



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO - UCS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO – UNIRITTER
PROGRAMA DE DOUTORADO – ASSOCIAÇÃO AMPLA UCS/UniRitter

Patrícia Pereira Porto

O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana

A leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção

Caxias do Sul
2015



**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO - UCS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO – UNIRITTER
PROGRAMA DE DOUTORADO – ASSOCIAÇÃO AMPLA UCS/UniRitter**

Patrícia Pereira Porto

O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana

A leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção

Tese submetida ao Exame de Qualificação do Programa
de Doutorado em Letras – Associação Ampla
UCS/UniRitter.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes

Caxias do Sul
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

P853c Porto, Patricia Pereira, 1979-

O cancionero popular da imigração italiana : a leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção / Patricia Pereira Porto. – 2015.

222 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade de Caxias do Sul em associação ampla UniRitter, Programa de Doutorado em Letras, 2015.

Orientação: Profa. Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes.

1. Leitura. 2. Incentivo à leitura. 3. Música. 4. Semiótica. 5. Migração. 6. Italianos - Brasil. I. Título.

CDU 2. ed.: 028

Índice para o catálogo sistemático:

1. Leitura	028
2. Incentivo à leitura	028.6
3. Música	78
4. Semiótica	81'22
5. Migração	314.15
6. Italianos - Brasil	325.54(450:81)

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Paula Fernanda Fedatto Leal – CRB 10/2291

O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana: a leitura como processos de construção de sentido na performance da canção

Patrícia Pereira Porto

Tese de Doutorado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Leitura e Linguagens. Linha de Pesquisa: Leitura e Processos de Linguagem.

Caxias do Sul, 17 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora:



Dra. Heloisa Pedroso de Moraes Feltes
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Isabel Porto Nogueira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Dr. Luis Carlos Petry
Pontificia Universidade Católica de São Paulo



Dr. Rafael José dos Santos
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Rejane Pivetta de Oliveira
Centro Universitário Ritter dos Reis

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora Heloísa Pedroso de Moraes Feltes, pelos constantes ensinamentos, pela compreensão e incansável dedicação.

Aos queridos José Clemente Pozenato e Cleodes Maria Piazza Júlio Ribeiro, por terem me oportunizado o trabalho com a pesquisa sobre o Cancioneiro Popular, por terem despertado minha admiração pela cultura da imigração italiana, por terem me apoiado desde meu ingresso na UCS, enfim, por tudo.

Às minhas amigas Vilma Paim Colles e Tranquila Moresco Brando, colegas no período em que trabalhei no ECIRS, que sempre me apoiaram e com quem aprendi muito.

Às queridas amigas da Pós-Graduação, Nádia Mara Pelin, Evandra Salette Pelin, Márcia Speguen de Quadros Piccoli, Ana Lúcia Buogo, Elisabete Regina Moreira e Lúcia Mara Amadori, por estarem comigo em todo meu percurso, me apoiando e incentivando.

Aos colegas e amigos do Campus 8, pela constante compreensão, escuta e apoio.

Aos queridos colegas de doutorado, Carina Niederauer, Tríssia Ordovás Sartori, Adriana Antunes, Fernando Sidnei Fantinel e Bárbara Bedin, pelo mútuo apoio, incentivo e torcida.

Aos meus pais, Ana Maria Pereira Porto e Maurício Nunes Porto, por sempre acreditarem em mim e nas minhas escolhas, pelo apoio e amor incondicional.

Ao meu irmão e minha cunhada, Gabriel Pereira Porto e Carla Domingues Batista Porto, pela motivação e carinho constantes.

Aos alunos Marcos Pilatti, André Arrozi, Diego Perin e Fabiana Uez, por suas importantes contribuições na pesquisa, imprescindíveis para o desenvolvimento da tese.

Ao Windsor Osinaga, por me ajudar a construir minhas ideias, por me ouvir, por estar sempre ao meu lado.

Às minhas gatas, Branquinha, Amarelinha e, especialmente, à Pequeninha, que esteve literalmente ao meu lado (ou colo) durante todo o tempo em que eu escrevia a tese.

À Jane Marusiak, ao meu pequeno Yuri Porto, aos amigos e alunos que me apoiaram e incentivaram nesse percurso, meu Muito Obrigada!

RESUMO

O canto popular se constitui como uma das expressões de maior significado dentre as manifestações de tradição oral da imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul e reforça os traços de uma identidade cultural e de uma memória dos descendentes de imigrantes. O projeto ECIRS (Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul) realizou, na década de 1980, o levantamento e registro das canções interpretadas na região, resultando num acervo de aproximadamente 400 canções. A presente pesquisa tem como objetivo compreender o processo de construção de sentido na performance das canções que compõem o acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana e, a partir disso, identificar de que forma os sentidos atribuídos à sua performance contribuem para a manutenção de uma memória da imigração italiana. Para tanto, foi realizado um estudo comparativo, a partir do grupo de canções ainda interpretadas, visando identificar o processo de construção de novas memórias e de novos sentidos atribuídos à prática de cantar. A partir de discussões sobre Cultura Popular, se estabelece a relação entre o hábito de cantar com a formação de uma identidade cultural do descendente de imigrante italiano. Da mesma forma, explica-se que o sentido no Cancioneiro Popular da Imigração Italiana acontece em sua performance, e que todos os elementos que a constituem participam na construção de sentido, devendo-se considerar os processos individuais, sociais e culturais. Como metodologia de análise, utilizou-se a abordagem de José Luiz Martinez que, baseado na semiótica peirceana, propõe que a investigação musical deva acontecer nos campos da *Semiose Musical*, da *Representação Musical* e da *Interpretação Musical*. As análises realizadas nesta pesquisa demonstraram que, na atualidade, existe um certo caráter de politização no processo de formação de sentido das canções, visto que as formações corais partem de iniciativas públicas e privadas, muitas vezes associadas a um discurso sobre políticas patrimoniais. Da mesma forma, foi possível identificar que alguns signos e estruturas musicais têm importante papel na formação de sentido das canções. Por fim, foi possível estabelecer que o sentido atribuído à prática das canções é também construído a partir de um sistema gestáltico, em que os hábitos de escuta e gerações de expectativas individuais fazem parte do processo. O sentido atribuído às canções é estabelecido no sistema e na inter-relação entre todos os elementos que as constituem no momento de sua performance, elementos estes formados a partir do uso e contexto social e cultural.

Palavras-chave: canção; leitura; imigração italiana; construção de sentido; semiótica musical.

ABSTRACT

Popular singing is one of the most meaningful expressions of the oral tradition left by Italian immigration in northeast Rio Grande do Sul, as it bonds both the cultural identity and memories of descendants of immigrants. During the 1980's, the ECIRS project (Cultural Elements of Italian Immigration in the North East of Rio Grande do Sul) has surveyed and recorded a repertoire of more than 400 songs in the "Cancioneiro Popular da Imigração Italiana" collection. This research aims to understand the meaning processes in those performances, in order to study how the meanings attributed to their performance contribute to the maintenance of descendants of immigrants memories. Songs still sung by descendants of immigrants were selected for a comparative study, aiming to identify the construction process of new memories and meanings attributed to the singing practice. Relationships between the singing practices and the cultural identities of descendants of Italian immigrants were established based on current Popular Culture studies. This work also proposes that the meanings in the "Cancioneiro Popular da Imigração Italiana" are derived not only from its performance but as well from many individual, social and cultural elements, all inextricably intertwined. The analysis methodology was based on José Luiz Martinez approach, inspired by Pierce's semiotics, which proposes that musical inquiry should take in account the fields of Musical Semiosis, Musical Representation and Performance Practice. The analysis has shown that, nowadays, politics also plays a role in the construction of meanings in those songs, as choral ensembles usually originate from public or private initiatives, usually associated with certain preservation politics discourses. It was also possible to identify that certain signs and musical structures are integral to the meaning processes in those songs, and that the meaning attributed to the practice of those songs is also constructed in a *gestalt*-like fashion, in which listening habits and generations of individual expectations partake. The meanings attributed to those songs are established both in the system as well as in the inter-relationship between all elements that constitute them during the performance, formed from their social and cultural context.

Keywords: song; reading; Italian immigration; sense construction; musical semiotics.

LISTA DE FIGURAS E GRÁFICOS

FIGURAS

Figura 1 – Partitura Manuscrita – Acervo <i>ECIRS</i>	35
Figura 2 – Partitura Editada – Acervo <i>ECIRS</i>	36

GRÁFICOS

Gráfico 1 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Radize d'Italia</i> – Caxias do Sul.....	94
Gráfico 2 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Voce Dei Monti</i> – Coronel Pilar	95
Gráfico 3 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Terra Nostra</i> – Bento Gonçalves	96
Gráfico 4 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Imigrante</i> – Bento Gonçalves	97
Gráfico 5 – Faixa etária geral dos integrantes dos Grupos Corais entrevistados	98
Gráfico 6 – Motivo de participação dos integrantes no grupo coral	102
Gráfico 7 – Utilização de instrumentos no Festival da Cantoria de Santa Tereza.....	110
Gráfico 8 – Processo de aprendizagem das canções Grupo <i>Radize d'Italia</i>	113
Gráfico 9 – Transmissão das canções pelos membros do <i>Grupo Radize d'Italia</i>	114

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Radize d'Italia</i> – Caxias do Sul.....	94
Tabela 2 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Voce Dei Monti</i> – Coronel Pilar	95
Tabela 3 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Terra Nostra</i> – Bento Gonçalves.....	96
Tabela 4 – Faixa etária dos integrantes do <i>Grupo Imigrante</i> – Bento Gonçalves.....	97
Tabela 5 – Faixa etária geral dos integrantes dos Grupos Corais entrevistados.....	98
Tabela 6 – Motivo de participação dos integrantes no grupo coral	102
Tabela 7 – Utilização de instrumentos no Festival da Cantoria de Santa Tereza	110
Tabela 8 – Processo de aprendizagem das canções <i>Grupo Radize d'Italia</i>	113
Tabela 9 – Transmissão das canções pelos membros do <i>Grupo Radize d'Italia</i>	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O CANCIONEIRO POPULAR DA IMIGRAÇÃO ITALIANA.....	20
1.1 Sobre a Cultura Popular.....	20
1.2 O hábito de cantar	28
1.3 O acervo	33
2 AS LEITURAS NA CANÇÃO.....	41
2.1 O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana: o sentido na performance.....	48
2.2 Os discursos na canção.....	53
2.3 Sobre o sentido e o significado em música	58
2.4 Música: processos lógicos e pragmatismo semiótico.....	69
3 PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS	73
3.1 A Semiótica de Charles Peirce	73
3.2 A Semiótica Musical de José Luiz Martinez	80
3.3 John Blacking e a pesquisa em música	83
3.4 Recursos para uma análise musical	85
4 O CANCIONEIRO POPULAR DA IMIGRAÇÃO ITALIANA: ANÁLISE DAS CANÇÕES ..93	
4.1 Interpretação Musical	93
4.1.1 Faixa Etária	93
4.1.2 O que muda nas formações corais?	103
4.1.3 O que se mantém nas formações corais?	108
4.1.4 O que muda na performance das canções?	109
4.2 Semiose Musical Intrínseca	120
4.2.1 Canções comparativas	121
4.2.1.1 <i>Su' l castèl de Mirabèl</i>	121
4.2.1.1.1 <i>Qualissigno</i>	121
4.2.1.1.2 <i>Sinssigno</i>	127
4.2.1.1.3 <i>Legissigno</i>	130

4.2.1.2 <i>Mama mia dáme cénto lire</i>	131
4.2.1.2.1 <i>Qualissigno</i>	131
4.2.1.2.2 <i>Sinssigno</i>	139
4.2.1.2.3 <i>Legissigno</i>	140
4.2.2 Canções registradas na década de 1980	141
4.2.2.1 <i>La Montanara</i>	141
4.2.2.1.1 <i>Qualissigno</i>	141
4.2.2.1.2 <i>Sinssigno</i>	144
4.2.2.1.3 <i>Legissigno</i>	145
4.2.2.2 <i>Son 4 Quatrigli</i>	146
4.2.2.2.1 <i>Qualissigno</i>	146
4.2.2.2.2 <i>Sinssigno</i>	149
4.2.2.2.3 <i>Legissigno</i>	150
4.2.3 Canções registradas na atualidade	152
4.2.3.1 <i>Marina Canpanera</i>	152
4.2.3.1.1 <i>Qualissigno</i>	152
4.2.3.1.2 <i>Sinssigno</i>	156
4.2.3.1.3 <i>Legissigno</i>	157
4.2.3.2 <i>Canto Alpino</i>	158
4.2.3.2.1 <i>Qualissigno</i>	158
4.2.3.2.2 <i>Sinssigno</i>	162
4.2.3.2.3 <i>Legissigno</i>	163
4.3 Representação Musical	164
4.3.1 Ícone	165
4.3.2 Índice	166
4.3.3 Símbolo	167
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	170

REFERÊNCIAS	176
ANEXO 1 – Partitura das canções analisadas	184
ANEXO 2 – CD com as canções analisadas.....	221

INTRODUÇÃO

A imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul foi disseminadora de um inestimável acervo (etno)musicológico, no qual se pode encontrar uma grande quantidade de canções, em sua grande maioria no dialeto de origem do imigrante, a que se somavam os cantos religiosos de função litúrgica ou paralitúrgica, em latim e em italiano, e que eram passadas oralmente de geração a geração. Esse repertório enriqueceu-se pela soma dos cantos das diferentes províncias de origem dos imigrantes e pelo acréscimo de alguns cantos compostos na própria Região.

Alguns registros dos cantos populares da imigração italiana no Sul do Brasil já foram publicados, como, por exemplo: *E cantavam...* (1972) de Giuseppe Corradin e *Canti taliani* (1980) de Ernesto Roman. Essas publicações tiveram a preocupação de estabelecer uma versão mais ou menos padronizada das manifestações colhidas; no entanto, têm um caráter essencialmente catalográfico, característico da linha positivista da musicologia no Brasil.

Conforme Paulo Castagna (2008), em seu artigo intitulado “A musicologia enquanto método científico”, a linha positivista de musicologia no Brasil só foi efetivamente superada a partir da década de 90 do século passado, passando a dar espaço a um enfoque mais preocupado “com a compreensão do significado dos fenômenos do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo”. Para o autor:

Embora o positivismo tenha continuado a ser um método muito presente até a atualidade, a nova musicologia imprimiu uma crescente visão crítica, reflexiva e interpretativa nas atividades musicológicas clássicas, mesmo aquelas de caráter mais técnico, como a catalogação e a edição de fontes. (CASTAGNA, 2008, p. 7)

A partir do acima exposto, pode-se identificar a necessidade, no que concerne à pesquisa musicológica, da realização simultânea de levantamento de dados, da organização, e da posterior análise do material coletado. O presente trabalho propõe uma abordagem reflexiva e interpretativa das canções populares da imigração italiana, não com isso ignorando a necessidade de ampliação das fontes, visto que, em se tratando de patrimônio imaterial, estas se encontram em constante mutação.

O objetivo desta pesquisa é compreender o processo de construção de sentido na performance das canções que compõem o acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana e, a partir disso, identificar de que forma os sentidos atribuídos à sua performance contribuem para a manutenção de uma memória da imigração italiana. Para tanto, a pesquisa tem como objetivos específicos:

- Analisar a Semiose Musical Intrínseca¹ da canção: suas qualidades musicais (relação texto/melodia, ritmo, harmonia), suas individualidades (diferenças nas execuções das obras) e hábitos musicais (sistema musical, gêneros);
- Analisar a Representação Musical da canção: relação dos sistemas musicais com seu contexto (cultural, histórico, étnico, social);
- Analisar a Interpretação Musical da canção: relação dos signos musicais com a mente real ou potencial (percepção musical, execução musical e inteligência/conhecimento musical);
- Verificar possíveis variações existentes entre as canções coletadas na década de 1980 e as interpretadas atualmente;
- Avaliar o papel das canções na manutenção de uma memória da imigração italiana.

Esta investigação deverá tomar uma importante decisão sobre seu *corpus*, já que o acervo contempla uma quantidade muito extensa de canções e, também, devido ao fato de que grande parte dos intérpretes que participaram do primeiro registro, na década de 1980 já é falecida, tendo já naquele momento uma idade bastante avançada. Por esse motivo, o critério de seleção das canções a serem analisadas será baseado nos seguintes aspectos, em ordem de relevância:

- a) Canções executadas na atualidade que não foram encontradas no registro realizado na década de 1980;
- b) Canções executadas na década de 1980 que não foram registradas na atualidade²;
- c) Canções executadas na década de 1980 e na atualidade.

¹ Os termos Semiose Musical Intrínseca, Representação Musical e Interpretação Musical estão aqui sendo tomados de empréstimo das categorias de análise de José Luiz Martinez. Este propõe uma semiótica musical baseada na semiótica peirceana, a qual define que a Semiose se concretiza a partir dos três elementos: o Signo, seu Objeto e o Interpretante.

Essa seleção possibilitará uma leitura analítica do *corpus*, a partir da qual será observada a diferença entre as canções transmitidas através de suporte escrito, como registros em partitura e transcrição das letras, e aquelas transmitidas através da tradição oral, para assim tentar compreender o processo de construção de sentido das canções na atualidade. Apesar de ser uma pesquisa sobre canção, não irei analisar o aspecto textual, visto que para tanto seria necessário um trabalho em conjunto com um dialetologista, para verificar os distintos tipos de dialetos nas canções e as variações de sentido ocorridas através do tempo.

É importante ressaltar que a Musicologia é uma área interdisciplinar por excelência, haja vista que desde sua origem, no século XVIII, dialoga necessariamente com outras áreas de conhecimento como a História, Linguística, Física, Filosofia, Sociologia, Psicologia e, mais recentemente, a Antropologia. Sendo assim, entendo que o diálogo desta pesquisa com a área de Letras contribui significativamente para uma abordagem sistêmica e enriquece a produção acadêmica. Destaco também a relevância desta pesquisa para a musicologia/etnomusicologia brasileira, visto que, ainda hoje, pode-se identificar uma grande escassez de pesquisas sobre as práticas culturais decorrentes da imigração europeia no país.

Entendo o presente estudo como sendo sobre “música e homem”, de modo que as categorizações acadêmicas, criadas em domínios disciplinares estanques, serão revisitadas e revistas para os fins a que a tese se propõe. A inserção desta investigação na linha de pesquisa Leitura e Processos de Linguagem do Programa de Doutorado em Letras da UCS, permite o diálogo com a semiótica e amplia o próprio conceito de *leitura* em suas diferentes formas. Se fosse necessária uma categorização deste estudo, uma primeira aproximação seria com uma Musicologia Sistemática, já que esta busca seus métodos em distintas áreas como a acústica, neurociência, semiótica, sociologia, antropologia, dentre outras. Porém, sendo sobre “música e homem” a construção desta tese se serve, também, de uma Antropologia da Música, mesmo que não de modo central.

O que se está propondo aqui é uma leitura sobre a (re)significação das canções interpretadas na região, após decorridos trinta anos desde a última coleta de dados. Para tanto, é necessária a realização de um estudo comparativo, a partir do grupo de canções interpretadas na

² O fato de as canções não terem sido registradas na atualidade não significa que não possam ser interpretadas. É impossível determinar que alguma canção esteja extinta.

década de 1980 e na atualidade, visando identificar o processo de construção de novas memórias e de novos sentidos atribuídos à prática de cantar.

O acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana foi construído pelo Projeto ECIRS – Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – vinculado ao Instituto Memória Histórica e Cultural da Universidade de Caxias do Sul. Iniciado em 1978, o projeto teve como objetivo a valorização da cultura de imigração italiana na Serra Gaúcha. Na década de 1980, o ECIRS realizou o levantamento de canções interpretadas na região, totalizando um registro de aproximadamente 400 canções. Conforme poderá ser observado, a escolha do tema desta pesquisa se deve ao meu trabalho realizado no referido projeto desde 2009. Meu ingresso teve como objetivo dar segmento ao trabalho desenvolvido na década de 1980, inicialmente a partir da sistematização e digitalização do acervo, para posterior análise e ampliação deste.

A pesquisa sobre semiótica musical no Brasil encontra-se, de uma forma geral, dividida em três tendências: a Semiologia Tripartite, a Semiótica Greimasiana e a Semiótica Peirceana. A Semiologia Tripartite, baseada no método desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez³ a partir das teorias de Jean Molino⁴, fundamenta-se na concepção peirceana do signo. Parte do princípio que uma forma simbólica é constituída de três níveis: a dimensão poética, a dimensão estética e o nível neutro ou imanente; e considera que toda análise musical é parcial, seja ela semiológica ou não. A Semiótica Greimasiana é representada no país principalmente pelos trabalhos de Luiz Tatit e tem como característica a tese de que o sentido está no devir, que se manifesta na forma de oposições. Ao contrário de Charles Peirce⁵, a semiótica de Algirdas Greimas⁶ é focada nas transformações *do* signo, e não *pelo* signo. Por fim, a Semiótica Peirceana refuta a ideia de que a significação aconteça necessariamente pela oposição, visto que esta representa um pensamento dicotômico, e a cultura, por sua vez, é plural, sistêmica, e, portanto, não pode ser reduzida a dicotomias.

³ Jean-Jacques Nattiez, musicólogo e semioticista, é docente na Universidade de Montreal e tem importante contribuição nos estudos contemporâneos sobre semiótica musical.

⁴ Jean Molino é semioticista, docente na Universidade de Lausana.

⁵ Charles Peirce, cientista e filósofo que fundou o Pragmatismo e a Semiótica.

⁶ Algirdas Greimas, linguista que ficou conhecido principalmente pelo desenvolvimento da Semiótica Narrativa.

Apesar de as referidas linhas de pesquisa sobre semiótica musical no país terem perspectivas diferentes sobre análise musical e do fato de que alguns de seus princípios metodológicos e conceituais sejam conflitantes – motivo pelo qual, a meu ver, não existe um “modelo correto” de semiótica musical – não se considera que tais teorias sejam necessariamente excludentes. Utiliza-se como modelo-base de análise semiótica musical a abordagem desenvolvida por José Luiz Martinez, que segue a linha da Semiótica Peirceana.

Martinez (1999) defende que a aplicação da semiótica peirceana à música implica no desenvolvimento de uma teoria intermediária, de forma a fazer com que sua aplicabilidade seja mais coerente. Para o autor, um dos caminhos a se desenvolver a semiótica musical é através do estudo da classificação das ciências de Peirce, a partir do qual é possível verificar que a música pode ser encaixada em todas as categorias, o que demonstra sua inter-relação e interdependência epistemológica com outras ciências.

A base da classificação das ciências foi concebida a partir das categorias universais de Peirce: a primeridade (uma coisa considerada em si mesma é uma unidade), a secundidade (um segundo em relação a alguma outra coisa) e a terceridade (uma coisa que traz uma coisa em relação à outra). Partindo desse princípio classificatório, as ciências se dividem em três ramos: as ciências heurísticas, as ciências da revisão e as ciências práticas. As ciências heurísticas (primeridade) tem como propósito a descoberta em si mesma; as ciências de revisão (secundidade) trabalham com a crítica e assimilação das descobertas realizadas pelas ciências heurísticas; e as ciências práticas (terceridade) atendem diretamente às necessidades do homem.

Para Martinez, a classificação peirceana das ciências demonstra que a música se enquadra em todas as categorias de ciência, haja vista que é uma arte dependente das ciências especiais física e psíquica: enquanto primeridade a música se justifica como arte, pois tem como principal propósito o fator estético; como secundidade, a música se justifica em sua práxis, já que sua existência depende de sua execução; e enquanto terceridade, a música devém aprendizado e conhecimento contínuo. Segundo o autor:

Em lato senso, pode-se, portanto, falar de estudos musicais heurísticos, assim como daqueles que pertencem à área das ciências da revisão e à prática musical. Disciplinas tais como a semiótica da música, a musicologia (quer a histórica como sistemática), a etnomusicologia, tentam encontrar novas formas de compreensão da música. Elas têm assim o caráter das ciências heurísticas, ao menos em suas formas mais puras. Pode-se

ainda pensar a composição, quando relacionada com novas realizações musicais (música de vanguarda), como uma ciência heurística.

Toda uma série de atividades relacionadas com a música, tais como a crítica de concertos e de composições, resenhas de livros e artigos musicais, livros para educação musical, enciclopédias da música, arquivos, etc., podem ser classificadas como ciências da revisão. As ciências práticas da música constituem os campos de composição musical para fins comerciais, pesquisa de campo, execução, regência, educação musical, produção de eventos musicais, etc. (MARTINEZ, 1999, p. 5)

Partindo da classificação peirceana das ciências, o autor observa que a lógica concede seus princípios sobre todas as ciências especiais, motivo pelo qual a semiótica se mostra apropriada para o estudo de todas as disciplinas. No entanto, defende que o princípio que rege a classificação da semiótica em gramática especulativa não pode ser o mesmo que regerá uma semiótica musical, por isso a necessidade de se desenvolver um nível intermediário entre semiótica pura e aplicada. Assim, baseado no modelo de semiose de Peirce, que leva em consideração (a) o signo consigo mesmo, (b) o signo em relação aos seus possíveis objetos, e (c) o signo em relação aos seus possíveis interpretantes. A partir disso, Martinez (1999, p. 8) organiza a investigação musical em três campos:

1. *Semiose Musical Intrínseca*: estudo das condições gerais dos signos musicais, de suas qualidades e propriedades, das estruturas que determinam sua efetuação;
2. *Representação Musical*: estudo das condições de referência dos signos musicais em relação aos seus objetos;
3. *Interpretação Musical*: estudo das condições efetivas de semiose musical (a cognição dos signos musicais e as formas de causação eficiente e final em música).

Da mesma forma que o modelo de semiose de Peirce, esses três campos de investigação musical propostos por Martinez são inter-relacionados e interdependentes, fornecendo uma visão estrutural flexível, que pode ser aplicada ao estudo de questões de significação musical em diversas disciplinas musicais e, conforme esclarece o autor, “significação aqui é compreendida de

um ponto de vista amplo, já que, de acordo com Peirce, todo pensamento se dá por meio de signos”. (MARTINEZ, 1999, p. 9)

Dentre os distintos modelos de análise da canção que poderiam ser empregados neste trabalho, opta-se, como já se disse anteriormente, por utilizar o desenvolvido por Martinez, por se acreditar que seja o mais apropriado a uma análise sistêmica dos processos de construção de sentido na prática do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana. Como poderá ser observado no capítulo dois, esta investigação parte do princípio de que a música não deve ser estudada como um produto, como obra encerrada, mas sim como um processo, como um sistema aberto, motivo pelo qual o modelo de análise musical precisa ser o mais abrangente possível, apesar de ser tácito que a análise em si sempre será um recorte, sempre será parcial.

Este trabalho parte do pressuposto que a leitura é uma performance e que a performance é uma leitura. A leitura não é uma operação abstrata, mas sim uma forma de comunicação que pode ser mais, ou menos, presencial. A canção pode ser entendida como uma comunicação poética, devido ao fato que seu caráter é mais hedonista do que informativo. Por outro lado, um texto escrito é mais informativo do que hedonista. Contudo, em ambos, a informação e o prazer sensorial estão presentes em intensidades e destaques diferentes. Nos dois casos existe uma situação de performance, o que os diferencia é a corporeidade, é a presença mais próxima ou mais distante dos distintos sentidos (visão, audição, olfato, tato...) envolvidos em sua leitura.

O primeiro capítulo da tese traz algumas discussões sobre a Cultura Popular visando contextualizar a pesquisa, já que esta se refere às canções populares. A segunda seção descreve o histórico da construção do acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana pelo Projeto ECIRS – *Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul* – da Universidade de Caxias do Sul, assim como as etapas e escolhas metodológicas para a organização do acervo. Além disso, a terceira seção discorre sobre a relação do hábito de cantar com a formação de uma identidade cultural do descendente de imigrante italiano.

O segundo capítulo aborda questões referentes às concepções de leitura na canção, sendo que, inicialmente, há a problematização do conceito de “obra musical” e a argumentação de que música não pode ser entendida como obra encerrada. A primeira seção discorre sobre a hipótese de que o sentido no Cancioneiro Popular da Imigração Italiana acontece em sua performance, e que todos os elementos que a constituem participam na construção de sentido. A segunda seção

trata sobre os discursos na canção e sobre a importância de considerar-se a pluralidade de elementos que a constituem no momento de uma leitura analítica. As terceira e quarta seções, respectivamente, apresentam um histórico das distintas concepções sobre sentido e significado em música até a atualidade, buscando demonstrar que essa é uma questão ainda polêmica, motivo pelo qual toda e qualquer pesquisa sobre esse assunto será sempre uma tomada de decisão, pois não há um consenso entre os estudiosos.

O terceiro capítulo apresenta os princípios metodológicos utilizados nas análises das canções. A primeira seção aborda a Semiótica de Charles Peirce, direcionando para uma segunda seção, que pretende explicar a proposta de José Luiz Martinez de aplicação da referida Semiótica na análise musical. A terceira seção do capítulo fala sobre a importância de se considerarem as práticas musicais em sua dinamicidade, demonstrando, a partir das discussões realizadas por John Blacking, que muitas vezes as respostas às análises musicais podem ser encontradas em elementos não musicais. Por fim, a quarta seção apresenta algumas considerações sobre os procedimentos realizados nas análises das canções.

O quarto capítulo é dedicado à análise das canções, que foram realizadas a partir de partituras e da elaboração de gráficos, visando à facilitação da leitura analítica. Iniciando pela *Interpretação Musical*, as análises indicam uma modificação no perfil de quem pratica e de como se transmite o canto na Região de Colonização Italiana, já que atualmente a maior parte dos coros tem participação de vozes mistas, com predominância na faixa etária entre quarenta e sessenta anos de idade, sendo a maior parte do aprendizado das canções realizada através de um professor ou regente, assim como através de gravações de áudio e partituras, diminuindo a participação da família na transmissão das canções. A *Semiose Musical Intrínseca* demonstrou que algumas estruturas musicais na prática das canções se mantêm até a atualidade, como a organização das vozes em *il primo*, *il secondo* e *il basso*, assim como a estrutura harmônica, rítmica e melódica. Por fim, a *Representação Musical* demonstra que o sentido das canções só pode ser construído na inter-relação entre os elementos que compreendem os signos musicais em si com seu universo cultural e social, visto que os signos são construídos a partir do uso.

Por fim, as considerações finais demonstram que o sentido atribuído à prática das canções de imigração italiana acontece em seu sistema, o qual estão envolvidos os hábitos de escuta e

geração de expectativas individuais, formadas a partir do uso e contexto sociocultural, a partir da formação de crenças e a partir da memória individual e coletiva.

1 O CACIONEIRO POPULAR DA IMIGRAÇÃO ITALIANA

O capítulo sobre o Cancioneiro Popular da Imigração Italiana tem como objetivo contextualizar a pesquisa, apresentando um histórico sobre os trabalhos desenvolvidos com o acervo desde sua origem. Para tanto, o capítulo encontra-se dividido em três seções. A primeira seção apresenta discussões sobre a cultura popular que são necessárias para a construção de um estudo sobre canções populares. A segunda seção descreve os processos de constituição do acervo e sua organização, os trabalhos produzidos a partir dele, e as escolhas metodológicas que são adotadas. Por fim, a terceira seção traz considerações sobre a importância do canto coletivo na manutenção de uma memória do imigrante italiano, fundamentada com depoimentos atuais que demonstram que, apesar de descontextualizado historicamente e territorialmente, o canto ainda se faz muito presente nas comunidades da Serra Gaúcha.

1.1 Sobre a Cultura Popular

Devido ao fato de que o objeto deste estudo são as canções de tradição oral praticadas na Região de Imigração Italiana no Rio Grande do Sul, entendo como necessária uma breve exposição de alguns conceitos sobre *cultura* e *cultura popular* visando contextualizar o trabalho.

As discussões sobre *cultura popular* demonstram que não é possível falar sobre representações culturais sem remeter à questão da identidade. Porém, este estudo não tem a pretensão de aprofundar as discussões sobre identidade cultural. Entendemos que os conceitos de cultura e identidade, nesta investigação, encontram-se amalgamados. Parafraseando Joel Candau, utilizo aqui o conceito de identidade de forma “relaxada e metafórica”. (CANDAU, 2001, p. 23)

A evolução da noção de cultura está relacionada com o desenvolvimento das ciências sociais, a partir do século XIX. Sua formação conceitual se insere em um processo histórico no qual ocupou um lugar ambivalente, tanto como objeto como de sujeito, já que influencia e é

influenciada pelas ciências sociais. As definições do que seja a cultura se distinguem pelo conteúdo, pelas funções, pelas propriedades e também pelo uso relativamente amplo do termo.

Partindo desse princípio, coexistem no mínimo dois sentidos quando nos referimos à cultura: por um lado, o sentido Iluminista, que entendia como cultura todo o conhecimento letrado acumulado desde a Antiguidade, sobre o qual se acredita ter sido formada a civilização ocidental; por outro lado, existe o conceito antropológico, que entende por cultura o conjunto de conhecimentos, artes, valores, crenças, leis, costumes e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade. A *cultura popular* seria aquela que se encontra entre essas duas esferas conceituais.

Uma importante contribuição para a discussão sobre cultura foi o trabalho do antropólogo francês Franz Boaz, que já em 1896 argumentava que nenhuma cultura é mais desenvolvida do que outra. Essa discussão marca a evolução da concepção de cultura dentro das ciências sociais, já que se opôs ao princípio de que as culturas deveriam se submeter a uma suposta civilização ideal e desmente a noção vigente até o momento de que existiam sociedades “civilizadas” e “não-civilizadas”. A partir desse momento, cultura passa a ser aquilo que, para um grupo humano qualquer, constitui a sua particularidade. (BOAS *apud* JOURNET, 2002, p.11)

O processo interpretativo dirigido às representações é arbitrário, indeterminado e ambivalente. Para Clifford Geertz (*apud* TSU, 2001) não é possível se definir o momento em que uma interpretação se encerra. Para o autor, o que existe é um momento em que uma linha de interpretação se esgota, em que as ideias interessantes e novas não mais ocorrem e, então, o questionamento é renovado a partir de abordagens diferentes. Para ele, a antropologia sempre trabalha com resíduos de indeterminação, vagueza, incerteza e contingência. “Acho que é possível agir sob a incerteza, é possível agir sob o indeterminável, porque este é o modo como todos nós vivemos”. (TSU, 2001, s.p.)

Geertz (1989) defende que devemos deixar de buscar nas culturas “complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos” e que passemos a interpretar o que é “um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções – para governar o comportamento”. Propõe, dessa forma, que os estudos sobre cultura sejam uma ciência interpretativa e não uma ciência em busca de leis. Somente através da interpretação, por

mais incerto e inconstante que seja esse campo de trabalho, é que o pesquisador poderá encontrar os “códigos socialmente estabelecidos” e tentar desvendar seu sentido social.

Para o autor, as culturas constituem-se como fontes de informação que possibilitam ao homem existir socialmente: “entre o que o nosso corpo nos diz e o que devemos saber a fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos preencher, e nós o preenchemos com a informação (ou desinformação) fornecida pela nossa cultura”. (GEERTZ, 1989, p. 35-36) O deslocamento da concepção de cultura para as ciências sociais conduz a uma nova compreensão do termo, que passa a ser vinculado ao seu caráter mutável e processual. A cultura é dinâmica, é processo e é funcional. Essa imaterialidade da cultura constitui-se como uma espécie de “símbolo significante” dos sistemas culturais que orientam o comportamento do homem.

Outro problema que se faz cada vez mais presente nas discussões sobre cultura é que já não é possível (se é que algum dia o foi) defini-la pela sua localização geográfica e territorial. Os fenômenos de êxodo, imigração e globalização provocaram o desenvolvimento de conceitos como “desterritorialização” e “reterritorialização”. (OLIVEN, 2006, p. 201-202) Sendo assim, a proposta realizada por Geertz de que se problematizem as investigações na antropologia a partir do conceito de que as culturas são “as estruturas de sentido em que as pessoas vivem e formam suas convicções, suas individualidades e seus estilos de solidariedade” se mostra muito apropriada, uma vez que não podemos delimitar espacialmente e temporalmente o que é uma cultura. (GEERTZ, 2001, p. 215)

Rafael Santos (2009) problematiza a utilização de conceitos como *popular*, *regional* e *cultura popular* na contemporaneidade, quando se torna cada vez mais difícil circunscrever uma espacialidade. Além das dificuldades de definirmos uma espacialidade, a utilização de adjetivos como *regional* implica contrastá-los com uma realidade maior, realidade esta que também não pode ser totalmente delimitada. As fronteiras conceituais e espaciais são frágeis. A problemática de fixarem-se conceitos e significados nos estudos sobre a dinâmica cultural contemporânea demanda um olhar “sem fronteiras” e transversal, por meio do qual as produções culturais possam ser entendidas como “produtoras de sentidos nestes espaços e sobre eles, circunscrevendo-os ou atravessando-os”. (SANTOS, 2009, p.2)

Talvez a principal contribuição de Geertz ao estudo da cultura não seja a noção de que esta se forma através de estruturas de sentido, mas a noção de que o sentido é construído

socialmente, “a cultura é pública porque o significado o é”. (GEERTZ, 1989, p. 9) Sendo assim, o sentido só pode existir dentro de um contexto, caso contrário, não há sentido.

A interpretação de uma cultura só é possível se relativizarmos e considerarmos a dimensão das relações estabelecidas socialmente, relações estas que não se restringem, como dito anteriormente, a espaços geográficos ou a uma temporalidade específica. Essa dimensão deve considerar também o pesquisador, que só consegue interpretar dentro dos limites de seu espaço intelectual, moral e afetivo. Por sua vez, é papel do pesquisador ampliar sua própria dimensão.

Carlo Ginzburg considera o termo *cultura popular* ambíguo e insatisfatório, porém entende que seja uma expressão mais adequada do que *mentalidade coletiva*, haja vista que esta não considera as visões de mundo e tampouco as distinções de classes, ignorando as diferenças que permeiam a vida dos indivíduos pertencentes a cada uma delas. (GINZBURG, 1991, p. 31) Para ele, mesmo que a expressão *cultura popular* realize por vezes uma distinção que não pode ser sustentada nos estudos da cultura, essa distinção pode se configurar como um importante instrumento de análise, já que o olhar do pesquisador diferencia, mas não necessariamente discrimina, permitindo assim uma maior aproximação com aquilo que foi vivenciado.

