizadas no âmbito religioso. Assim como o poeta e o compositor, o cantor também assume uma persona, que interage com a do piano. Durante a introdução, por exemplo, é possível notar maior concentração de notas na linha inferior, sendo os baixos acrescidos de acentuações. Estando as duas claves na região de fá, o resultado é um maior preenchimento sonoro e maior densidade. No momento em que o texto é acrescido à música, o piano dissolve tal densidade, o que é valorizado pelas alterações de clave, agora em sol. Para este trecho, consideramos um caráter apreciativo.

<sup>13</sup> Ver página 43.

Figura 24 - MIGNONE, Francisco. *D. Janaína* (Quatro Líricas). Voz e piano. Compassos 03-07.

Do-na Ja-na-í-na Se-re-ia do mar Do-na Ja-na-í-na de maillot en-car

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco (1938).

A retomada da introdução se dá no compasso 10, na região grave do instrumento. Do compasso 13 ao 20, além da descrição apreciativa, há menção aos amores de Iemanjá, quando a linha superior do piano responde a voz a cada vez que esta pronuncia o nome de cada um dos afetos da divindade.

No compasso 20, a personagem saúda a deusa e, para tal momento, escolhemos execução da linha superior opcional, atrasando levemente a duração do lá, para enfatizar a reverência.

Figura 25 - MIGNONE, Francisco. *D. Janaína* (Quatro Líricas). Voz e piano. Compassos 18-20.

É osul-tão dos ma - tos É São Salavá! Sara-vá, Sara-vá!

Fonte: Acervo Hermelindo Castelo Branco (1938).

Do compasso 21 até o fim, o piano assume de vez uma sonoridade grave, após Dona Janaína ser chamada de “rainha”, ela novamente é mencionada como “princesa”, com indicação de destaque em cada sílaba. Agora o discurso é direcionado diretamente para a Orixá, pedindo licença para brincar em seu reinado.

Por fim, a palavra “saravá” é entoada seis vezes, com andamento “sempre mais depressa” como indica a partitura. Devido à carga positiva com caráter festivo, acrescentamos uma dança durante os últimos sete compassos. Para que fosse viável que a dança ocorresse simultaneamente com a execução vocal, foi necessário limitar a evolução da alteração de andamento, fazendo-o se estabilizar após acelerar levemente. A dança traduz, em imagem e movimento, o que a música nos faz captar por meio dos sons, ampliando a assimilação do conteúdo musical, e trazendo maior vivacidade à performance.

#### *4.1.7 Análise Comparativa dos elementos estruturais das peças*

Após a análise das peças, os resultados obtidos revelaram alguns pontos em comum entre várias das peças do repertório selecionado, além do tema tratado pela narrativa. São eles: uso das escalas modais mixolídia e dórica; movimento melódico ondulatório; movimentação do piano em regiões graves e agudas em conformidade com a característica de Iemanjá retratada no momento; uso de *legato*, dinâmica simulando a movimentação marítima.

Outro ponto em comum que merece extrema atenção do cantor são notas mais agudas nas sílabas átonas, em comparação com as tônicas, exigindo cuidado com a prosódia, além da necessidade de maior clareza ao pronunciar as palavras. A forte presença de acentuações além de valorizar as peças, contribuiu para a valorização rítmica, em muitas peças baseadas nos batuques afro-brasileiros.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre as possíveis origens e características de Iemanjá, bem como a compreensão dos contrastes arquetípicos, possibilitou uma construção interpretativa consciente e com maior segurança. O desenvolvimento de recursos expressivos variados se deu de forma efetiva, com o intuito de dar vida à personagem, única em cada peça.

O reconhecimento da importância do mito enquanto elemento fundamental para o desenvolvimento cultural da humanidade, considerando os contextos aplicados e sua herança, ajudam a compreender a importância de Iemanjá na cultura brasileira. Acima de qualquer característica negativa vinda da ambiguidade arquetípica, Iemanjá conquistou o respeito e admiração de pessoas não adeptas às religiões afro-brasileiras, simbolizando proteção, amor, cuidado e força, como sua correspondente, Nossa Senhora dos Navegantes.