Santos esclarece que a fragilidade do termo *popular* inicia-se entre os séculos XVIII e XIX, momento em que o *popular* e o *povo* são “descobertos” pelos antiquários e românticos. (SANTOS, 2009, p. 3) Segundo o autor, apesar de o interesse pelo *popular* já existir desde o século XVI, é no romantismo europeu que acontece sua descoberta. O *popular* está associado à busca pelo exotismo romântico, como uma forma de se contrapor às regras rígidas do classicismo. O autor afirma:

Vem daí, talvez, uma associação entre rusticidade e beleza, um encanto pelo rústico que, associado a outros elementos e consideradas as mudanças históricas, caracteriza até hoje um certo olhar sobre o exótico e a própria construção da representação de exotismo. (SANTOS, 2009, p. 4)

Essa busca pelo exotismo e a emergente necessidade de “resgatar” o *popular* que estaria se extinguindo influenciou não apenas as ciências sociais, mas também foi determinante na produção literária e musical do romantismo europeu. É neste período que se iniciam as primeiras

coletas de folclore musical⁷, que por muitas vezes foi utilizado como material temático pelos compositores da música “erudita”. Da mesma forma, alguns compositores do Leste-Europeu passaram a utilizá-lo, em suas composições, canções e melodias populares, como uma forma de se libertar da influência austro-germânica e italiana, dando início a um nacionalismo musical.

O caráter político é apontado por Santos como a terceira motivação para a valorização do *popular*, dando início ao nacionalismo principalmente em países como a Alemanha e a Espanha, como uma espécie de reação ao domínio francês. Citando Burke (1989), Santos afirma que “a descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo”. (BURKE, 1989, p. 39 *apud* SANTOS, 2009, p. 5)

Uma consideração importante realizada por Santos é o fato que, em sua origem, o *popular* é *regional*. O autor explica que, quando Peter Burke estabeleceu o que seria cultura popular, o fez em negativa, isto é, como algo que “não é” a cultura oficial, cultura aquela que incluía principalmente “artesãos e camponeses”. Com as palavras de Santos:

Enquanto as representações de *povo* e *popular* alimentavam ideologias de construções nacionais, a cultura popular era vivenciada cotidianamente bem distante da idéia de *nação* e dos centros onde ela era gestada.

[...] Foram muitos, diversificados e contraditórios os caminhos pelos quais *região* e *nação* se associaram. Às unificações políticas corresponderam também à intensificação dos contatos, possibilitada por estradas, meios de transporte – o trem – e sistemas de correios e telégrafos. (SANTOS, 2009, p. 7-8)

Da mesma forma que as representações sobre o *popular* na Europa associam-se ao nacionalismo político, no Brasil as primeiras preocupações com a *cultura popular* se manifestam no romantismo brasileiro, momento em que se busca o “resgate de uma cultura autenticamente nacional”. Tais preocupações destacam-se principalmente na produção literária, com autores como José de Alencar e Visconde de Taunay, e na produção musical, através da ópera. A primeira tentativa de ser criar, no país, uma ópera nacional, estava associada ao movimento literário, assim que muitas óperas e operetas tinham seus libretos construídos a partir da literatura nacional.

⁷ Utilizo aqui o termo ‘folclore’ por ser a terminologia utilizada pelos primeiros pesquisadores. Não discuto aqui a validade ou não validade da utilização do termo.

A escolha do gênero musical que pela primeira vez no Brasil teve a preocupação de inserir elementos populares em uma produção que seria assistida pela “elite” estava associada ao fato de que, com a vinda da corte para o país no início do século XIX, a ópera passou a ser a predileta da classe aristocrática. Além disso, é importante enfatizar que inicialmente a única inserção de elementos “brasileiros” na criação musical estava no texto, nunca na melodia, harmonia ou ritmo. Estes só passaram a fazer parte da música apreciada pela aristocracia entre o final do século XIX e início do século XX, muito timidamente.

Dessa forma, no que se refere à música, as primeiras inserções do *popular* na “cultura oficial” são a valorização da língua nacional, a escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas, além de tendências indianistas e anti-escravistas nos temas das óperas. (KIEFER, 1977, p. 77) Em um primeiro momento, o fato de que a maior parte dos cantores e compositores atuantes no período fossem estrangeiros, resultou em poucos sucessos e muitos fracassos, tendo em vista principalmente a dificuldade de se cantar em português. O primeiro “grande sucesso” no sentido da ópera nacional foi *O Guarany*, de Carlos Gomes, que apesar de se basear na obra homônima do romancista José de Alencar, tem uma linguagem musical que não apresenta elementos populares, além do fato de que o libreto foi escrito em italiano. Ainda assim, a referida composição merece destaque por ter sido a primeira ópera de autor brasileiro com reconhecimento internacional. (KIEFER, 1977)

No que se refere à primeira metade do século XX a discussão sobre o popular estava associada a um “nacionalismo modernista”, defendido principalmente por Mário de Andrade e demais modernistas paulistas, os quais associavam o folclore “a um modernismo que mistura a experimentação à busca de uma expressão do *nacional*”. (SANTOS, 2009, p. 10) Conforme Santos, nesse momento o regional se opõe ao modernismo, já que este último tinha como objetivo a busca por uma cultura nacional, entendendo por arriscadas as tendências regionalistas. (SANTOS, 2009, p. 10)

Para o autor, o regionalismo liderado por Gilberto Freyre via ao Nordeste como o “berço de um Brasil mestiço”, sendo que a partir de então surge a representação de um “povo brasileiro”. Segundo Santos:

É assim que emerge uma representação de *povo brasileiro* que iria perdurar durante quase um século de modo praticamente hegemônico, consolidada no contexto do Estado Novo, quando a diversidade cultural regional (não a representação) é transformada em cores de uma aquarela, mas a pintura deve ser necessariamente monocromática, ou melhor: mestiça. (SANTOS, 2009, p. 11)

Essa ideia de um “Brasil mestiço” vai se extinguindo na medida em que se acentua o processo de globalização, a partir da segunda metade do século passado, o que vai tornando cada vez mais difícil determinarmos o que é uma “cultura original brasileira”, seja ela regional ou nacional. Ou seja:

Na segunda metade do século XX, quando o processo de globalização se acentua e a cultura se mundializa, os localismos, regionalismos e as regiões parecem reivindicar maior visibilidade, em um movimento que é paradoxal apenas na aparência. A idéia de *origem* se torna sinal diacrítico da regionalidade, dotado de positividade. Assim, Pomerode, SC, pode representar-se como “A cidade mais alemã do Brasil” 21 e Antonio Prado, RS, como “a mais italiana”. (SANTOS, 2009, p. 11)

Assim, fica evidente a necessidade de atualização do discurso no que se refere às discussões sobre *cultura popular*, uma vez que a contemporaneidade provoca uma nova compreensão sobre os processos culturais, já que não se faz mais possível estabelecermos origens, espaços e temporalidades, considerando que todas as práticas são plurais e transmorfas. Conforme Santos:

Localizar o *popular* na supermodernidade é, simultaneamente, apreendê-lo em suas transmutações de forma de/e no espaço. Compreendê-lo, hoje, não porque algo o coloque em risco, pois o que entrou em risco desde os primórdios da modernidade foi uma determinada representação do *popular* que já se construiu historicamente sob o signo do desaparecimento. (SANTOS, 2009, p. 13)

As discussões sobre a *cultura popular* na contemporaneidade mostram-se ainda mais complexas à medida que observamos a impossibilidade de falarmos sobre representações culturais sem nos remetermos à identidade, conceito este que se mostra cada vez mais difícil de “determinar”.

Para Marc Augé, cultura e identidade são duas noções indissociáveis que se aplicam simultaneamente à realidade individual e à realidade coletiva. (AUGÉ, 1999, p. 64) As identidades só são construídas a partir de atribuições afins de sentido entre indivíduos que compartilham uma cultura, porém a identidade é uma constante busca pelo sentido. O sentido é mutável e atemporal.

Para Geertz, inclusive as identidades que persistem alteram-se em seus laços, seu conteúdo e seu sentido interno. (GEERTZ, 2001, p. 197) Esse é um dos problemas apresentados ao se trabalhar com o conceito de identidade, pois não há consenso entre os estudiosos. É preciso que o trabalho seja realizado de forma muito atenta e sutil para que se possa perceber, a partir da diversidade, as afinidades. (GEERTZ, 2001)

É por meio dos significados produzidos pela vida social que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Para Kathryn Woodward, a representação compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e tem um efeito sobre a regulação da vida social. (WOODWARD, 2000, p. 17) Partindo desse princípio, identidades(s) seriam o(s) produto(s) das representações, dos sistemas simbólicos, dos significantes. Sendo assim, ao discutirmos representações estamos discutindo identidades.

Para a autora, as identidades são dinâmicas e densas e se constituem como um fenômeno histórico. São produtos de uma intersecção de diferentes componentes, de histórias particulares, emergindo em momentos históricos, moldadas e localizadas em diferentes e por diferentes lugares. (WOODWARD, 2000, p. 22)

São as representações construídas a partir dos processos culturais que definem as identidades. Estas não somente estão sujeitas àqueles que tem o poder de representar como também dependem do olhar de quem interpreta, interpretação esta que se mostra, por vezes, incerta e indeterminável.

1.2 O hábito de cantar

O processo de criação cultural decorrente da colonização italiana no Rio Grande do Sul provocou, por um lado, a necessidade de manutenção de hábitos, valores e instituições da pátria de origem, e, por outro, a necessidade de adaptação ao novo meio ambiente, que obrigava os imigrantes a mudarem o seu modo de produzir e de viver. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 339)

Segundo Piazza Ribeiro (2004), o canto popular aparece como uma das expressões coletivas que se reveste de maior significado dentre as manifestações da tradição oral, e reforça, como prática coletiva, um dos traços de identidade dos descendentes dos imigrantes italianos. Segundo a autora:

Os imigrantes que se estabeleceram nas terras do Nordeste gaúcho experimentaram, depois das peripécias da viagem, um reinício de vida sem um aparato cultural adequado a tantas mudanças. Mesmo alimentando a esperança de construção de um novo lugar, de um novo espaço para si e para seus filhos, o sentimento de *desenraizado* acabou por ditar-lhes um comportamento novo: cantar, no exílio, nem sempre voluntário, para lembrar lugares e pessoas queridas. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 340)

O sentimento de “desenraizado” comum aos imigrantes que se estabeleceram nas terras do nordeste gaúcho acabou por estimular o hábito de cantar como forma de lembrar lugares e pessoas queridas, tendo o canto, desta forma, a função de buscar um equilíbrio para as situações difíceis, através da criação de momentos de euforia.

Além disso, o canto passa a ter a função de agregação social, tanto nas celebrações coletivas como a *sagra* – festa do santo padroeiro –, como também nos *filós*. E foram nessas situações que, a partir das trocas culturais provocadas pelas distintas procedências de origem dos imigrantes, ocorre a ampliação e a criação do repertório do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana. Piazza Ribeiro se refere à importância do hábito de cantar enquanto função social, como pode ser observado em sua explanação, a seguir:

O canto, na forma como é executado até hoje, isto é, em coro, se vincula à condição de *coisa* partilhada. Cantar *in compagnia* – na companhia de outros – significava, além do convívio grupal, partilhar do mesmo tempo livre. O lazer, frequentemente associado ao tempo de refazer as energias para o trabalho, encontrava, nessas ocasiões, um momento

privilegiado. Era um tempo livre, que se nutria do diálogo, da sabedoria dos mais velhos, da troca de informações, das novidades e do canto. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 341).

A identidade de uma sociedade se transforma a partir das relações humanas e através do tempo, sendo assim constantemente recriada. O desejo de pertencimento dos integrantes do grupo a uma determinada identidade é determinado pelos interesses do mesmo, interesses estes que podem ser modificados por fatores econômicos, políticos e sociais. A identidade dos descendentes de imigrantes italianos é fortalecida pelo convívio social, onde o canto se faz quase sempre presente. Apesar de o contexto em que o canto vem sendo executado estar se modificando através do tempo, existe uma visão identitária que é produzida e mantida através das relações sociais, conforme afirma Joel Candau:

Essa identidade é produzida e modificada no marco das relações, das reações e das interações sociais – situações, contextos, circunstâncias – de onde emergem sentimentos de pertencimento, visões de mundo, identitárias ou étnicas. (CANDAU, 2001, p. 24)

Desta forma, a memória social se configura como uma representação, construída através da eleição, por um pequeno grupo de agentes, de elementos que passam a ser representantes de sua comunidade como um todo. Essa representação se transforma, através de múltiplas ações, interage, e se configura como a identidade de toda uma sociedade. Ao falar na identidade da sociedade como sendo uma representação, reporto-me à Candau, quando diz:

Admitindo-se este uso relaxado, metafórico, a identidade (cultural ou coletiva) é certamente uma representação. Não faltam exemplos que mostram que, de maneira constantemente renovada, os indivíduos se percebem - se imaginam - como membros de um grupo e produzem diversas representações quanto a origem, a história e a natureza desse grupo. (CANDAU, 2001, p. 23)

O canto na cultura de imigração italiana está diretamente relacionado às memórias dos descendentes de imigrantes. Isso pode ser observado pela “despreocupação técnica” ao executar as canções. Em boa parte dessas canções da imigração, a melodia está incorporada ao texto, quase como se estivesse subordinada a ele, ficando evidente que o dialeto, a “pronúncia imperfeita” e o conteúdo expressivo do texto são elementos que não devem ser alterados em prol de uma “expressividade artística”. A ideia dessas canções está no cantar “sem regras”, no narrar

musicalmente, mas sem pretensões de nenhuma outra ordem que não a de dar sentido à sua história, à sua cultura: lembrar e (re)construir uma memória.

A partir de depoimentos recolhidos com alguns cantores da comunidade da Serra Gaúcha no ano de 2013⁸, é possível observar que essa relação do hábito de cantar com a memória do descendente de imigrante se mantém através do tempo, e é uma relação herdada de seus antepassados.

Oscar Luiz Panozzo⁹, natural Nova Roma do Sul, declarou que sua relação com a música remonta à família de seu trisavô, que vivia em Tresché Conca, na Itália, família que era conhecida como “os músicos”. O bisavô de Oscar, Giacomo Panozzo, veio para o Brasil juntamente com o seu pai Davide.

Virgínio Panozzo, avô de Oscar, foi cantor e regente do coral de Nova Roma do Sul. Estimulou a prática musical em seus quinze filhos, além de ser uma pessoa bastante popular: cantava em programas de rádio da região e nas Festas da Uva em Caxias do Sul, manteve por muitos anos o Coral Família Panozzo, além de ter sido subprefeito e subdelegado em Nova Roma do Sul. Na ocasião de sua morte, a banda Santa Cecília, de Nova Pádua, atravessou o Rio das Antas tocando a marcha fúnebre, acompanhando o sepultamento de Virgínio.

Angelina Panozzo, uma das filhas de Virgínio, tornou-se professora do ensino regular e de música. Juntamente com seu pai, começou uma pesquisa para coletar e organizar cantos italianos por toda a região, que posteriormente foram gravados em fita cassete e tiveram suas letras datilografadas. Essa compilação se tornou o repertório do Coral Família Panozzo, e constitui-se como o maior acervo particular de canções da imigração italiana da Serra Gaúcha. Algumas destas canções compiladas foram transcritas para partitura por Angelina, que também escreveu músicas sacras e arranjos das canções para formação coral. Tamanha é a importância do acervo Panozzo no que se refere às canções de imigração italiana no Rio Grande do Sul, que o projeto ECIRS teve Virgínio como um de seus principais informantes na década de 1980. Além disso, a família Panozzo também recebeu, em 1972, alguns pesquisadores da Universidade de Padova (Itália), que ficaram dois dias na casa da família, coletando histórias e canções para o seu trabalho.

⁸ Os depoimentos foram recolhidos durante o segundo semestre de 2013.

⁹ Depoimento recolhido por André Arrozi, acadêmico do Curso de Licenciatura em Música da UCS.

Segundo Oscar, até a metade de sua infância a prática das canções se dava como forma de agregação social, nos *filós*, assim como ainda mantinha o caráter ritual. Sobre este último aspecto, o informante comenta que era habitual se cantar nas sagras e missas (repertório litúrgico e paralitúrgico, executado em latim, dialeto italiano e português), como também se fazia o ritual festivo da *Stela da Madona de Loreto*, na época de anunciação do natal: um grupo de pessoas passava de casa em casa cantando músicas de natal, levando consigo uma estrela feita de madeira, onde em cada ponta da estrela havia uma vela acesa. Sobre os *filós*, Oscar informa que ainda eram comuns em sua infância, visto que as famílias eram muito numerosas, e esse era o principal espaço para se beber quentão e vinho, jogar cartas e cantar em grupo.

Enerita Aimi Moresco¹⁰ conta que era habitual pessoas andarem quilômetros para fazer o *filó*, que nas noites que não havia lua para iluminar, eles utilizavam o *ciareti* (pedaço de madeira o qual era envolto por um pano ensopado de banha e ateava-se fogo), e pelo caminho entoavam canções da imigração italiana, como *Geri sera al cemitério*, *El vinte e cinco juglio*, *Mérica*, *Mazzolin dei Fiori*, *La bella violeta*, *La verginella*, todas executadas *a capella*¹¹.

Terezinha Galvagni Mattei¹² comenta que em sua infância, na comunidade de Rio Macaco, atualmente nomeada Vale Sete de Setembro, tinha-se o hábito de cantar nos deslocamentos da Capelinha da Nossa Senhora, objeto sacro que pernoitava a cada dia em uma família da comunidade. Por vezes, as famílias caminhavam quilômetros para visitar umas às outras, rezando o terço e entoando canções como *La figlia del paesan*, *La colombina la gá le ale*, *Mazzolin dei Fiori*.

Arcides Mattuella¹³ lembra que em sua infância existia a prática ritualística do Ofício dos Mortos dos Pequeninos. Quando falecia uma criança na comunidade, um grupo de pessoas se reunia para interpretar as canções do ofício, caminhando até a casa da criança falecida, entoando canções fúnebres e acompanhando o ministro que fazia as orações. O grupo cantava em todo o trajeto, desde a casa do falecido até o cemitério. As letras das canções e a liturgia eram em latim.

No que se refere à prática das canções nos rituais acima citados, é interessante observar que, com exceção do Ofício dos Mortos dos Pequeninos, onde eram interpretadas canções litúrgicas

¹⁰ Depoimento recolhido por Marcos Antônio Pilatti, acadêmico do Curso de Licenciatura em Música da UCS.

¹¹ Canto *à capela*: sem acompanhamento instrumental.

¹² Depoimento recolhido por Marcos Antônio Pilatti.

¹³ Depoimento recolhido por Marcos Antônio Pilatti.

em latim, as canções executadas não tinham relação temática com o ritual. Um exemplo disso são as canções *Mazzolin dei Fiori* e *La figlia del paesan*, que têm temas romântico/amorosos e que, segundo a informante, eram interpretadas em procissão religiosa. Esse é um dado bastante interessante, pois aparentemente eles cantavam apenas pelo hábito de cantar, apenas porque o canto fazia parte de suas rotinas e de suas memórias. O canto aparece como uma forma de extravasar alegrias, tristezas, saudade e esperança. Cantavam porque cantavam.