Os conceitos de Jung aplicados no repertório possibilitaram uma reflexão mais aprofundada sobre Iemanjá, considerando o arquétipo materno, e expandindo as possibilidades de interpretação, desconsiderando apenas uma representação pessoal arquetípica.

Ainda que Iemanjá não fale em primeira pessoa, através do conteúdo descritivo, dos gestos e da música, é possível retratar a Orixá de diversas maneiras, evidenciando determinados aspectos que constituem sua imagem e enriquecendo a performance. Também foi possível, através da análise das peças, identificar pontos que necessitam de maior atenção, não comprometendo a execução da obra nos níveis técnicos e interpretativos. Soluções técnicas e interpretativas aliadas às intenções propostas foram os objetivos estabelecidos para a execução do repertório. Por fim, esta pesquisa possui o intuito de contribuir para que outros músicos e apreciadores possam se aprofundar no universo de Iemanjá, amplamente retratado na música de concerto vocal, além da difusão do repertório escolhido e do incentivo a pesquisa sobre o referido tema.

## REFERÊNCIAS

- BAÇAN, L.P. **Dicionário dos Rituais Afro-Brasileiros**. Edição Eletrônica. 2012. Disponível em: <<https://ticun.files.wordpress.com/2015/08/96827245-dicionario-dos-rituais-afro-brasileiros.pdf>> Acesso em: 09 de set. 2018.
- BRUNI, José Carlos. A água e a vida. In: **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 5 (1-2): 53-65, 1993 (editado em nov. 1994).
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Associação Palas Athena, 1988.
- CUNHA, Carolina. Yemanjá. **Guia do Leitura para o professor**. Edições SM. Disponível em: <[http://www.edicoessm.com.br/download/?p=/sm\\_resources\\_center/guiasleitura/355\\_Guia\\_de\\_leitura\\_Yemanja.pdf](http://www.edicoessm.com.br/download/?p=/sm_resources_center/guiasleitura/355_Guia_de_leitura_Yemanja.pdf)> Acesso em: 30 de ago. de 2018.
- DE MACEDO, Maurício. **Canção dos orixás**. Alagoas: UFAL, 2001.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. In: **Gaia scientia**, v. 1, n. 1, 2007.
- HERMETO, Clara M.; MARTINS, Ana Luisa. **O livro da psicologia**. São Paulo: Globo, 2012.
- HIGINO, Elizete. **Oswaldo Lacerda**: Catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.
- IWASHITA, Pedro. **Maria e Iemanjá**. *Perspectiva Teológica*, v. 21, n. 55, 1989.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.
- MAÇANEIRO, Marcial. **A água nas religiões**: Teologia em Questão, [S.l.], n. 4, p. 55-69, dez. 2003. ISSN 0000-0000. Disponível em: <<http://revistas.dehoniana.edu.br/index.php/tq/article/view/34>>. Acesso em: 30 ago. 2018.
- MAINHARD, Veruschka Bluhm. **Canções de Oscar Lorenzo Fernández**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção** v. 9, n. 27, p. 923-944, 2010.

OLIVEIRA, Gisele Pires de. **Quatro Líricas (1938) De Francisco Mignone Com Texto De Manuel Bandeira**: Música, Poesia e Performance. 128f. Dissertação de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. : UFG, 2005.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. **Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez**: uma abordagem semiológica das articulações entre música e imagem. 275f. Tese (doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: **Horizontes Antropológicos** v. 4, n. 8, p. 151-167, 1998. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n8/0104-7183-ha-4-8-0151.pdf> > Acesso em: 06 de Set, 2018.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma africana no Brasil**: os iorubas. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

VALLADO, Armando. Iemanjá, a mãe poderosa. In: **Le Monde diplomatique Brasil**, 2010. Disponível em: <http://ww.w.diplomatique.org.br/artigo.php?id=631> > Acesso em: 07 de set. 2018

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Edusp, 1999.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **Ori Axé**: a dimensão arquetípica dos orixás. São Paulo: Vetor 3, 1998.

### **Partitura Publicada**

FERNÁNDEZ, Lorenzo. **Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago**, Op. 57. Milão: Ricordi, s.d. 1.

OLIVEIRA, Babí de. **A Sereia do Mar**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão Música S.A., 1959.

MIGNONE, Francisco. **Quatro Líricas**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1935.

### **Partitura Manuscrita**

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Dona Janaína**. 1935.

LACERDA, Osvaldo. **Cantiga I**. 1950.

\_\_\_\_\_. **Ponto de Mãe Sereia**. 1967.

ANEXO – Partituras analisadas e executadas no mestrado profissional.

4

Á ILLUSTRE CANTORA EXMA SRA ANTONIETTA DE SOUZA

## BERCEUSE DA ONDA QUE LEVA O PEQUENINO NAUFRAGO

*BERCEUSE DE LA ONDA  
QUE SE LLEVA AL PEQUEÑO NAUFRAGO*

POESIA DE C. MEIRELLES O. LORENZO FERNÁNDEZ  
 TRAD. DE H. BUSTALANTE Y BULLIVIÁN Op. 57

**Canto** *Lento e ondulante*

Vaes gunhar um col -  
Ga - na - rás un co -

**Piano** *Lento e ondulante*

*p*

lar, meu a - mor, um col - lar de con - chi - nhas do  
 llar, a - mor mi - o, un co - llar de con - chi - tas de

*Ad idem.*

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.  
 Tutti i diritti sono riservati.  
 Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction, traduction et d'arrangement sont réservés.

(Copyright MCMXXX, by G. RICORDI & Co.)  
 124821

2

mar...  
mar...

Mais branquinho que o lu - ar,  
De blan.cu - ra lu - nar,

vaes ga -  
ga - na -

nhar \_\_\_\_\_ um ves - ti . do de es . pu . ma do mar...  
rás \_\_\_\_\_ un ves - ti . do de es . pu . ma de - mar...

Vaes des . cer de va - gar,  
Len - to vás a ba - jar,

vaes com . mi - go des -  
vas con - mi - go a ba -

*Pe misterioso*

*smorzando* *a tempo*

cer para o fundo do mar... Meu a - mor, — meu a - mor... Ah! —  
 -jar para el fondo del mar... A - mor mi - o, mi a - mor... Ah! —

*misterioso* *a tempo*  
*smorzando*

Ah! Ah! Ah! Ah!

*pp*

4

Meu a-mor, vaes brin-car Com pei-xi-nhos e  
 Mi a-mor, vas ju-gar Con los pe-ces y

flores, e estrelas do mar...  
 flo-res, y es-tre-las del mar...

*mf cresc.*  
 E lá den-tro do mar, meu a mor, meu a -  
 lá - lá dea-tro del mar, A - mor mi - o, mi a -

*mf* *cresc. sempre*

*f* *cresc. e affrett.* *ff*

mor, tu vaes ver la man - jar... Iaman - jar!  
 mor, ve-ris tu la-man - jar... la-man-jar!

*f* *cresc. sempre e affrett.*

*dim. e ritard.*

A mae d'agua en can - ta - da que é do na úo  
 La madre del a-gua en can - ta - da que es due ña del

*ff* *dim. subito e ritard.*

mar!... Ah!  
 mar!... Ah!

*p dim.* *pp* *a tempo*

6

Musical score system 1. The vocal line (treble clef) features a melodic phrase with two "Ah!" lyrics. The piano accompaniment (grand staff) includes a piano (*pp*) dynamic and a triplet of eighth notes.

Musical score system 2. The vocal line continues with a melodic phrase, including two "Ah!" lyrics, a forte (*f*) dynamic, and a decrescendo (*dim.*) marking. The piano accompaniment features a quartet of eighth notes and a quintet of eighth notes.

Musical score system 3. The vocal line begins with a *(cedez)* marking and a *perdendosi* marking, followed by two "Ah!" lyrics. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score system 4. The piano accompaniment includes markings for *cantando*, *p morendo*, *pp*, and *ppp*. The system concludes with a *ppp* dynamic marking and a fermata over the final notes.