Ao se realizar uma breve análise do acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana é possível observar que, nos coros espontâneos, existe uma grande liberdade de expressão da voz, onde os cantores se utilizam de toda sua “capacidade vocal” para interpretar as canções, provocando por muitas vezes uma certa desafinação, tanto nas linhas melódicas, quanto na harmonização das vozes. O canto coletivo, tanto nos *filós* quanto nas festas das comunidades, era realizado de forma intuitiva, bastava uma pessoa começar a cantar que as demais a seguiam. Apesar dessa intuitividade na execução, esses cantos seguem um modelo de classificação das vozes que as determina como *il primo*, *il secondo*, e *il basso*, formando entre as vozes uma tríade harmônica baseada na cultura harmônico/tonal ocidental (retomarei esse aspecto estrutural das canções posteriormente). Sobre essa espontaneidade na execução da canção, Oscar Panozzo diz: “*era como comer polenta, eles se juntavam e cantavam*”.

Os informantes são unânimes ao identificarem uma severa perda de interesse pela prática do canto espontâneo nas agrupações sociais. Argumentam que o advento da televisão e demais tecnologias reduziram consideravelmente o convívio social, o que conseqüentemente provocou a diminuição do interesse por cantar e conhecer o repertório. Entendem que a prática das canções de imigração italiana está, atualmente, ligada às festividades religiosas e aos grupos corais, que são formados a partir de iniciativas das comunidades, igrejas e empresas.

Sobre repertório, os entrevistados comentam que, via de regra, os coros interpretam as mesmas canções, e por vezes recorrem ao “italianíssimo”: músicas românticas dos anos 70 que eram tocadas nas rádios. Além disso, colocam que os coros estão sempre buscando inovações na performance das canções, como composições contemporâneas sobre o tema da imigração italiana, novos arranjos vocais, inclusão de instrumentos musicais acústicos e eletrônicos, assim como danças e expressões corporais. Atribuem essas inovações a uma necessidade de incentivar a

prática do dialeto italiano e do canto, e entendem que a extinção destas práticas seria “desastrosa” para os descendentes de imigrantes.

Ao longo do tempo, a prática das canções se modificou, com a obsolescência das canções de caráter ritual e o desaparecimento de inúmeras outras. Todavia, ainda hoje se pode observar a preocupação por parte dos mais velhos em manter o hábito de cantar. Pode-se verificar em iniciativas como o Festival da Cantoria, no município de Santa Tereza – RS, que diversas cidades da Serra Gaúcha mantém pequenos coros que interpretam repertório em dialeto, alguns aprendidos de forma oral, outros aprendidos através de registro pelos antigos padres e familiares e, até mesmo, canções atuais criadas pelos grupos.

Provavelmente essa tendência à manutenção do hábito de cantar, mesmo descontextualizado territorialmente e historicamente, se dê pelo desejo de permanência à sua tradição, às suas raízes. Essa tradição está mantida não somente pela prática do dialeto nas canções, como também pela memória das melodias. O hábito de cantar possibilita a manutenção e construção de memórias e frutifica os traços da identidade de determinados grupos sociais. A memória é “alimentada” pela união entre discurso verbal e musical, um auxilia o outro no processo de memorização, como uma espécie de mnemotécnica.

1.3 O acervo

O acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana foi criado pelo Projeto ECIRS – Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul – instituído na Universidade de Caxias do Sul em 1978, e que teve como objetivo o resgate e a valorização da cultura da imigração italiana. Tendo desde seu princípio uma equipe interdisciplinar, desenvolveu inúmeras ações culturais visando à transposição de fronteiras regionais. Além disso, o ECIRS inspirou a criação do Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade, no ano de 2002, que objetivava relacionar os fatos da literatura e da língua com a regionalidade, num quadro de globalização das relações. (PIAZZA RIBEIRO; POZENATO, 2004)

Os registros das pesquisas realizadas pelo ECIRS resultaram nos seguintes acervos: Literatura Oral, Entrevistas Gerais e Temáticas, Vídeo, Fotografia. O acervo de Literatura Oral é constituído por dois outros acervos: Jogos, Rimas e Rezas, e o Cancioneiro Popular da Imigração Italiana.

O ECIRS – atualmente integrado ao Instituto Memória Histórica e Cultural da UCS, realizou na década de 1980 o registro das canções interpretadas na Região de Colonização Italiana, o que resultou em um acervo de aproximadamente 400 canções.

Dentro de sua perspectiva de trabalho, o referido projeto buscou documentar todas as variantes significativas, tanto da letra como da música, conservando-as em sua forma primitiva, haja vista que o confronto dessas variantes permite melhor aquilatar o processo de aculturação local neste como em outros segmentos da cultura. Para tanto, foi realizado um levantamento das regiões da Serra Gaúcha que continham grupos ou indivíduos que ainda mantinham o hábito de cantar, que se lembravam das músicas que seus *nonos* ou seus pais haviam ensinado.

Posteriormente, se procedeu à gravação do áudio dessas músicas em fita cassete. As gravações foram realizadas em diversos contextos, que abarcavam filós, festividades nos salões de igrejas, espaços privados (casas e ambiente de trabalho), dentre outros. Naquele momento o intuito era registrar o máximo possível de canções, motivo pelo qual não foi realizada uma seleção específica. Todo grupo ou pessoa que lembrasse de alguma canção, mesmo que somente algumas partes, foi objeto de registro. Devido ao fato de que a intenção do projeto era documentar todas as variantes, existem alguns registros de canções interpretadas individualmente, porém são exceções, haja vista que a prática do Cancioneiro Popular é coletiva.

Com o intuito de registro e publicação do acervo, todas as canções gravadas foram transcritas. As letras das canções foram escritas em dialeto, e posteriormente traduzidas para o português. As músicas foram passadas para partitura, em sua forma manuscrita.

Em 1984, o ECIRS editou o primeiro disco da série “*Mèrica, Mèrica – cantos populares da imigração italiana*”, ilustrando os primeiros resultados de pesquisa na região. O volume II de *Mèrica, Mèrica* foi resultado de pesquisa realizada no município de Antônio Prado, também em áreas rurais, nos anos de 1985 e 1986; e seu terceiro volume, contém uma seleção de canções recolhidas nos municípios de Carlos Barbosa, Bento Gonçalves e Caxias do Sul, respectivamente nos anos de 1985, 1986 e 1987.

A partir do ano de 2009 o projeto ECIRS iniciou o procedimento de catalogação e digitalização das canções, tanto das partituras manuscritas quanto do áudio coletado, com o objetivo de posterior divulgação do acervo através da publicação de um livro com as partituras editadas e textualmente contextualizadas. Sendo assim, todas as partituras manuscritas foram reescritas através de um *software* específico para edição das mesmas, onde se teve a preocupação em adicionar à melodia, a letra da canção em dialeto. Também se deu início à digitalização das partituras manuscritas, através de um aparelho *scanner*, visando o acesso de futuros pesquisadores à imagem do manuscrito original, porém protegendo-o de danificações causadas pelo clima e pelo manuseio, e podendo-se assim obter o registro completo das etapas de organização do acervo. Além disso, uma das etapas da digitalização do acervo seria a conversão do formato áudio analógico para formato digital, através de um *software* específico para gravação e mixagem de áudio, com o objetivo de proteger e conservar o teor das fitas, porque o tempo e as mudanças climáticas acabam por danificar, muitas vezes por completo, o conteúdo deste tipo de suporte. A digitalização da imagem da partitura manuscrita e da transcrição desta em software de edição de partituras estão exemplificadas nas Figuras 1 e 2 abaixo.

Figura 1 – Partitura Manuscrita

Digit. 10.2003

Ciaretto su quel monte (L. Canaleto) 07.01.83

CIA-RE-TO SUL QUEL MÓN-TE CIA-RE-TO SU QUEL MÓN-TE CIA-RE-TO SU
 QUEL MÓN-TE AN-DÓ CHE LE-VA'L SOL AN-DÓ CHE LE-VA'L SOL

di fa' 1º - fa - f
 2º - B - c
 3º - G - B

Fonte: Acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana – ECIRS

Figura 2 – Partitura editada

Ciaréto su quel mόνte

Narrativa

Coral: Linha Camargo – Antônio Prado
Registro - década de 1980

Soprano
Contralto

CIA RÈ-TO SUL QUEL MÓN - TE CIA RÈ-TO SU QUEL MÓN - TE CIA

Baixo

S
C

RÈ TO SU QUEL MÓN - TE AN-DÒ CHE LE-VA'L SOL AN-DÒ CHE VA'L SOL__

B

Ciaréto su quel mόνte
ciaréto su quel mόνte
ciaréto su quel monte
andò che lèva 'l sòl
andò che lèva 'l sòl

Ghe gèra tre sorèle
ghe gèra tre sorèle
ghe gèra tre sorèle
e tute tre de amòr

Giulèta la più i-bèla
Giulèta la più i-bèla
Giulèta la più i-bèla
coménsia a navegàr
coménsia a navegàr

La i-navegà su'l campo
la i-navegà su'l campo
la i-navegà su'l campo
l'anèlo 'l'se cascà
l'anèlo 'l'se cascà

La alsa i òci al ciélo
La alsa i òci al ciélo
La alsa i òci al ciélo
la véde un pescatòr
la véde un pescatòr

Oi pescatòr che pèsca
oi pescatòr che pèsca
oi pescatòr che pèsca
vegné pescàr pi n qua
vegné pescàr pi n qua

Me 'se cascà l'anèlo
me 'se cascà l'anèlo
me 'se cascà l'anèlo
me 'se cascà ben qua
me 'se cascà ben qua

Se voi che lo retròvo
se voi che lo retròvo
se voi che lo retròvo
voi èsser ben pagà
voi èsser ben pagà

Te dago cénto lire
te dago cénto lire
te dago cénto lire
e un bacin de amòr
e un bacin de amòr

1. No monte um luzinha/no monte um luzinha/no monte um luzinha/lá nasce o sol/lá nasce o sol. 2. Havia três irmãs/havia três irmãs/havia três irmãs/e todas três de amor/e todas três de amor. 3. Giulèta a mais bela/Giulèta a mais bela/Giulèta a mais bela/comença a navegá/comença a navegá. 4. Navegou pelo campo/navegou pelo campo/e o seu anel caiu/e o seu anel caiu. 5. Ela ergue ao céu os olhos/ela ergue ao céu os olhos/ela ergue ao céu os olhos/e vê um pescador/e vê um pescador. 6. O pescador que pesca/ó pescador que pesca/ó pescador que pesca/vem pescar mais aqui/vem pescar mais aqui. 7. Caiu o meu anel/caiu o meu anel/caiu o meu anel/bem por aqui/caiu bem por aqui. 8. Se queres que o encontre/se queres que o encontre/se queres que o encontre/eu quero ser bem pago/eu quero ser bem pago. 9. Eu te darei cem liras/eu te darei cem liras/eu te darei cem liras/e um beijinho de amor/e um beijinho de amor.

A transcrição de partituras do acervo sempre foi uma das etapas mais delicadas e complexas do trabalho, haja vista a dificuldade em se identificar os ritmos e intervalos cantados, não apenas pela má qualidade de algumas gravações, como principalmente pela liberdade interpretativa dos cantores. Isto é, no processo de transcrição para partitura de uma música de tradição oral, inevitavelmente perdem-se relações rítmicas e intervalares muito ricas devido à necessidade de adaptá-las para a linguagem formal. Por esse motivo, cada etnomusicólogo deve fazer uma escolha metodológica, levando em consideração as especificidades do repertório.

Na primeira etapa de transcrição das partituras em sua forma manuscrita, na década de 1980, os pesquisadores registraram, na maior parte das vezes, uma única linha melódica associada à letra. Muito provavelmente essa escolha metodológica se deve ao fato de que muitas canções eram executadas em uníssono, e também porque naquele momento o principal interesse estava em identificar as diferenças entre os dialetos e variações das letras nas regiões onde eram interpretadas.

Após meu ingresso como técnica responsável pelo acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, em 2009, iniciei o processo de edição das partituras em *software*, processo este que passou por duas etapas:

- Primeiramente, as partituras manuscritas foram transcritas em *software* exatamente da forma como os primeiros pesquisadores a registraram na década de 1980, visando possibilitar aos futuros pesquisadores o acesso aos primeiros registros, e respeitando, desta forma, as diferentes interpretações metodológicas;
- Posteriormente, iniciei a revisão auditiva das canções, e novos registros foram realizados, levando em consideração a polifonia entre as vozes das canções.

Como poderá ser observado ao longo do desenvolvimento desta tese, parto do princípio que a “obra musical” é um processo que envolve todos os elementos que fazem parte de sua performance. Sendo assim, aspectos como a condução das vozes e a organização harmônico/polifônica dizem muito sobre o repertório do Cancioneiro. Inicialmente, as canções eram interpretadas coletivamente em situações diversas: cantavam em almoços, festas religiosas,

*filós*¹⁴, em casa, na roça, etc. Atualmente, percebe-se que a interpretação das canções se restringe aos grupos corais ou às festividades religiosas. Existe uma mudança significativa na performance: não são mais todos que cantam, mas sim um pequeno grupo que é escutado por outras pessoas, que não cantam. Isto é, agora existe uma diferença maior entre o papel dos cantores e o do público. Além disso, o registro da polifonia vocal se justifica pela identificação de uma estrutura padrão nesse tipo de formação coral, que é *il primo, il secondo e il basso* (comentarei essa estrutura no quarto capítulo desta tese).

O acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana mantém-se vinculado ao Instituto Memória Histórica e Cultural da UCS, e sua organização e sistematização demandam ainda as seguintes etapas: digitalização do áudio de todas as fitas cassetes com o registro das canções; restauração das referidas fitas; digitalização de parte das partituras em manuscrito; revisão das transcrições das letras das canções; revisão e transcrição em partitura de algumas canções.

Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro, pesquisadora responsável pelo acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana por trinta anos, analisou e classificou o caráter textual das canções da seguinte forma: Contraste, Lúdica, Cômica, Narrativa, Dramática, Lírica, Diversos, Religiosa, Nina-nana, Ritualística, Enumerativa e Cumulativa.

Muitas canções do acervo tratam de temas como a saudade (de sua terra natal, de sua família, etc.), amor e protesto. Falam sobre o sonho de viver na América e sobre as dificuldades que os imigrantes encontraram para chegar até o Brasil. Também existem outros temas nas canções, como as lúdicas, cômicas e religiosas (paralitúrgicas).

A partir dos registros atuais produzidos no ano de 2011 para o Inventário do Patrimônio Imaterial de Santa Tereza, projeto realizado para o IPHAN¹⁵, pode-se identificar que existem muitas variantes nas letras das canções, e até mesmo nas melodias e ritmos, o que é compreensível em se tratando do fato de que a maior parte desse repertório foi transmitido e mantido até hoje pela tradição oral. Além disso, a prática dessas canções ganha um novo significado social, devido à sua descontextualização territorial e temporal. A prática musical adquire, neste caso, uma “responsabilidade”, no sentido de resguardar/construir as memórias dos

¹⁴ Filós: Costume de reuniões entre parentes ou vizinhos mais próximos que aconteciam nas cozinhas ou nas cantinas domésticas, sobretudo na zona rural. De um modo geral, fazia-se *filó* aos sábados à noite, porque, no dia seguinte, não havia necessidade de levantar cedo para trabalhar.

¹⁵ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

descendentes de imigrantes. Por esse motivo, podem-se entender os atos de performance do Cancioneiro Popular como geradores de sentido para os envolvidos, direta ou indiretamente.

A descontextualização territorial e temporal se refere ao fato de que os espaços em que as canções eram interpretadas na década de 1980 talvez não sejam os mesmos em que são interpretadas na contemporaneidade. O canto espontâneo realizado em atividades como os filós, festividades de igreja e trabalho na roça foi, no decorrer desses trinta anos, substituído por formações corais de associações comunitárias, indústrias e empresas, dentre outras. Além disso, os processos de êxodo das regiões rurais para as cidades modifica o espaço da prática das canções. Assim, o fato de que as canções estejam atualmente sendo interpretadas em outro espaço e tempo pode indicar que sua prática seja uma importante ferramenta na manutenção da memória e da história dos descendentes de imigrantes, visto que o canto está com o indivíduo onde quer que ele esteja, não é necessário nada além do que a lembrança e a voz.

Diferentemente do levantamento realizado na década de 1980 pelo ECIRS, que registrou o áudio do máximo possível de canções interpretadas em distintos contextos e localidades, as canções documentadas no ano de 2011 foram realizadas em uma situação específica de performance. O Festival da Cantoria de Santa Tereza foi um evento que reuniu 15 (quinze) coros de diferentes municípios da Serra Gaúcha, oportunidade em que todos se apresentaram em uma situação de palco, o que modifica totalmente a performance das canções (esse aspecto será discutido no decorrer do texto). Além disso, apesar de ambos os registros terem sido realizados em áudio, outra situação que os diferencia é o tipo de gravação, visto que o da década de 1980 foi realizado com gravador analógico, e o do ano de 2011, com gravador digital. Neste último registro foi realizada uma gravação analítica, na qual o microfone foi posicionado em um ponto fixo, de forma a captar as vozes em grupo.

Registros mostram que algumas canções tiveram suas letras alteradas ou recriadas a partir da melodia trazida da Itália, o que provavelmente pode ter sido provocado pelo fato de estes imigrantes não compreenderem totalmente o italiano gramatical ou não compreenderem o dialeto do imigrante procedente de outra região da Itália.

Importante também comentar que, na década de 1930, os descendentes de imigrantes foram proibidos de cantar em dialeto, principalmente em cidades maiores, como Caxias do Sul. Essa proibição provocou uma nova prática: a de traduzir ou adaptar as letras para português, mas

mantendo a melodia como forma de preservação da memória. Isso mostra que a melodia foi um importante veículo na transmissão das canções e de indiscutível importância na manutenção da memória.

2 AS LEITURAS NA CANÇÃO

Este capítulo visa demonstrar que existem distintas formas de transmissão da informação musical, seja transmissão oral ou escrita, e que todas essas formas se constituem como leituras da situação musical. A análise musical é, dessa forma, uma leitura de outras leituras, motivo pelo qual nenhuma análise consegue contemplar a “originalidade” e tampouco a pluralidade de uma prática musical. Além disso, o capítulo problematiza as discussões sobre sentido e significado em música, contextualizando a pesquisa e demonstrando que este trabalho, assim como tantos outros, será construído a partir de uma dentre as inúmeras possibilidades interpretativas da canção.

A estrutura deste capítulo está organizada a partir de quatro seções e uma breve introdução, na qual se busca argumentar que uma “obra musical” não pode ser estudada como um produto, mas sim como um processo. A primeira seção fundamenta-se nesse conceito e defende a ideia que o sentido no Cancioneiro Popular da Imigração Italiana acontece em sua performance, isto é, em seu processo. A segunda seção pretende demonstrar a importância de considerar-se a pluralidade de elementos que compõe uma performance musical no momento de uma análise, porém compreendendo que uma análise sempre será uma leitura parcial daquela prática. A terceira seção apresenta um histórico das distintas concepções sobre sentido e significado em música até a atualidade, histórico este que se mantém na quarta seção, porém sob a perspectiva do pragmatismo semiótico.