-2-

# "PONTO DE MÃE SEREIA"

(PRA DUETO VOCAL E PIANO)

Texto popular  
de Umbanda

Música de  
OSVALDO LACERDA  
(1967)

SEM PRESSA (♩=63)

*com entusiasmo*

**CANTO**

I *f* É VEM, *mf* É VEM, *3* VEM-BEI-RAN-DO, *3* É

II

**PIANO**

I *poco rall.* VEM-BEI-RAN-DO MAR, *mp* É VEM, *p* É

II *poco rall.* *mf* É VEM A MÃE SE-RE-IA, PA-RA OS

*Ped.*

PMS

-3-  
10

I VEM, E VEM, PA-RA OS

II FI-LHOS A-JU-DAR, E VEM, E VEM, PA-RA OS

15 ALEGRE (♩ = 138)

I FI-LHOS A-JU-DAR, A-JU-DAR. *molto riton.*

II FI-LHOS A-JU-DAR, A-JU-DAR. *rall.*

*a tempo*

20

I CHE-GOU, CHE GOU, CHE-GOU BEI-

II CHE-GOU, CHE GOU BEI-

PMS

-4-

25

I  
-RAN DO O MAR, CHE-GOU BEI-RAN-DO O MAR,

II  
-RAN DO O MAR, O MAR, CHE-GOU, CHE-

*mf*

30

I  
CHE-GOU BEI-RAN-DO O MAR, CHE-GOU SE-

II  
-GOU, CHE-GOU BEI-RAN-DO O MAR, CHE-GOU A MÃE SE-

*f*

35

I  
-RE-IA, CHE-GOU MÃE SE-RE-IA, PRA NOS AU-XI-LI-

II  
-RE-IA CHE-GOU MÃE SE-RE-IA, PRA NOS AU-XI-LI-

*mp*

PMS

-5-

40

I  
-AR. **f** BAI-XOU, BAI-XOU, BAI-XOU, BAI-XOU

II  
-AR. **f** BAI-XOU, BAI-XOU, BAI-XOU, BAI-XOU

*Ped.*

45

I  
-XOU BEI-RAN-DO O MAR, BEI-RAN-DO O MAR.

II  
-XOU BEI-RAN-DO O MAR, BAI-XOU BEI-RAN-DO O

*Ped.*

50

I  
**f subito** BAI-XOU A MÃE SE-RE-IA, PRA

II  
MAR. **f subito** BAI-XOU A MÃE SE-RE-IA, PRA

*Ped.*

PMS

-6-

55

I  
TO - DO, TO-DO MAL LE - VAR. CHE-GOU, CHE - GOU

II  
TO - DO - MAL LE - VAR. CHE - GOU, CHE -

60

I  
BEI-RAN - DO O MAR, BEI-RAN-DO O MAR, CHE - GOU, CHE - GOU BEI-RAN-DO O

II  
- GOU BEI - RAN - DO O MAR, O MAR,

65

I  
MAR, CHE - GOU, CHE - GOU, CHE - GOU A MAE SE - RE - IA, CHE -

II  
CHE-GOU, CHE - GOU MAE SE - RE - IA, CHE - GOU - A

PMS

- 7 -

70

I  
- GOU SE- RE- IA CHE- GOU MÃE SE- RE- IA, PRA NOS

II  
f MÃE SE- RE- IA, CHE- GOU MÃE SE- RE- IA, PRA NOS

*f* *mf*

75

I  
AU- XI- LI- AR. BAI- XOU BEI-RAN- DO O

II  
AU- XI- LI- AR. BAI- XOU BEI-RAN- DO O MAR,

*mf* *mf*

80

I  
MAR, BAI- XOU MÃE SE- RE- IA, BAI- XOU,

II  
- BAI- XOU MÃE, A MÃE SE- RE- IA, BAI- XOU, - BAI-

PMS

-8-

85

I  
 II

*mf* PRA TO- DO MAL LE- VAR, PRA

*mf* -XOU, PRA TO- DO MAL LE- VAR, PRA

I  
 II

*f* TO DO, PRA *molto ritenuto*

*f* TO DO, PRA *molto ritenuto*

*mf* *f* *col canto*

90

I  
 II

TO-DO MAL LE- VAR. quasi a tempo *rall.* *ff*

TO-DO MAL LE- VAR. quasi a tempo *rall.* *ff*

*quasi a tempo f* *rall.*

# A SEREIA DO MAR

Versos de OLIVEIRA RIBEIRO NETO

Música de BABÍ de OLIVEIRA

*Moderato*

2ª Vez 8ª... 8ª... 8ª...