A improvisação e a aleatoriedade marcaram a música no século XX e, por muitas vezes, interferiram diretamente na concepção que se tinha de música/obra musical. Esses elementos estiveram presentes tanto na música “erudita” quanto na música “popular”, podendo-se dar como exemplos a música aleatória¹⁶, o *happening*¹⁷, a música experimental¹⁸, o jazz, o blues, o rock,

¹⁶ Aleatória: Termo aplicado à música cuja composição e/ou interpretação seja, em maior ou menor grau, indeterminada pelo compositor. (GRIFFITHS, 2001, S/N, tradução nossa).

¹⁷ O termo *happening* foi tomado de empréstimo das artes visuais para designar um tipo de composição que, apesar de planejada, sempre incorpora algum elemento de espontaneidade ou improvisação. Além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador.

¹⁸ Música Experimental: Conjunto diversificado de práticas musicais que ganhou força na metade do século XX. Caracteriza-se pelo questionamento radical sobre os modos institucionalizados de composição, interpretação e estética. (SUN, 2012, S/N, tradução nossa)

dentre outros estilos composicionais, onde a improvisação faz parte da prática, o que passa a impossibilitar a compreensão da música como uma obra fechada.

Se já é difícil estabelecer o que seria a “obra original” após o advento da música de linguagem contemporânea no século XX, quem dirá no que se refere à música de tradição oral. Na canção popular/folclórica a performance é o original. O que se tem são leituras realizadas a partir de outras leituras, ininterruptamente; leituras que são (re)significadas a cada nova interpretação.

Os estudos na área da Antropologia e Etnomusicologia do começo do século XX já consideravam as práticas musicais como parte dos processos sociais. Na segunda metade do século XX, a Etnomusicologia passa a discutir a construção de sentido dentro do próprio ato da performance, marcando assim a passagem da análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. A partir dessa perspectiva, a música é compreendida como um processo de significação social – o sentido subsiste no processo em si. (PINTO, 2009) Dessa forma, a concepção de “obra fechada”, tal como foi por muito tempo empregada na Musicologia Sistemática, dá espaço à noção de que o “processo” é gerador de significados que vão além dos aspectos sonoros, passando, assim, a se entender a música como um fenômeno irredutivelmente social.

Como já foi dito anteriormente, o campo científico das musicologias é por natureza interdisciplinar, sendo característica das pesquisas relacionadas à música o diálogo com outras áreas de conhecimento. Porém, muitas vezes esse diálogo é problemático devido à dificuldade de se aplicarem as mesmas regras e metodologias entre as áreas. No que se refere à pesquisa etnomusicológica, o problema principal é gerado pelo fato de que não se pode reduzir a expressão da música (o som) – sua fonologia e gramática – a seu contexto (o comportamento) e vice-versa. Não se pode ignorar o fator social e tampouco o fator estético. Conforme Rafael Bastos,

Trata-se, o dilema, do cerne da cultura etnomusicológica, uma cultura onde a *música* é fonografia, isto é, pura sensorialidade cuja inteligibilidade nunca é semântica mas pragmático-contextual. Por outro lado, a totalidade desta *cultura* - a *cultura* e a *sociedade* -, excludente da *música* (som), é do tipo funcional: ela, na verdade, não passa de uma parte arbitrariamente privilegiada. (BASTOS, 2014, p. 65)

Como se pode observar, existe uma espécie de “incompatibilidade” metodológica e estrutural entre os planos expressivos e de conteúdo da música. Para Bastos, a pertinência artístico-musical na Etnomusicologia é por princípio um paradoxo, já que procura como “*logia* que intenciona ser, a inteligibilidade dentro da quadra – a Arte – atribuída no Ocidente ao sentir”, o que se torna ainda mais problemático quando, “enquanto também ‘parte’ da Antropologia (uma Ciência Social) que aspira ser, vai buscar esta inteligibilidade no social (dos *éthney*)”. (BASTOS, 2014, p. 64).

Conforme o autor, a instalação desse problema etnomusicológico aconteceu devido à transposição do modelo verbal-cognitivo para o campo da música, modelo este que se mostra ineficiente já que a fonologia e a gramática musicais se estabelecem cognitivamente, o que não acontece com a semântica, resultando, assim, na referida incompatibilidade entre os dois planos. (BASTOS, 1999, p. 50)

O trabalho aqui realizado se enquadra em uma Musicologia Sistemática, porém fortemente conectada com a abordagem “aberta” da Etnomusicologia/Antropologia, áreas que estão constantemente ampliando seu objeto e métodos de estudo em seu percurso histórico. Assim, é preciso esclarecer que esta pesquisa não se enquadra totalmente em uma Antropologia da Música. Ouso aqui me apropriar de uma proposta idealizada por Bastos (2014) quando digo que este estudo pretende fazer uma “musicologia com homem”. Entendo que a valorização cada vez mais presente na academia de trabalhos inter e transdisciplinares conduz, por sua vez, a uma diminuição de “preconceitos” terminológicos. Além disso, a terminologia é construída a partir das modificações do objeto e método de estudos em sua trajetória.

O processo da prática musical é dinâmico e envolve questões que vão muito além da música em si. Tomando-se como ponto de referência a interpretação das canções que compõem o acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, pode-se ter um pequeno exemplo da complexidade que envolve a performance musical.

Primeiramente, ao se pensar na escolha da canção que será interpretada, já se deve considerar que, para tal canção ter sido escolhida, outras foram ignoradas. Essa escolha pode ter sido feita a partir do que estava mais vivo na memória dos cantores e comunidade envolvida, das dificuldades técnicas dos cantores, do local e situação em que a canção será interpretada, e assim por diante. Posteriormente, ainda no que se refere à escolha interpretativa, há a decisão sobre os

arranjos: se a canção será executada a quatro vozes, se serão vozes mistas ou vozes masculinas, a tessitura vocal dos membros do coro, se os arranjos serão feitos com instrumentos musicais ou se será cantado *a capella*. E no que se refere à interpretação em si, o momento em que a canção está sendo executada pelo grupo é único, pois uma interpretação não pode ser igual à outra. Estão envolvidos nesse processo aspectos como o ambiente onde ocorre a performance (condições acústicas, motivos sociais e políticos, relação simbólica e/ou identitária do público e grupo que interpreta a canção), a recepção do público envolvido e os motivos pelos quais tal performance está acontecendo.

E claro, no que se refere à pesquisa em campo, também se tem como parte do processo a leitura do pesquisador. Desde sua consolidação enquanto área de conhecimento, a Etnomusicologia se distanciou da concepção vigente na Musicologia Comparativa¹⁹ de que a pesquisa deveria ser impessoal. Pelo contrário, a Etnomusicologia enfatizava a importância da participação do pesquisador nas atividades que eram objeto de investigação. A partir dessa perspectiva, entende-se como necessário o convívio com a cultura pesquisada, vivenciar as atividades e, de preferência, fazer parte da performance musical/ritual do grupo pesquisado. Somente através dessa participação é que se pode ter uma visão mais próxima daquela tida pelo grupo investigado.

O termo 'Musicologia Comparativa' foi uma das nomenclaturas associadas à Antropologia Musical. Seu início se deu por volta de 1900, como uma subárea da musicologia, e tinha como objetivo a investigação de estruturas de som e de configurações musicais, sendo o contexto antropológico e cultural muitas vezes deixado de lado. No entanto, alguns de seus pesquisadores já demonstravam preocupações em relação à compreensão da escuta e dos sistemas musicais de outras culturas que não a ocidental hegemônica. Já a Musicologia Sistemática é um nome genérico dado a algumas áreas da musicologia que pesquisam a música de forma geral, tendo como característica o empirismo e abordando subáreas como a psicologia, fisiologia, neurociência, acústica e tecnologias.

O que diferencia a Musicologia Sistemática da Musicologia Histórica e Etnomusicologia é o fato que estas duas últimas focam seus estudos em manifestações musicais específicas, como, por exemplo, a análise de um repertório escrito ou de alguma performance em particular. Os

métodos empregados na Etnomusicologia e Musicologia Histórica são geralmente emprestados de disciplinas que tratam de estudos históricos e culturais e da antropologia. Já a Musicologia Sistemática busca compreender o fenômeno musical através da observação das práticas e objetos em diferentes contextos.

A Musicologia Sistemática pode se dividir em Musicologia Sistemática Científica, que é caracterizada pelo empirismo e busca seus métodos em disciplinas como a fisiologia, acústica, sociologia, neurociência, ciências cognitivas e tecnologias; e em Musicologia Sistemática Humana, que é subjetiva e filosófica, dependendo do objeto de estudo, e envolve áreas como a estética filosófica, hermenêutica, crítica musical, semiótica, sociologia teórica e estudos de gênero. (PARNCUTT, 2012, p. 151)

A possibilidade de gravação em áudio e posteriormente em vídeo das atividades musicais contribuiu significativamente para a utilização da pesquisa de campo como método de trabalho. Segundo Pinto, existem basicamente dois enfoques quando nos referimos à documentar a música em seu contexto performático:

Abordagem musicológica: o fenômeno musical enquanto texto e estrutura está em primeiro plano. A gravação do acontecimento musical é de fundamental importância, pois a avaliação posterior deste aspecto depende exclusivamente do registro musical. Este registro deve servir, igualmente, para compor arquivos especializados, portanto existe a preocupação de uma gravação “limpa”, sem maiores interferências.

Abordagem antropológica: a investigação de campo caracteriza-se pela postura do pesquisador, que vê a música inserida no seu contexto cultural. Dá-se importância ao todo, isto é, à “música na cultura” e à “música enquanto cultura”. O registro do áudio e de imagens ultrapassa o puramente musical. (PINTO, 2001, p.251)

As pesquisas de campo e suas respectivas gravações que servem de base para esta tese foram realizadas em momentos diferentes e a partir de três “olhares” distintos. Como já foi comentado anteriormente, uma das documentações aqui utilizadas são gravações registradas pela equipe do Projeto ECIRS na década de 1980, gravações estas feitas em fita cassete, suporte que por vezes “peca” na qualidade de áudio e sofre com as adversidades do tempo e clima. Nesse primeiro momento de coleta de dados eu não estava presente, porém utilizo a documentação produzida pelos primeiros pesquisadores. Em um segundo momento, participei de alguns

¹⁹ Musicologia Comparativa: Pesquisa Musical suprarregional, metódica e comparativa.

festivais de corais²⁰ realizados na Serra Gaúcha, registrando as canções com gravador e microfone digital. Minha atuação em campo foi de observadora, já que não nunca fui integrante dos corais. Em um terceiro momento, solicitei a quatro bolsistas voluntários do Curso de Licenciatura em Música da UCS, sendo dois deles regentes de corais na região, que coletassem depoimentos dos participantes dos coros nos quais atuam e que registrassem o áudio das canções, material que também está sendo utilizado neste estudo.

Assim, mesmo que a pesquisa aqui realizada não tenha tido a participação efetiva do pesquisador no fazer musical dos corais, entendo que as distintas abordagens e olhares sobre a prática das canções contribuí para um enriquecimento da investigação. A primeira coleta foi realizada por descendentes de imigrantes e em uma época em que ainda não havia tantos recursos tecnológicos e em que as práticas sociais eram outras. Por outro lado, a perspectiva dos regentes de corais – que apesar de também serem descendentes de imigrantes italianos, atuam em um contexto muito diferente do primeiro registro pelo ECIRS – é a de quem escolhe o que será cantado e a de quem realiza o arranjo das canções para serem apresentadas em uma situação de palco. O espaço onde acontece a performance é outro, a forma como as canções se mostram a um público é outra; no entanto, a relação dos regentes com a prática das canções de imigração italiana é afetiva, traz memórias de sua vida familiar e social. Por fim, minha perspectiva enquanto pesquisadora sempre será a de uma “estrangeira”, de alguém que não é descendente de imigrantes italianos, por mais partícipe que seja minha atuação em campo. Entendo que trabalhar com essas três perspectivas distintas sobre a prática das canções contribua para se obter a “proximidade” e o “distanciamento” necessário para a realização de uma pesquisa acadêmica.

Para Nicholas Cook (2006), “chamar a música de uma arte de performance não é somente dizer que nós a interpretamos [*perform it*]; é dizer que a música interpreta o sentido [*performs meaning*]”. (COOK, 2006, p. 19) A partir dessa ideia, pode-se entender a música como um (dentre outros) veículo de compreensão da sociedade. Ao se entender a música como performance, temos que considerar a dinâmica das relações que envolvem o ato da performance. Esta não se restringe a cerimônias, concertos, rituais, mas se estende a inúmeros eventos do cotidiano, sejam eles rurais, tribais ou industriais e modernos.

²⁰ Para a análise das canções utilizo o registro realizado no Festival da Cantoria realizado na cidade de Santa Tereza, devido à diversidade de coros atuantes e da qualidade do registro.

A Etnomusicologia da Performance adota uma perspectiva processual do acontecimento cultural. Parte do pressuposto que as performances estão presentes em todas as atividades humanas, desde que estas estejam inseridas em um quadro de referência cultural. Segundo Oliveira Pinto (1997) “através da sua performance o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos”. (PINTO, 1997, p. 28) Para o autor, as performances, desde que inseridas em algum quadro de referência sociocultural, marcam todas as atividades humanas. Sendo assim, pode-se compreender a situação de performance como geradora de sentidos. Regina Santos (1998) descreve resumidamente o processo de construção de sentido a partir da performance:

Um acontecimento musical se inscreve num ritual social genérico de performance cujo funcionamento é atualizado em cada situação concreta de comunicação. Em cada ritual de performance define-se um funcionamento enunciativo: um modo correto de cantar, uma sonoridade ideal, uma forma de estar no acontecimento, uma interação autorizada. Sempre um ritual enunciativo que pode, contudo, ser revertido na situação concreta de performance: pode produzir uma variação, pode operar por mistura, e com isso, pode gerar sentidos. (SANTOS, 1998, p. 95)

A partir do acima exposto, pode-se entender que é justamente o fato da performance ser situacional, dinâmica e interativa que a qualifica como produtora de sentidos. Santos realiza seu trabalho a partir da concepção de que discurso musical é aquele que foi efetivamente realizado como exigência do ritual do momento, caracterizado por uma intertextualidade e decorrente do contexto social (cultural). Estabelece a noção de texto musical como performance (enunciação) e como discurso (texto plural, heterogeneidade enunciativa), para, a partir de então, discutir o fato de que em toda situação de comunicação há, efetivamente, uma situação de performance. (SANTOS, 1998, p. 98) Segundo a autora,

No funcionamento enunciativo de um acontecimento musical, com sua destinação a um suposto público receptor, a produção de sentido (uma estesia) se deve a dispositivos postos em jogo nas diversas instâncias de produção e a coerções presentes na circulação. Existe um trabalho que envolve a textualidade do contexto espetacular, o agenciamento do programa, o modo de estar nesse acontecimento e os discursos que vão construindo uma imagem do emissor, do receptor e do próprio acontecimento musical. (SANTOS, 1998, p. 99)

Pode-se observar que as novas perspectivas da pesquisa em música direcionam para o pensamento de uma produção de sentido a partir da compreensão da música como processo e não como produto, como algo inserido dentro de um contexto. É preciso levar em conta a dinamicidade do processo e todas as situações que envolvem o ato da performance, e entendê-la, dessa forma, como produtora de sentido.

2.1 O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana: o sentido na performance

Ao trabalharmos com o conceito de performance como leitura, precisamos estar conscientes da relação de oposição existente, na cultura ocidental, entre oralidade e leitura. Conforme Zumthor,

[...] elas se opõem (muito esquematicamente) como um conjunto de processos naturais e uma série de procedimentos artificiais, em outros termos, sua relação não deixa de ter analogia com a natureza e a cultura no formalismo de Levi-Strauss. A diferença essencial entre os dois modelos de comunicação que elas realizam reside em que, em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, de ordem e percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a interlecção, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. (ZUMTHOR, 2000, p. 66)

Para o autor, na situação de performance a presença corporal, tanto do ouvinte quanto do intérprete, é plena, e está carregada de poderes sensoriais. Já na leitura, essa presença é colocada em parênteses, entretanto, subsiste em uma presença invisível, que é a manifestação do outro. Assim, a diferença entre um texto escrito e um texto transmitido pela oralidade seria apenas a intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2000, p. 69)

É possível estabelecer que a canção constitua-se como uma corporização da poesia, já que sua performance “dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação”. (ZUMTHOR, 2000, p. 70) A leitura é uma performance. Tanto a comunicação escrita quanto a performática podem ser entendidas como distintas formas de leitura. O que as diferencia são as situações de percepção, já que na comunicação escrita, o texto “não corresponde mais do que um

dos dois momentos da performance”, enquanto que a performance “é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente.” (ZUMTHOR, 2000, p. 67)

Assim, é possível inferir que não é possível estabelecer um conceito único do que seria a performance. Para Zumthor, existem no mínimo três tipos de performance:

Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação da enunciação. É a performance completa, que se opõe de maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso.

Um outro se define quando falta um ou outro elemento de mediação, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Em situações desse gênero, a oposição entre performance e leitura tende a reduzir.

Enfim, a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. (ZUMTHOR, 2000, p. 69)

Como poderá ser observado a seguir, este trabalho parte do pressuposto que não existe apenas uma modalidade de performance, como também que esta contempla todo o processo que vai do momento da concepção/criação até o momento de sua interpretação e recepção.

No caso do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, a própria escolha interpretativa já carrega em si um significado social. Os motivos que levam à escolha do repertório, sejam eles políticos, sociais, ideológicos ou até mesmo técnicos, estão carregados de significação, e sua posterior performance, é potencialmente geradora de sentido para a comunidade envolvida. O que leva uma canção a ser lembrada e reinterpretada através da transmissão oral, em comparação com várias canções que foram esquecidas, já demonstra que essa manutenção da memória tem em si sentidos atribuídos.

O discurso da performance musical (ou discurso da produção musical²¹) é potencialmente gerador de sentidos. A própria concepção que se tem sobre determinado gênero musical já produz por si um sentido. Em uma única expressão como “Canção Popular Italiana”, são atribuídos distintos valores, que são estipulados pelo coletivo e que determinarão a criação, construção e prática musical. A criação, construção e prática(s) musical(is) determinarão o sentido. O sistema não é construído pela soma dos termos, mas sim por sua dinâmica.

²¹ Na seção 2.2, trataremos da distinção entre Discurso Musical e Discurso de Produção Musical, a partir da teoria de Peter Dietrich.

É comum utilizar-se do termo “popular” para definir distintas formas de expressão musical, onde se destacam três perspectivas: a música que atinge a “massa” da população, geralmente associada à música midiática; a música criada pelo “povo”, mas muitas vezes divulgada em larga escala (o caso da MPB); e a música criada “pelo povo e para o povo”, sendo geralmente executada em pequenos grupos e raramente divulgada pela mídia (música tradicional).

Faz-se aqui uma comparação entre a Canção Popular Italiana conhecida através da mídia e que conseqüentemente atinge a maior parte da população, com as Canções Populares da Imigração Italiana, conhecida geralmente por descendentes ou moradores de regiões de imigração italiana no Brasil, e por alguns pesquisadores.

A primeira referência (Canção Popular Italiana) diz respeito à canção popular urbana, canção divulgada em grande escala pela mídia, e que em muito difere da canção tradicional. A maioria das pessoas pensa na Canção Popular Italiana como sendo a canção romântica em italiano, gênero que se popularizou com o advento da indústria fonográfica, e que tem como forte influência o *Bel Canto*²². São características dessas canções a emotividade do intérprete, que se utiliza de *rubatos*²³, *rallentandos*²⁴ e demais recursos interpretativos para dar caráter emocional ao seu discurso. Além disso, geralmente se associa a esse tipo de canção qualidades técnico-vocais que remetem à prática operística, novamente trazendo a relação com o *Bel Canto*, e que as difere tecnicamente da maior parte da execução vocal comum na canção midiática (podemos tomar como exemplo Andrea Bocelli, Luciano Pavaroti, dentre outros).

O segundo exemplo, a Canção Popular da Imigração Italiana, tem caráter tradicional, é pouco divulgada pela mídia (exceto nas regiões de colonização italiana), e difere da Canção

²² *Bel Canto*: O termo 'bel canto' é utilizado sem um significado específico e com distintas interpretações subjetivas. Adquiriu um significado especial como expressão musical até meados do século XIX, entretanto, os dicionários musicais e/ou gerais não tentaram uma definição específica após os anos de 1900. Ainda hoje, o termo continua a ser ambíguo e é utilizado frequentemente como uma espécie de nostalgia a uma tradição perdida. (JANDER; HARRIS, 2001, S/N, tradução nossa)

²³ *Rubato*: Alteração expressiva do ritmo. Inicialmente, apenas a melodia era alterada enquanto o acompanhamento mantinha o tempo rigoroso. Posteriormente, passou a envolver a flexibilidade rítmica de toda a estrutura musical. (HUDSON, 2001, S/N, tradução nossa)

²⁴ *Rallentando*: Orientação para reduzir o tempo, muitas vezes abreviado como *Rall*. O termo é de uso relativamente recente, sendo dificilmente encontrado nas partituras antes do século XIX; na atualidade é, possivelmente, o mais comum dos termos, embora as expressões *ritardando* e *ritenuto* também ocorram com frequência. Cada palavra possui diferentes matizes, mas cada compositor interpretou esses termos à sua própria maneira. (FALLOWS, 2001, S/N, tradução nossa)

Popular Italiana (urbana) tanto em sua estrutura (gramática musical) quanto em sua performance (enunciação).

O gênero do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana se assemelha, estruturalmente, com algumas canções tradicionais de imigração europeia no Brasil, como por exemplo, a canção de imigração alemã. São canções que apresentam uma estrofe, ou estrofe e refrão, sendo que estas são repetidas incansavelmente até a conclusão da narração/letra da canção. Seus compassos são geralmente organizados em binário ou binário composto²⁵, salvo algumas exceções²⁶. Sua melodia tem caráter simples, organizada em sua maioria por graus conjuntos ou com pequenos saltos de terça²⁷. Suas frases melódicas são construídas em estruturas regulares de compasso, geralmente a cada 6 (seis) ou 8 (oito) compassos. É claro que essas constatações estruturais se referem a uma “observação estatística” de um determinado número de canções, portanto, existem exceções à regra.

Ao contrário da Canção Popular Italiana divulgada pela mídia, que tem, via de regra, caráter solista, a canção tradicional é geralmente interpretada por um grupo de vozes, seja em uníssono ou a duas, três ou quatro vozes. A técnica vocal empregada nessas canções tem caráter diferente da canção midiática, já que o objetivo maior é cantar em grupo, rememorar, fortalecer identidades. Seu caráter é mais coletivo do que a canção urbana, e sua prática é mais intimista.

Como pode ser observado, apesar de o gênero canção, pensado de forma geral, apresentar algumas similaridades em sua estrutura – como a questão da estrofe e refrão – existe uma diferença muito significativa entre a Canção Popular Italiana (urbana) e a Canção Popular Italiana (tradicional). Um dos exemplos mais evidentes encontra-se no fato de que a primeira, devido à influência do *Bel Canto*, apresenta características melódicas e técnico-vocais que em muito difere da canção tradicional. Essas diferenças estruturais, isto é, na gramática da canção, são obviamente determinadas pelos valores atribuídos a um e a outro gênero.

²⁵ *Binário composto*: célula rítmica formada por dois tempos, um de marcação “forte” e outro “fraco”. Um ritmo binário pode ser simples ou composto. Compasso composto é aquele em que cada unidade de tempo é subdividida em três notas, cuja duração é definida pelo denominador da fórmula de compasso. Exemplo de compasso binário composto: 6/8.

²⁶ É comum encontrar canções em compasso quaternário ou ternário composto.

²⁷ *Saltos de terça*: referência aos intervalos musicais, ou seja, graus conjuntos que dizem respeito aos intervalos de segunda (maior ou menor) e saltos de terça se referem aos intervalos de terça (maior ou menor).

Ao se considerar a música como linguagem, podemos entender que aquela é constituída de várias línguas, e que o significado atribuído à sintaxe em cada uma dessas línguas é arbitrário. Isso se aplica aos elementos constituintes da gramática musical (construção melódica, harmonia, intensidade, timbre, “ruídos”, sons sintéticos, etc.), valores estes que só são determinados pelo uso coletivo.

A performance terá um papel fundamental no sistema, visto que o local e o receptor são determinantes na escolha do gênero e, conseqüentemente, dos discursos que serão empregados. Por exemplo, o valor que será conferido à Canção Popular Italiana (tradicional) pelo público habituado a ouvir a Canção Popular Italiana (urbana), será muito diferente do valor conferido àquela pelos descendentes da imigração italiana.

Sendo assim, tanto o valor atribuído ao discurso musical quanto ao discurso de produção musical será estipulado através de seu uso coletivo. Essa relação determinará de onde, para onde e para quem um gênero musical será praticado, qual o sentido que determinado grupo atribuirá ao discurso de produção musical e, conseqüentemente, influenciará a forma como se dará a construção (gramatical) musical. Em muitos casos se faz necessário, inclusive, que se estabeleçam as características da situação de enunciação, haja vista que a performance da Canção Popular Italiana pela mídia, por exemplo, tem uma constituição muito diferente da performance da Canção Popular Italiana (tradicional).

Heloísa Valente (2000) afirma que a produção fonográfica deu origem a um novo gênero de produção musical: a canção popular urbana, o que implicou em uma reconsideração do que tradicionalmente se entendia por performance. Os novos recursos tecnológicos e os novos receptores surgidos a partir daqueles recursos geram valores aos quais os gêneros musicais associados a essa nova performance irão se moldar. Conforme a autora:

A canção das mídias, em plena pós-modernidade, tem sua vida controlada por aparelhos: ideológicos, tecnológicos, mercadológicos...[sic] que ditam a estética de fora para dentro da linguagem: são fixados pré-requisitos, determinados pelos parâmetros da estética da gravação em estúdio. Nas duas últimas décadas do século XX, estes são aplicados a qualquer modalidade da chamada música popular, trate-se de canção romântica, world music ou pagode: a saliência dos sons graves, os efeitos de eco na percussão, a predileção pela bateria eletrônica e pelos timbres dos instrumentos acústicos (naípe de cordas, coro em vocalize etc.) simulados pelo computador. Estes sons acabam sendo escolhidos, por oferecerem uma apreciação de melhor qualidade (note-se que esta é a concepção da indústria fonográfica) do que a performance ao vivo, através de

instrumentos acústicos convencionais, de ação mecânica (evidentemente, por trás desta estética há fatores de interesse econômico em jogo). (VALENTE, 2000, p. 55)

Nesse novo gênero, a canção midiática²⁸, muitas vezes a qualidade do intérprete e, porque não, do próprio compositor, acaba sendo substituída pela qualidade do engenheiro de som e dos recursos tecnológicos empregados na criação/construção musical. Segundo Valente, “tal situação conduz a um problema semiótico relevante: o modelo original da performance - o corpo do músico, executando a obra ao vivo - é preterido em favor de uma diluição em várias camadas de intervenção técnica”. (VALENTE, 2000, p. 55)

2.2 Os discursos na canção

Em sua tese, Peter Dietrich (2008) descreve a importância de que, em uma análise semiótica da canção, façamos a distinção entre discurso musical e discurso de produção musical, visando evitar confusões desnecessárias e, desta forma, dar maior confiabilidade aos resultados obtidos pela análise. O autor relaciona os problemas epistemológicos nos trabalhos de semiologia da canção às dificuldades inerentes à semiotização das estruturas puramente musicais, que leva os pesquisadores a confundirem ambos os discursos. Considera que essa confusão esteja relacionada a uma má interpretação do papel da partitura na produção musical e sua relação com o discurso musical.

Dietrich argumenta que na análise da canção, tentar levar a semiótica a um evento anterior à enunciação, coloca o pesquisador em um terreno de hipóteses impossíveis de serem comprovadas. O problema está justamente na forma de circulação da informação musical, ou seja, qual será o tipo de leitura que veiculará essa informação.

²⁸ *Canção midiática*: Termo empregado por Heloísa Valente em seu artigo *Os giros (do mundo) do disco voz na voz canção*.

Historicamente, a música²⁹ teve duas formas de circulação de informação musical, sendo a primeira e mais antiga a transmissão oral, e posteriormente, a transmissão via registro escrito, seja em notação neumática, alfabética, tablatura ou em partitura³⁰. As novas tecnologias desenvolvidas no século XX permitiram uma outra forma de transmissão de informação musical que não somente a oral e a escrita: a gravação. Não obstante, qualquer uma das formas de circulação de informação musical citadas não permite o registro fidedigno da obra em toda sua dinamicidade e pluralidade. A transmissão oral provoca modificações nas estruturas melódicas e harmônicas, nas letras, andamentos, ritmos e dinâmicas. A transmissão escrita, por mais detalhada que seja, tem suas limitações enquanto estrutura formal, além do fato que “ignora” o fator intérprete, que nunca é o mesmo (uma única pessoa não interpreta duas vezes da mesma forma). A gravação, que teoricamente teria a capacidade de registrar o maior número de fenômenos musicais de uma performance, deixa de ser um registro do discurso musical e se torna também um “texto musical” no momento em que se transforma em objeto de análise.

Márcio Coelho (2007) reflete sobre os problemas inerentes ao registro do discurso musical, argumentando que independentemente da escolha da forma de registro, este sempre será insuficiente. Para o autor:

A única maneira de registrar virtualmente esse núcleo de identidade é por meio da partitura musical, embora saibamos de antemão que a notação em partitura é insuficiente para registrar todas as nuances de uma canção manifestada. Por que, então, não registrá-la por meio de gravação eletromagnética ou digital? Podemos, sim, registrar canção, no entanto, nunca o seu núcleo de identidade virtual, pois, caso registrássemos a letra e o contorno melódico de uma canção em um gravador, aquilo o que era núcleo de identidade virtual já seria manifestação, ou seja, o que era discurso, nesse caso, passaria a ser texto. (COELHO, 2007, p. 62)

Para Coelho, a partitura se constitui como a única forma de se registrar o “núcleo de identidade da canção”, que seriam o binômio letra e melodia. Luiz Tatit define o “núcleo de identidade da canção” como sendo a letra e a melodia que a sustenta, e afirma que nem todos os valores investidos se manifestam em todas as interpretações. Conforme o autor:

²⁹ Até o final da Renascença, não existia distinção entre música e canção, pois a música instrumental estava necessariamente associada à canção e à dança.

³⁰ Até o advento da partitura musical, tal como a conhecemos atualmente no ocidente, foram criados inúmeros modelos de notação musical.

Acontece que, dos diversos valores investidos numa obra pela atividade de composição, apenas alguns se manifestam durante o processo de execução. Uma canção acelerada proporciona em geral grande proximidade a seus elementos melódicos de modo que as similaridades e os contrastes tornam-se flagrantes. Quase não há percurso porque quase não há necessidade de busca. São conjunções (ou mais raramente disjunções) relativamente estáveis que vão repercutir nos momentos da letra em que o sujeito manifesta satisfação pela integração com o objeto sob a forma de exaltação de suas qualidades. A mesma canção, interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com os sinais de desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Imediatamente, os conteúdos da letra camuflados na primeira versão vêm à tona, muitas vezes ressaltando sentimentos de falta ou dramatizações até então insuspeitados dentro da obra. (TATIT, 1997, p. 23)

Ironicamente, seria justamente a “incapacidade” da partitura musical de registrar todos os aspectos sonoros envolvidos na performance musical que a qualificaria como registro do “núcleo de identidade da canção”, pois se lhe fosse permitida tamanha pluralidade, ela deixaria de ser o registro do discurso musical se tornaria o próprio discurso. Peter Dietrich entende que, caso a partitura tivesse a capacidade de registrar a pluralidade de uma situação musical, estaria automaticamente atualizando a performance, deixando por esse motivo de ser registro para se tornar a performance em si. Segundo o autor: “Se a partitura não tivesse tais 'insuficiências', e fosse capaz de registrar 'todas as nuances', ela já estaria atualizando e realizando o objeto que – na economia da teoria ali esboçada – ainda precisaria estar em estágio virtual”. (DIETRICH, 2008, p. 27)

Para Dietrich, partindo-se da lógica de que a partitura seria o meio de registrar apenas o “núcleo de identidade”, então ela precisaria se constituir como um “discurso sem texto”. A partitura se configuraria como um recurso para resolver algo que não precisaria ser resolvido, caso a distinção entre discurso de produção musical e discurso musical fosse considerada. (DIETRICH, 2008).

Segundo o autor, o conceito de “núcleo de identidade”, tanto no discurso musical quanto no discurso de produção musical, só pode ser aceito se identidade for tomada no sentido estrito de identificação, e complementa que letra e melodia são “nucleares” apenas se tomadas como forma de identificação, pois tais elementos da canção são tão portadores de sentido quanto qualquer outro aspecto musical. (DIETRICH, 2008, p. 35) A enunciação encontra-se em todos os

elementos musicais da canção, motivo pelo qual é impossível extrair uma enunciação fragmentada. Conforme Dietrich:

Vimos que a canção, tomada como objeto de análise, é sempre um texto acabado, sendo impossível extrair dele uma enunciação fragmentada, em etapas. As marcas da enunciação estão inseridas na letra e em todos os elementos musicais, não apenas na melodia. Separar a atividade do compositor e do intérprete é algo que só pode ocorrer no discurso de produção musical. (DIETRICH, 2008, p. 33)

Utiliza-se como referência nesta investigação a análise do discurso de produção musical construída por Peter Dietrich; porém, as canções que compõem o acervo do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana têm especificidades que as diferenciam do modelo de canção que embasou a construção analítica do autor. Da mesma forma, não trabalharei com o conceito de “núcleo de identidade da canção” estabelecido por Tatit e utilizado por Coelho. As referências ao referido núcleo estão aqui colocadas no intuito de problematizar as diferentes abordagens no que se refere ao registro e à análise do discurso musical.

Conforme dito anteriormente, as canções que são objeto de análise têm caráter tradicional, foram transmitidas por gerações através da oralidade, não possuindo, desta forma, a figura de um compositor. O que se tem, sim, é a figura do arranjador e do intérprete. Sobre o arranjador, é interessante comentar que seu papel foi acrescentado na prática das canções de imigração italiana por causa da formação coral. Este é um dado bastante interessante se levarmos em consideração que as canções são atualmente interpretadas quase que exclusivamente através de coros, o que implica na atuação de um arranjador.

Uma vez compreendida a impossibilidade de se realizar uma análise da canção de forma fragmentada, já que as marcas da enunciação estão em todos os elementos que compõem a performance musical; e, da mesma forma, reconhecendo que toda canção, uma vez submetida à análise, constitui-se como texto, é preciso esclarecer as limitações de uma análise semiótica da canção, por mais plural que seja sua abordagem.

Utilizam-se como recursos de análise a notação musical ocidental (partitura), assim como alguns gráficos. Esses recursos serão utilizados apenas com o intuito de exemplificar o processo de formação de sentido na prática das canções; no entanto, tais recursos serão sempre

insuficientes para transmitir a dinâmica da performance do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana.

Enquanto informação musical, a partitura só permite transmitir uma parte do discurso musical, justamente pelo fato de que não lhe é possível registrar fielmente todos os elementos do fenômeno sonoro. A partitura é um método de transcrição dos elementos sonoros baseado principalmente na duração e altura dos sons. Os demais elementos sonoros como intensidade, andamento, timbre, efeitos, dentre outros, até podem ser representados, mas suas leituras serão sempre abstratas. Por exemplo: um intérprete irá identificar, a partir de seu universo cognitivo/musical, a sua concepção de “timbre metálico”. Esta certamente terá alguma semelhança com a concepção do referido timbre por outros intérpretes, mas nunca será a mesma concepção. Ao contrário da duração e altura dos sons, que exigem do leitor uma resposta precisa (em uma leitura de partitura, não é possível tocar “mais ou menos uma semínima” ou “praticamente um dó”), os demais elementos sonoros, quando transcritos para partitura (nem sempre o são), têm caráter abstrato.

Conforme se comentou na seção 1.3 sobre o acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, a prática das canções na região da Serra Gaúcha mudou consideravelmente desde seu primeiro registro, na década de 1980. O que antes acontecia em praticamente qualquer forma de agrupamento social, agora acontece em uma situação de destaque, nos corais, e de forma previamente organizada. O regente coral se faz presente em praticamente todos os coros, mesmo que a figura do regente e cantor se confundam eventualmente.

Essa mudança na prática das canções provoca uma mudança na leitura das canções. Em um primeiro momento, o registro das canções em notação musical era muito incomum, visto que as músicas eram interpretadas por qualquer pessoa que conhecesse alguma canção, esta aprendida, na maioria das vezes, por transmissão oral. Os poucos casos de registro em partitura que se teve conhecimento estavam relacionados ao acervo de igrejas (os padres e freiras geralmente tinham educação musical), ou aos casos excepcionais de pessoas que tiveram alguma formação musical e que reconheciam a importância de registrar e resgatar as canções, como foi o caso da família Panozzo, citado anteriormente. Esse cenário teve uma mudança significativa na contemporaneidade: a maior parte dos corais que interpreta o repertório de canções da imigração

italiana produz partituras com arranjos das canções. Ou seja, após trinta anos de prática do Cancioneiro, a “leitura musical iletrada” se transformou em uma “leitura musical letrada”.

É difícil afirmar a causa dessa mudança na forma de transmissão das canções. Poderíamos pensar, em um primeiro momento, que teria havido uma redução no analfabetismo musical na região da Serra Gaúcha, e que isso provocou um aumento no número de registros de canções em partituras. Mas não creio que seja a causa. Mesmo que tenha acontecido uma melhoria na formação musical na região, tal melhoria não seria significativa a ponto de gerar tamanha mudança na prática e registro das canções. O que provavelmente provocou essas modificações foi, como se discutiu anteriormente, a mudança na performance do cancioneiro: o número de pessoas que interpretava esse repertório se restringiu a um pequeno número de grupos corais; o cantar intuitivo e espontâneo deu lugar ao canto organizado, em situação de destaque; antes não havia público, agora há. A proporção do número de pessoas com formação musical no decorrer desses trinta anos não deve ter aumentado. Por outro lado, o número de pessoas que interpretam o repertório, assim como a quantidade de situações de performance do Cancioneiro, se restringiu.

2.3 Sobre o sentido e o significado em música

Devido ao fato de que esta pesquisa pretende compreender o processo de construção de sentido na performance do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, faz-se necessária a problematização sobre as diferentes concepções do que seria o sentido e o significado em música no decorrer do tempo, visto que o sentido é construído a partir de um contexto, que considera aspectos culturais, territoriais e temporais.