*cresc. aos poucos*

*f* *p*

I - ê - man - jál I - ê - man - jál

jál Do - na das á - guas, vê min - has

mã - guas ou - ve o meu can - to, vem lê - man - já!

2ª Vez

repetir 2ª Vez

8a...

f

ten. V

a tempo

p

rall.

1. lê - man - já tô - da de bran - co  
2. lê - man - já tem os chi - ne - los

derra-mou a-nil no mar de co-ral branco e-ro-sa - - do

as conchas que estão na a- E o al-vo chu-la das

re-ia ca-i-ram do seu co-lar, as conchas que estão na re-ia ca-i-ram do seu co-nu-vens sô-bre os seios a-mar-ra-do, e o al-vo chu-le das nuvens sô-bre os seios a-mar-

1. lar

2. ra - - do.

A-que-le que não tem al-ma não a sen-te, não a

v. pe-las praias da Bah-i-a nas danças do Candô-m-bê, Kusan-dôa cê-de das

al-gas pa-ra fa-zê-las bai-lar, seguindo as curvas do cor-po da Deuza cla-ra do

rall.

mar. E la é al-va e transpa-

a tempo

rall.

p a tempo

ren - - te como a bri-sa da ma - nhã,

Elle é alva e transpa - ren - - te Como a dri-sa do ma -

nhã, Eu ju-ro, vi a Se - re - ia na pon-ta d'I - ta - po - ã, Eu ju-ro, vi a Se -

*P* *mf* *cresc. . .*

re - ia na pon-ta d'I - ta - po - ã, Eu ju-ro, vi a Se - re - ia na pon-ta d'I - ta - po -

*f* *rall.*

ã!

*allarg.* *ao*

645

TEXTO DE MANOEL BANDEIRA

"CANTIGA I"

OSVALDO LACERDA  
(1950)

SEM PRESSA (♩=56)

*p* *mp* *mf*

com pedal

*mf* ON-DAS DA PRA-IA NAS ON-DAS DO  
NAS PRA-IA QUEM VEM ME BEI-

*poco f* *mf*

MAR QUE-RO SER FE- LIZ QUE-RO ME A- FO- GAR. NAS ON-DAS DA  
-JAR? QUE-RO A ES-TRE- LA D'AL- VA RA-I- NHA DO MAR. NAS ON-DAS DA

PRA-IA NAS ON- DAS DO MAR QUE-RO SER FE- LIZ QUE-RO ME A- FO-  
PRA-IA QUEM VEM- ME BEI- JAR? QUE-RO A ES-TRE- LA D'AL- VA RA- I- NHA DO

1. *mf* -GAR. NAS ON-DAS DA MAR. 2. *mf* QUE-RO SER FE- LIZ NAS ON-DAS DO

*mf*  
dal sf.

MAR QUE-RO ES-QUE- CER TU-DO QUE-RO DES-CAN- SAR. QUE-RO SER FE-

-LIZ NAS ON-DAS DO MAR QUE-RO ES-QUE- CER TU-DO QUE-RO DES-CAN-

*mp*

-SAR. *a tempo* *mf* NAS ON-DAS DA

*mp* *poco rall.* *quasi f* *mf*  
*poco rall.* *a tempo*

AL

INDEPENDENT  
MUSIC PUBLISHERS  
100 East 17th Street  
New York, N.Y. 10036

PRA-IA NAS ON-DAS DO MAR QUE-RO SER FE-LIZ QUE-RO ME A-FO-

-GAR. NAS ON-DAS DA PRA-IA QUEM VEM - ME BEI-JAR? QUE-RO A ES-TRE-LA

D'AL-VA RA-I-NHA DO MAR. NAS ON-DAS DO

*tan.*  
*mf*

MAR QUE-RO DES-CAN-SAR.

*ritenuto* *a tempo* *rall.*  
*f* *p subito* *a tempo* *p* *rall.* *f*

*ritenuto* *p* *rall.* *f*

*Ped.*

12 LOCAL

1'45"

INDEPENDENT MUSIC PUBLISHERS NEW YORK CITY, N.Y.

poesia  
Mamel de Bandeira

27

a primeira mamulengue

# — Dona Jannina —

1 Camargo Guarnieri  
1900-1935 São Paulo 30

Bom ritmo M:1 = 104

Handwritten musical score for the first system. It features a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part consists of chords and rhythmic patterns. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics "Dona Jannina" are written above the vocal line.