A discussão sobre o que seria o sentido musical e os processos de significação em música tem sido alvo de inúmeras teorias no decorrer dos séculos. Um importante personagem nessa discussão foi Eduard Hanslick, musicólogo do século XIX, que desmistificou a concepção romântica que se tinha sobre música como expressão dos sentimentos, passando a discutir a música sob a ótica da percepção. Essa mudança de perspectiva no pensamento sobre o significado musical contribuiu para que se começasse a entender a música como um sistema, onde estão

envolvidos, dentre outros aspectos, os processos fenomênicos da percepção. Desde então, áreas de conhecimento distintas, como a neurociência, a psicologia, a linguística, a antropologia e a filosofia vem buscando explicitar melhor o processo musical, principalmente no que diz respeito à escuta e suas significações.

Luis Oliveira e Jônatas Manzoli (2007) dividiram a história do significado musical no ocidente em três paradigmas principais: a representacionista, a absolutista³¹ (ou formalista), e a construtivista social, que são brevemente comentadas a seguir.

O paradigma representacionista está relacionado ao conceito de música como imitação, e vai da Antiguidade até meados do século XIX. No período pré-socrático, a *mousiké* era vista como parte de um sistema cosmológico, enquanto manifestação de um *arché*³². Seu significado era metafísico: era a representação sonora do próprio *lógos*. É preciso esclarecer que, quando se fala de música na antiguidade, não estamos tratando da música tal como a concebemos atualmente, mas de um conjunto de manifestações, onde faziam parte a dança e a poesia.

Platão propõe uma nova perspectiva sobre o papel da música a partir da educação ética e moral da sociedade (*paideia*), tornando-se o principal responsável pelo conceito de música como imitação. Sua teoria parte de dois princípios básicos: a *mímesis* e o *ethos*. Para o filósofo, o relacionamento entre o empírico e suas formas ideais ou arquetípicas é essencialmente imitativa (*mímesis*). A música, para o autor, imitaria não só a harmonia ideal, como também a harmonia da alma tripartida (corporal, espiritual e racional). Sendo assim, ao contrário das artes figurativas, a música era uma espécie de imitação de terceira ordem, pois não podia imitar a essência ideal da realidade, apenas a aparência sensível das coisas. (PLATÃO, 1993)

Essa relação entre a música e a harmonia ideal tanto poderia servir ao bem, como poderia representar perigo, dependendo da forma como seria utilizada. Essa imitação, segundo Platão, não necessariamente se limitava à beleza e à verdade, mas também poderia ter atributos não desejáveis, como os de caráter hedonista. Por esse motivo, na República o autor defende que só deveriam ser tolerados os modos que cumprissem sua função educativa e ética. Para o filósofo, o desenvolvimento da teoria e prática instrumental de sua época estava se transformando em um

³¹ O termo *absolutista* é proposto por Leonar Meyer, visando vincular o formalismo em música ao surgimento do conceito de Música Absoluta, no século XIX. Tal conceito se refere às obras puramente instrumentais, que não possuem nenhum conteúdo extramusical.

³² *Arché*: princípio de tudo, pelo qual tudo vem a ser.

processo hedonista e decadente, motivo pelo qual ele propôs o que seriam os *harmonai*³³ adequados ao bem estar social e individual. Sendo assim, a teoria do *ethos* se baseava na crença de que cada *harmonai* possuía o poder de moldar o caráter daquele que, racionalmente, o contemplava. (CANDÉ, 2001)

Aristóteles, ao contrário de Platão, não rejeitava o caráter hedonista da música. Acreditava que o prazer não necessariamente deveria ser irracional, e que toda atividade implicava em alguma forma de prazer. O melhor prazer seria o contemplativo e intelectual, já que a racionalidade é o que diferencia os humanos dos animais. No que se refere à música, existiam os prazeres corporais e os racionais, e ambos, segundo o autor, tinham sua serventia, mesmo que fosse para relaxamento e diversão, já que nem todos possuem a mesma educação. (ARISTÓTELES, 1982)

A Idade Média manteve por bastante tempo a concepção de música como imitação, haja vista a pouca discussão filosófica sobre música no período, até mesmo porque seu desenvolvimento estava subordinado ao pensamento de que seu único propósito seria louvar a Deus. Ainda assim, alguns tratados técnicos foram escritos, oferecendo bases teóricas musicais voltadas para a prática composicional³⁴, o que colabora para que a teoria musical fosse criando sua independência em relação às questões éticas, morais e religiosas.

A invenção da harmonia tonal³⁵ e melodrama³⁶, nos séculos XVII e XVIII, passa a estabelecer uma nova relação entre música e poesia, o que implicou na construção de uma nova linguagem musical. Nesse período, pensadores discutiam sobre a Teoria dos Afetos³⁷, que aspirava assentar as bases da autonomia da linguagem musical, de forma que a música fosse capaz de competir com a linguagem verbal na capacidade de suscitar afetos no ânimo do homem, ainda que o fizesse em um terreno diferente e empregando tão somente meios e instrumentos

³³ *Harmonai* eram modos gregos que constituíam a harmonia. Cada *harmonai* expressava um caráter específico.

³⁴ Destacam-se: *Institutione musica*, de Boécio (1424). *Le istitutioni harmoniche*, de Gioseffo Zarlino (séc. XVI).

³⁵ *Harmonia Tonal*: música que apresenta uma hierarquia entre as notas utilizadas, girando em torno de uma nota principal. Baseia-se em estruturas funcionais determinadas, gerando um "percurso" harmônico e melódico com tensões e repousos mais complexos. O tonalismo foi um sistema inventado (não natural) a partir da série harmônica. Sua prática foi predominantemente utilizada, por muito tempo, no Ocidente.

³⁶ O melodrama na ópera surge em 1774 como forma de inserir o texto falado ou recitativo na forma cantada.

³⁷ Conhecida em alemão como *Affektenlehre*, a Teoria dos Afetos teve sua primeira formulação no final do Renascimento. Partindo do princípio que a música deveria suscitar emoções e estados de ânimo afins a todos os ouvintes, diversos artistas e intelectuais florentinos buscaram elaborar uma sistematização musical que empregasse recursos técnicos específicos e padronizados para atingir tal finalidade.

próprios da linguagem musical. (FUBINI, 1999) A referida teoria defendia que a música poderia comunicar conceitos e deveria representar os afetos que seriam desejáveis, o que evidencia uma relação com o pensamento platônico, que primava pela “boa música” ao invés de “bela música”.

Ao nos aproximarmos do século XIX a música passa a ter, pela primeira vez na história, uma preocupação estética; por outro lado, a discussão sobre a capacidade da música de comunicar conceitos vai se extinguindo. Kant inaugura a discussão sobre estética na arte, porém o pensamento sobre o objetivo da arte muda de paradigma: sua beleza deveria ser não conceitual. Para o autor, a música fala sem conceitos, é a língua universal da sensação, compreensível a todo homem, ainda que não comunique conceitos ou pensamentos determinados. (FUBINI, 1999, p. 217)

Para Hegel, toda arte tem como finalidade a expressão da Ideia, mas em forma de intuição sensível. A música expressa a interioridade sob a forma própria do sentimento subjetivo, que se materializa no som. Conforme o filósofo: “seu conteúdo está concentrado e localizado na intrinsecidade do espírito, no sentimento e na representação, na alma que aspira à união com a verdade e procura evocar e fixar no sujeito a divindade”. (HEGEL, 1996, p. 577). Para o autor, a música devém o ideal que aspira toda arte, conforme vemos a seguir:

A essência da arte consiste na livre totalidade que resulta na íntima união entre o conteúdo e a forma que lhe é mais adequada. [...] Com efeito, o conteúdo íntimo da beleza clássica é uma significação *livre* e independente, quer dizer, não é uma significação de qualquer coisa, mas uma significação em si, uma significação que significa a si mesma e em si contém sua própria interpretação. (HEGEL, 1996, p. 473)

Hegel classifica as artes em três etapas de desenvolvimento: a simbólica, a clássica e a romântica. A simbólica seria a arte em sua fase inicial, porque é dependente da matéria propriamente dita. Não possui, em sua origem, o material necessário para representar o elemento espiritual (um exemplo de arte simbólica seria a arquitetura). A clássica é representada pela escultura, e seria a arte verdadeira e autêntica, representa a individualidade do ideal clássico. Por fim, a arte romântica, ao contrário das anteriores, não tem como finalidade representar o absoluto, senão que é a subjetividade, a alma, o sentimento em sua infinitude e em sua particularidade finita. Nesta última categoria encontram-se a pintura, a poesia e a música. (FUBINI, 1999, p. 267)

Schopenhauer também classifica hierarquicamente as artes de acordo com sua capacidade de representar a Vontade, sendo que a música se situa fora dessa hierarquia, haja vista que é a linguagem absoluta. A música não representa a Vontade, senão que é a Vontade mesma. Constitui-se como um duplicado do mundo fenomênico (natureza): música e natureza seriam duas expressões diferentes da mesma coisa. (SCHOPENHAUER, 2005)

Sobre o conteúdo, o autor entende que a música é superior até mesmo à filosofia. A música reproduz e explica suficientemente o mundo mediante conceitos, ela é o próprio mundo, é a própria filosofia. O pensamento de Schopenhauer coloca o gênio romântico em destaque, pois somente o gênio pode conhecer intuitivamente a Ideia e elevar-se além da humanidade. Para ele, o compositor revela a essência íntima do mundo mediante uma linguagem que a razão desconhece. (SCHOPENHAUER, 2005)

Como pode ser observado, o paradigma representacionista está relacionado à concepção de música como imitação (seja imitação do cosmos ou da natureza) e o significado musical está condicionado a uma perspectiva metafísica e ética. Mesmo considerando o contexto onde tais discussões foram produzidas, não se pode ignorar que o pouco desenvolvimento da teoria musical nesse período contribuiu para que a discussão não transpusesse a barreira do “extramusical”.

O paradigma absolutista (ou formalista) é inaugurado pela obra *Do Belo Musical* (1854), de Eduard Hanslick. Seu livro opera a revolução que consolidará o entendimento da música enquanto arte autônoma, livre dos pressupostos que a caracterizavam como um instrumento expressivo destinado a reforçar e conduzir a ideia poética. A música, para Hanslick, aqui trabalhando em uma perspectiva kantiana, tem o seu sentido nas relações que se operam entre os seus próprios elementos constitutivos, suas mínimas unidades significativas entre si, e não com o exterior. O sentido musical, é musical, e nada além disso.

O musicólogo afirmava que o meio pelo qual entramos em contato com o belo não é o sentimento (crença existente até o século XIX), mas sim a fantasia, enquanto pura contemplação intelectual. A fantasia permite a compreensão das construções sonoras de forma imediata a partir de sua própria lógica musical: o fato de um ouvinte conseguir antecipar as estruturas sonoras que estão por vir em uma obra demonstra que existe uma lógica musical. Obviamente essa linha positivista de Hanslick só foi possível graças ao desenvolvimento da teoria musical naquele

período, que permitiu uma outra perspectiva da música que não somente as relacionadas à representação das emoções e afetos ou aos aspectos naturais e matemáticos.

O autor desconstrói a concepção de música como imitação da natureza afirmando que aquela é uma criação humana. Encontramos na natureza o material para construirmos os instrumentos musicais, assim como o elemento mais básico da música: o ritmo. Porém, a melodia e harmonia ocidental são criações do homem, e não existe nenhum modelo na natureza com tais concepções intervalares, melódicas e harmônicas. Ao contrário das outras artes que encontram na natureza seu modelo de representação formal, o conteúdo musical é única e exclusivamente o som, e não comunica nada a não ser ele mesmo. Por esse motivo, o belo musical não é natural, é humano. (HANSLICK, 1989)

Para o musicólogo, na música “vemos conteúdo e forma, matéria e configuração, imagem e ideia, fundidos em unidade obscura e indivisível”, onde forma e conteúdo musicais são conceitos “que se condicionam e se complementam reciprocamente”. (HANSLICK, 1989, p. 159) Assim, ele estabelece uma autonomia da música em relação à linguagem e à matemática, haja vista que os aspectos do belo musical não podem ser discutidos e tampouco equiparados a nenhum destes domínios.

Hanslick não refuta o fato de que as pessoas se relacionam afetivamente com a música, busca conscientizar sobre o fato de que essa relação afetiva parte do ouvinte, não é atribuição da obra musical. Argumenta que a fisiologia e a psicologia poderiam tentar explicar como se dão esses estímulos sonoros no ouvinte, sendo que a fisiologia explicaria tais sensações como resultado de uma reação nervosa, a partir das expectativas construídas culturalmente, enquanto a psicologia buscaria explicar como esses construtos estéticos culturais se relacionam, sistemicamente, com determinados estados de espírito. (HANSLICK, 1989, p. 104) Porém, o fato da música ser ao mesmo tempo manifestação sensível e ideal, impossibilita que ambas as ciências possam, individualmente, explicar a relação da música com os sentimentos.

O musicólogo defende que a estética musical deveria se focar nas formas de produção e apreciação do belo musical, e não nas relações afetivas sobre os ouvintes. Distingue dois tipos de escuta: a estética e a patológica. A primeira seria a escuta ideal, e se constitui como a forma mais complexa de apreciação, visto que exige um refinamento e entendimento do gosto; permite identificar a beleza na obra em si. A escuta patológica, por outro lado, se caracteriza por uma

postura passiva do ouvinte, que assimila apenas os aspectos musicais comuns a maior parte das obras, sem buscar identificar o que as diferencia. Esse ouvinte não “escuta”, apenas se deleita e se relaciona afetivamente com a obra musical. Nesse tipo de escuta, é habitual a confusão entre forma e conteúdo, já que o conteúdo é tomado como a expressão de um sentimento, e para Hanslick, a forma pura (construção sonora) é o verdadeiro conteúdo da música. Sobre isso, o musicólogo afirma:

Contrariamente à acusação de falta de conteúdo, a música tem, portanto, conteúdo, só que musical, que é uma centelha de fogo divino não inferior ao belo das outras artes. Mas só negando inexoravelmente à música qualquer outro “conteúdo” é que se lhe salva o “valor espiritual.” Na verdade, não é recorrendo ao sentimento indefinido, em que, no melhor dos casos, o conteúdo tem sua razão de ser, que se pode atribuir a ele um significado espiritual, mas reconhecendo a bela e bem definida forma sonora como criação do espírito, executada sobre um material pronto para ser espiritualizado (HANSLICK, 1989, p. 166)

A questão dos tipos de escuta será uma das maiores preocupações de Theodor Adorno, um dos principais representantes do paradigma construtivista social. Partindo do pressuposto que não existe música sem o social, o filósofo alemão discute a relação música e sociedade após o advento da revolução industrial, que modifica drasticamente a referida relação³⁸. A partir dele, a discussão sobre estética musical dá lugar à discussão sobre a sociologia da música, tendência que se mantém, via de regra, até a contemporaneidade.

A sociedade industrial modifica a relação da sociedade com a música nos seguintes aspectos: o tempo, o lazer e a escuta. Os três aspectos estão, obviamente, interligados. Com a forma de vida pós-industrial, o tempo ficou cada vez mais acelerado, e conseqüentemente, o tempo para lazer cada vez mais reduzido. A diminuição no tempo de lazer produz uma diminuição do ócio criativo e na frequência às atividades musicais.

Se Hanslick já criticava a escuta patológica, advinda da concepção romântica de que música deveria falar aos sentimentos, a sociedade industrial eleva essa patologia à sua plenitude, haja vista a ausência quase massiva de pensamento crítico musical. Ironicamente, o ouvinte busca

³⁸ É preciso esclarecer que a música sempre foi discutida enquanto fenômeno social, não existe música sem o coletivo. Porém, a revolução industrial provocou tamanhas rupturas com o modo de vida anterior a ela, que as conseqüências na arte foram muito impactantes.

constantemente por novidades, desde que não sejam novidades de fato: ele quer “outra coisa” da “mesma coisa”, algo que ele pense ser diferente, mas que reconheça de imediato.

A Indústria Cultural *coisifica* a música, transforma a arte em objeto de consumo. Não existe uma autonomia estética (arriscar-se-ia dizer que não existe uma estética). O gosto perde seu caráter individual em prol de uma homogeneização, onde todos “gostam” daquilo que o mercado cultural determina como apropriado. A música se faz presente em todos os lares e espaços sociais através da reprodução mecânica. É uma presença ausente, pois a música está nesses espaços para evitar o silêncio, para diminuir o vazio entre as relações sociais. Essa invasão da música nos espaços coletivos é inversamente proporcional à frequência às atividades musicais. Nas palavras de Adorno:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos. Os momentos de encantamento demonstram-se irreconciliáveis com a constituição imanente da obra de arte, e esta última sucumbe àqueles toda vez que a obra artística tenta elevar-se para transcendência. Os referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmos, mas tão somente na medida em que cegam a vista. Colocam-se a serviço do sucesso, renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes era próprio, conjuram-se para aprovar e sancionar tudo o que um momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo deixou de existir. (ADORNO, 1983, p. 70)

O ouvinte não deseja mais apreciar a música enquanto criação artística, mas sim consumi-la como a qualquer outro produto mercadológico. Esse consumo da música não se restringe à música ligeira³⁹, mas também à música de concerto. Trechos de “grandes obras” da história da música são massivamente utilizadas pelos meios de comunicação até o ponto em que o espectador a reconhece e assimila como algo que ele “gosta”. Para Adorno, a fetichização da música séria⁴⁰ é até mais perigosa do que a da música ligeira, pois a primeira constrói para si um status hegemônico, que a coloca em uma espécie de “superioridade qualitativa” em relação à

³⁹ *Música Ligeira* é um termo utilizado por Adorno para identificar a música de cultura de massa, criada com objetivos mercadológicos. É uma música “passageira”.

⁴⁰ Adorno utiliza o termo *Música Séria* para se referir ao repertório ocidental de concerto.

música ligeira, todavia esse *status* não é construído pela qualidade, mas sim pela fama. Conforme o autor:

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. [...] Os programas vão se encolhendo, e este processo de encolhimento vai separando não somente o que é medianamente bom, o bom como termo médio de qualidade, mas os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. [...] Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido. A própria escolha das produções-padrão orienta-se pela “eficácia” em termos de critérios de valor e sucesso que regem a música ligeira ou permitem ao maestro de orquestra famoso exercer fascínio sobre os ouvintes de acordo com o programa [...]. (ADORNO, 1983, p. 74-75)

Adorno defende que a música na contemporaneidade encontra-se em uma complexa situação dialética, pois para cumprir seu destino de obra artística, de linguagem e comunicação humana, ela deve ignorar o elemento humano, deve ser a antítese da sociedade. (ADORNO, 2009). Propõe que a continuidade da música enquanto arte só poderia acontecer através da música de linguagem contemporânea, haja vista que o ouvinte não teria como ficar passivo diante de sua escuta, não teria uma “zona de conforto” a qual ele simplesmente reconheceria e assimilaria seu conteúdo musical.