Handwritten musical score for the second system. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal line continues with the lyrics "Dona Jannina (vocal) da mar".

Handwritten musical score for the third system. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with the lyrics "da mar. O mar me dá a vida, o mar me dá a vida, o mar me dá a vida." The system concludes with the word "Segue depois" written below the piano part.

2

82

i-me, si-a-re ca do mar, do-ma-je-u-a i-me tu-mi-to-a a-ma - - - - - res E-o rei do

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are some handwritten annotations above the staff, including a circled number '82' and a '2' above a measure.

compe E-o rei de R-do-a-u-da E-o sul-ta do mar-tro E' ta' sa-la

o rultes dos mar-tros

The second system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The music continues with similar notation to the first system. There are some handwritten annotations above the staff, including the phrase 'o rultes dos mar-tros' and a double bar line.

sa-la-m!

The third system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The music concludes with a final chord and a double bar line. There are some handwritten annotations above the staff, including a double bar line and a sharp sign.

#b 3 23

Handwritten musical score system 1. It features a vocal line with lyrics: "Sa-ra-re, la-ra-re Do-me fa-ma-i-na, Ma-i-ri-ue do-mar". Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "2".

Handwritten musical score system 2. It features a vocal line with lyrics: "i-na, Ma-i-ri-ue do-mar". Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The music continues in the same key signature and tempo.

Handwritten musical score system 3. It features a vocal line with lyrics: "Do-me fa-ma-i-na Pri-mi-ti-ue do-mar" and "Do-me fa-ma-i-na Dei-me li-ber-". Below the vocal line are two piano accompaniment staves. The music continues in the same key signature and tempo.



# D. JANAÍNA

(IV)

Poesia de *MANUEL BANDEIRA*

Musica de *FRANCISCO MIGNONE*  
(1938)

*Alegre* (♩=104) *p*

*p* e ligando a parte interna da mão esquerda

*mp*

Do-na Ja-na-í-na Se-re-ia do mar Do-na Ja-na-í-na de maillot en - ear-

Propriedade G. RICORDI & Cia., Editores-Milão.  
Todos os direitos de reprodução, tradução e transcrição são reservados.

B. A. 7504

na - do Do-na Ja-na- í-na Vai se ba - nhar.

*f*

*f*  
*ligada a parte interna do baixo*

Detailed description: This system contains the first vocal phrase. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. It features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a bass line with some triplets. Dynamics include *f* and *ligada a parte interna do baixo*.

*mf* *p*

Detailed description: This system is primarily piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand has a complex rhythmic pattern with many triplets. Dynamics include *mf* and *p*.

*mp*

Do-na Ja-na- í-na Prince - sa do mar Do-na Ja-na- í-na Tem muitos a -

*p* *f*

Detailed description: This system contains the second vocal phrase. The vocal line starts with a rest, then has a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *mp*, *p*, and *f*.

mores. — É o rei do Con - go É o rei de Aloan - da

*p*

É osul-tão dos ma - tos É São Salavá! Sara-vá, Sara-vá! (ou)

Do-na Jana-i-na Ra-i-nha do mar!

*p*

*mp*  
Do-na Ja-na-i-na Prin-ce-sa do

mar Dai-me li-cen-ça P'ra eu tam-bem brin-

ear No- vos - - so rei - na - do Sa-ra-vá, Sa-ra -

Musical score system 1. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "vá! Sa-ra-vá, Sa-ra- vá! Sa-ra-va, Sa-ra-". The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature. The first system includes dynamic markings *mp* and *mf*, and a *cresc.* marking. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Musical score system 2. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note with the lyric "vá!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *ff* and *sempre mais depressa até o fim*. A performance instruction *reforçando pouco a pouco* is written below the piano part.

Musical score system 3. This system concludes the piece. The piano accompaniment features a *ff* dynamic marking and the instruction *muito affrettando e crescendo sempre*. The system ends with a final chord in the piano part.