Para o autor, a salvação da música se daria por dois caminhos (simbólicos): a música de Stravinsky e a música de Schoenberg. O neoclassicismo de Stravinsky representa a aceitação do presente, da angústia e desumanização das relações humanas. O atonalismo⁴¹ de Schoenberg, por sua vez, representa rebelião, protesto, único meio de se recuperar a autenticidade da música. Porém, em seu ensaio “Envelhecimento da nova música”, escrito em 1955, o filósofo chama a atenção para o fato de que a música contemporânea se distanciou da maior parte dos ouvintes, e que os poucos que entram em contato com ela, não a compreendem. Ou seja, ao mesmo tempo em que essa música se posiciona enquanto obra artística, ela deixa de cumprir sua função

⁴¹ *Atonalismo*: Termo que pode ser usado em três sentidos: primeiro, para descrever toda a música que não é tonal; segundo, para descrever toda a música que não é nem tonal nem serial; e terceiro, para descrever especificamente

enquanto arte. Além disso, o filósofo chama a atenção para a gratuidade de um radicalismo que se manifesta na neutralização da capacidade de expressão. (ADORNO, 2006)

Adorno entende que a resposta ao problema “música e linguagem” só pode ser dialética: a música é algo semelhante à linguagem, mas não é uma linguagem; tende ao fim de uma linguagem desprovida de intenções, visto que é mero contexto fenomênico dos sons. Já, ao contrário, a música como pensamento absoluto, deixaria de ser música e deveria ser impropriamente linguagem. (ADORNO, 2006)

Atualmente, o pensamento de Adorno sobre a indústria cultural gera um problema também dialético, já que seus trabalhos deram origem a uma série de discussões que ainda são pertinentes, apesar de estarem em um contexto muito diferente do período em que foi escrito. Encontra-se aí a impossibilidade de se compreender o horizonte no qual sua definição de indústria cultural foi criada, visto que aquele mundo desapareceu. Para HULLOT-KENTOR, não podemos entender, comunicar, nem esperar reciprocidade de compreensão sobre o pensamento de Adorno, “a não ser sob o pano de fundo de um horizonte que agora sumiu.” (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 26) Para o autor,

Eis por que a compreensão do paradoxo de uma indústria cultural que floresce enquanto seu fantasma já se foi nos leva adiante e nos deixa entrever por que a obra de Adorno, neste exato momento, está tão viva em nossa necessidade de entendermos a nós mesmos e tão morta em nossa incapacidade de relacionar os conceitos de sua obra com nossa própria experiência. (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 26)

A partir do acima exposto, é possível compreender que o fato de a indústria cultural ter transformado os processos sociais em forças de regressão tudo o que está além da nossa autopreservação, produziu em nós a “incapacidade de perceber a primitivização, que de algum modo está agora completamente clara para nós.” (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 26)

A área da psicologia tem contribuído com a discussão sobre o significado musical, principalmente a partir das teorias de Leonard Meyer e David Huron. O primeiro parte de uma perspectiva próxima à teoria da Gestalt, tendo como ponto de partida a expectativa musical. Huron, por sua vez, dá continuidade às discussões sobre expectativa musical, iniciadas por

a música pós tonal e pré-12 notas de Berg, Webern e Schoenberg. (LANSKY; PERLE; HEADLAM; HASEGAWA, 2001, S/N, tradução nossa)

Meyer, e a amplia, a partir de correlações entre aspectos neurológicos, biológicos e psicológicos. Ambos os autores partem do pressuposto que o processo de significação musical acontece mediante nossos hábitos de escuta, de nossas experiências anteriores. Não podemos, de forma alguma, interpretar algo que ouvimos sem compará-lo com nosso universo prévio de escuta. No entanto, a “nova escuta” pode tanto confirmar nossas expectativas, formadas a partir de nossos hábitos, quanto apresentar anomalias, elementos atípicos, e conseqüentemente, surpreender-nos.

Por fim, não se pode ignorar a transformação ocorrida no espaço acústico após o advento da eletricidade. A criação de aparelhos eletrônicos promoveu uma verdadeira revolução musical, dando origem à novas concepções sonoras. Pierre Schaeffer distinguia os fenômenos acústicos entre *sonoro* (o perceptível, o que se capta) e *musical* (juízo de valor atribuído ao som), colocando em dúvida um possível “paralelismo estreito entre língua e música”. Para o autor,

O musical depende, singularmente, dos meios de fazer a música. Isto não tira a importância da escuta, nem ao fato de que em música, como em fonética, as civilizações não fizeram uma eleição instintiva e usual daquilo que atribuem como significativo. (SCHAEFFER 1988, p. 27-30)

Os trabalhos de Schaeffer estão relacionados à fenomenologia, visto que discutem os limites entre o sujeito e o objeto e colocam em dúvida os meios de construção do conhecimento. Parte do pressuposto que o objeto sonoro não é um produto estético, mas sim objeto de nossa escuta e está diretamente relacionado a ela.

Para Giuliano Obici, vivemos na contemporaneidade em um estado de “guerra pura” no plano do audível. Para o autor, a velocidade em que vivemos nosso cotidiano provoca um paradoxo, pelo qual o ouvinte é colocado em uma espécie de anestesia auditiva, que, por sua vez, pode se converter em uma terapia de choque, visto que é necessária uma grande dose de energia para se sair do estado anestésico em que se encontra. (OBICI, 2006, p. 136). O autor esclarece:

Podemos pensar silêncio e ruído como duas estratégias de enfrentamento do sonoro, a partir do crivo da velocidade, cada qual com suas potências. O silêncio opera a velocidade usando a estratégia de desacelerar o sonoro, torná-lo menos veloz. Para isso, cria uma série de dispositivos para proteger os ouvidos do caos sonoro que se apresenta. Já o ruído é o oposto: torna-se velocidade extrema, a ponto de chegar a um estado parecido ao silêncio, mas como expressões de pólos contrários. Entre silêncio e ruído é que se faz a música, como ritornelo, cristal do tempo, modulação de velocidade. Nesses

termos, música seria uma arte de acelerar e desacelerar, de operar o caos sonoro, tornar audível o silêncio e inaudível o ruído. Operações extremamente complexas que exigem perspicácia para serem enfrentadas. (OBICI, 2006, p. 138)

A partir do acima exposto, é possível compreender que o estudo sobre os fenômenos sonoros (acústicos, estéticos, sociais, culturais, etc.) deveriam alcançar a velocidade e dinâmica as quais sua produção está inserida.

A discussão sobre o sentido e significado em música se mostra mais complexa à medida em que se evoluem os aspectos relacionados às práticas musicais. Tais aspectos abrangem uma multiplicidade e complexidade de elementos como religiosidades, crenças, estados psicológicos, teorias musicais, estéticas, sociedades, culturas, organologia de instrumentos, tecnologias, dentre inúmeros outros. Assim, cada trabalho que se propõe a discutir o sentido em música estará limitado a realizar uma interpretação a partir de seu objeto de estudo, porém nunca será uma verdade.

2.4 Música: processos lógicos e pragmatismo semiótico

Luis Oliveira, Willem Haselanger, Jônatas Manzolli e Maria Gonzalez (2008) propõem a utilização do pragmatismo peirceano para a compreensão da música em seus processos lógicos, pois entendem que a teoria peirceana “pode explicar como compreendemos música em termos dos processos lógicos, autoorganizados, que possibilitam a emergência do significado enquanto propriedade dinâmica, que se manifesta significativamente na obra, no indivíduo e na cultura”. (OLIVEIRA et al., 2010, p. 236)

Para Peirce (1975), as situações de surpresa exigem uma reformulação de nossas crenças e formação de novos hábitos. Até que isso aconteça, os conflitos irão persistir em nossa mente. Isso pode explicar, por exemplo, o porquê de, apesar de ter-se passado um século após o advento do atonalismo, a maior parte das pessoas ainda rejeitar esse tipo de linguagem. Durante o século XX produziram-se tantas novas linguagens composicionais e em tal velocidade que não se teve tempo para que essa "nova música" fosse de fato incorporada aos nossos hábitos. Além disso, não

podemos ignorar o crescente distanciamento da música acadêmica com o público, o que também colabora para essa não formação de novas crenças.

Peirce entende que o conhecimento é construído a partir da integração dos três tipos de raciocínios, a saber:

- Dedução: parte de uma premissa maior para uma menor. Carece de criatividade pois não adiciona nada além do que já é do conhecimento, mas é muito útil para aplicar regras gerais a casos particulares.
- Indução: parte de uma premissa menor para uma maior. É a inferência de uma regra a partir do caso e do resultado.
- Abdução: é a adoção probatória da hipótese. O raciocínio abdutivo são as hipóteses que formulamos antes da confirmação (ou negação) do caso. (PEIRCE, 1975)

A partir do conceito de raciocínio abdutivo de Peirce, pode-se estudar melhor a geração de hipóteses que leva às expectativas – experiência significativa – que podem resultar em afetos durante a apreciação musical (experiência emocional). Oliveira, Haselanger, Manzolli e Gonzalez descrevem o processo de significação musical a partir da compreensão de que a construção de conhecimento, assim como afirmava Peirce, se baseia na inter-relação entre raciocínio dedutivo, indutivo e abdutivo:

Significação musical é uma forma particular de um processo geral de significação que é instanciado, primeira e inicialmente por meio da abdução. Os três tipos de raciocínio – abdução, indução e dedução – se manifestam nos processos de significação musical, que podem ser pensados como processos emergentes, não redutíveis nem ao ouvinte nem à obra, isoladamente [...]. Acreditamos que a indução e a dedução sozinhas não são suficientes para caracterizar a escuta musical porque a obra não nos mostra, efetivamente, como devemos ouvi-la, mesmo após várias audições [...] Em um ambiente musical muito homogêneo a indução será muito mais presente do que a abdução, e em tais casos a escuta pode mesmo estar sujeita a determinações probabilísticas. Entretanto, dentro de um ambiente musical estilisticamente diversificado, hábitos de escuta terão de ser gerados e adaptados mais regularmente. (OLIVEIRA; HASELAGER; MANZOLLI GONZALEZ, 2008, p. 19)

A partir do acima exposto, pode-se entender que o processo de escuta musical é um ato potencialmente criativo e gerador de significados. Estes são construídos, em um primeiro momento, a partir de um sistema de relações gestálticas, onde estão envolvidos os processos de

escuta a partir dos hábitos (antigos e novos) e formação de expectativas de cada indivíduo. Todavia, os hábitos e expectativas individuais são também formados a partir de seu universo social e cultural, a partir de suas crenças e memórias.

Esse histórico sobre as diferentes perspectivas do que seria o significado e o sentido em música busca demonstrar que essa é uma discussão bastante polêmica, que ainda não chegou a um consenso. Alguns autores como Derick Cooke (1959) e Nicolaus Harnoncourt (1990) defendem que existe um código retórico-musical compartilhado entre emissor e receptor, ou seja, que existe um significado musical.

Cooke inclusive chegou a propor a criação de um vocabulário musical, partindo do pressuposto que a música expressa sentimentos mediante uma terminologia bem definida e imutável, graças a vocábulos que encenam um significado exato. O pretense vocabulário de termos musicais teria sentido unicamente no domínio da música tonal, e visava determinar as sensações provocadas pelos intervalos e harmonias tonais, como, por exemplo, a terça maior – que significaria alegria – e a tríade maior ascendente – interpretada como ação positiva de alegria.

O problema ao se propor a existência de um significado em música (que por toda sua “carga linguística” conduz a um sentido específico), advindo de um código de comunicação entre compositor (emissor) e ouvinte (receptor), é o fato de que para haver comunicação, emissor e receptor precisam dominar os referidos códigos, o que nem sempre acontece. Dessa forma, poder-se-ia pensar que aquele que não conhece o código não atribuirá sentido à música.

Por esse motivo, opera-se, nesta tese, com o conceito de significação musical, já que o significado se constitui como uma propriedade do processo de significação⁴². Ou seja, não se está trabalhando com a ideia de código-retórico musical, mas sim com a ideia de espaço conceitual, por meio do qual os hábitos de escuta (culturais, históricos, sociais e individuais) determinam a significação musical. Conforme Oliveira:

Há pouco falamos em obra musical enquanto propriedade de um acoplamento entre um ouvinte e estruturas sonoras, em algo que chamamos de *experiência musical*. Note-se que esse acoplamento é muito diferente de um sistema de comunicação.(...) Ouvintes diferentes podem ter crenças e hábitos diferentes, e isso resultará em formas

⁴² Trata-se de concepção sobre significado e significação musical tomada de empréstimo de Luis Oliveira, em sua tese “A emergência do significado em música” (2010).

diversificadas de conexão com os fenômenos musicais. Não pode existir *um* significado em uma obra musical, mas possibilidades múltiplas de significação que são específicas de cada acoplamento. Significados, nesta visão, são as propriedades de um processo de significação, são os interpretantes finais de uma semiose. O que é importante, neste contexto, acreditamos, não é estudar e descrever os significados de uma obra musical, mas quais são os processos de significação, como eles se dão e quais são as características das propriedades desses processos, descritas pelas teorias do emergentismo, da auto-organização e da criação. (OLIVEIRA, 2010, p. 215-216)

Ao se tentar entender a prática musical como geradora de sentido – e mais especificamente, ao se tentar estabelecer como se dá o processo de (res)significação musical na prática do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana – precisamos considerar não apenas o *processo* musical (performance) como, inclusive, os *processos* inferenciais (cognitivos) que atuam na significação musical, o que fornece as bases para o entendimento de “leitura musical”.

Existe uma relação intrínseca entre o individual e o coletivo no processo de construção de sentido a partir da prática (performance) musical. O universo cultural, os hábitos, as crenças sociais incorporam-se aos processos inferenciais de escuta individual, visto que a mente constrói sentido a partir da relação do homem com o social, com o mundo. Da mesma forma, o sentido atribuído pelo social é construído a partir da significação trazida ao coletivo por cada indivíduo. E assim se formam as memórias, e assim se constroem as identidades.

3 PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS

O presente capítulo tem como objetivo apresentar os princípios metodológicos que norteiam as análises das canções realizadas nesta tese. Sendo assim, a primeira seção se ocupa de explicar resumidamente os elementos da semiótica de Charles Peirce que serão posteriormente trabalhados nas análises das canções. A segunda seção apresenta a proposta realizada por José Luiz Martinez de aplicação da semiótica peirceana na análise musical, a partir das categorias de Primeridade, Secundidade e Terceiridade. A terceira seção traz algumas considerações de John Blacking sobre a pesquisa em música, o qual propõe que as análises devem considerar a dinamicidade dos processos individuais, sociais e culturais envolvidos nas práticas musicais. Por fim, na quarta seção são apresentadas algumas considerações sobre os recursos utilizados nas análises das canções, considerando que toda análise é um recorte realizado a partir da leitura de um pesquisador.

3.1 A Semiótica de Charles Peirce

Conforme dito anteriormente, as análises das canções são realizadas a partir de uma “leitura musical” da Semiótica de Charles Peirce. Para uma melhor compreensão das análises, são necessárias algumas explicações sobre a Semiótica peirceana para que então se possa entender a relação proposta por Martinez entre a referida Semiótica e a análise musical.

A Semiótica se propõe a estudar o mundo das representações e da linguagem, isto é, a forma como reconhecemos e interpretamos o mundo a partir das inferências em nossa mente. Partindo desse princípio, Charles Peirce estabeleceu uma tríade de classificações que teria como base a forma como nossa mente realiza a interpretação do mundo: em um primeiro momento, objetos se manifestam em nossa mente como qualidades potenciais; em segundo, nossa mente busca uma relação de identificação; em terceiro, nossa mente interpreta essas informações. Aos referidos processos, Peirce chamou de Primeridade, Secundidade e Terceiridade, respectivamente.

Assim, a compreensão que nossa mente faz do mundo completa o processo de comunicação baseado nos sistemas de signos que compõem as linguagens. (PEIRCE, 1977)

Para Peirce, signo é tudo aquilo que substitui o objeto em nossa mente. São os signos que ajudam a compor argumentos de raciocínios Dedutivos, Indutivos e Abdutivos, permitindo à nossa mente a compreensão de distintos fenômenos. Os fenômenos seriam sistemas de signos os quais dão sentido às coisas. Da mesma forma, os fenômenos culturais são fenômenos de comunicação que, como referido acima, são constituídos por linguagens que permitem a formação de sentido. Assim, o conhecimento é construído a partir de três métodos que atuam de forma inter-relacionada e complementar, sendo que a Abdução seria o primeiro passo para a formação de uma hipótese explanatória; a Dedução seria o momento o qual a hipótese é escolhida e examinada; e a Indução seria o processo de classificação das ideias e comprovação destas a partir de testes, que irão sentenciar as verdades. As inferências acontecem a partir do entrecruzamento entre essas três etapas do conhecimento. (CP 6.468)⁴³

A Semiótica de Peirce se distingue da Semiologia Linguística de Saussure, conhecido como o criador da Semiologia. Para este, o sentido é arbitrário e encontra-se na relação entre significado e significante, é uma união entre o sentido e a imagem acústica, sendo necessário se considerar a interação entre as partes do todo. O valor atribuído aos elementos que estabelecem sentido em uma língua vai depender da nossa identificação em uma comunidade linguística e social. Assim, para o autor, a língua é um fenômeno social que possui regras arbitrárias. (SAUSSURE, 1989)

Já Peirce tem uma concepção triádica do signo, partindo do objeto para então compreender sua representação e assim identificar para quem o objeto irá fazer sentido. Sua tríade estabelecida como Primeridade, Secundidade e Terceiridade desdobra-se em outras categorias triádicas como Qualissigno, Sinssigno e Legissigno; Ícone (dentro de Ícone: Imagem, Diagrama e Metáfora), Índice e Símbolo, as quais serão explicadas a seguir. (PEIRCE, 1977)

Ao contrário de Saussure, Peirce parte da Fenomenologia - que busca compreender as estruturas da consciência cognitiva, - para chegar às três ciências normativas: Estética, Ética e

⁴³ A partir da leitura de outros trabalhos acadêmicos sobre a obra de Charles Peirce, observei que as citações referentes aos seus artigos seguem a ordem proposta pela Harvard Press, motivo pelo qual sigo o mesmo parâmetro nas citações. Assim, CP refere-se à *Collected Papers*; o primeiro número se refere ao capítulo, e o segundo, ao parágrafo.

Semiótica (ou Lógica). A Estética se ocuparia dos juízos de beleza em relação aos sentimentos; a Ética se ocuparia da conduta e moral e a Semiótica/Lógica estudaria os ideais e normas que conduzem nosso pensamento. (SANTAELLA, 2007)

No que se refere à Semiótica, Peirce observou que existe uma Gramática Especulativa (que permite à nossa mente identificar os signos como Similaridade, como Signo Indicial ou Símbolo convencional), a Lógica Crítica (responsável pelas inferências como raciocínio Dedutivo, Indutivo e Abduutivo) e a Retórica Especulativa ou Metodêutica (a maneira como nossa mente desenvolve os métodos apropriados para trabalhar os raciocínios). Para Lúcia Santaella, a Semiótica de Peirce é uma ciência normativa e não deve ser confundida com uma ciência aplicada, já que seu trabalho demonstra uma preocupação em criar conceitos de signo adaptáveis a qualquer ciência aplicada. Para a autora,

A gramática especulativa é o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam. A lógica crítica toma como base as diversas espécies de signos e estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos. Esses tipos de argumentos são a abdução, a indução e a dedução. (SANTAELLA, 2007, p. 3)

O fato de a Semiótica peirceana constituir-se como uma ciência normativa justifica sua utilização como metodologia de análise musical nesta tese, visto que a Gramática Especulativa permite estudar todos os tipos de signos e formas de pensamento que possibilitam atribuir-lhes sentido. Para Peirce, o signo pode ser analisado em si mesmo, em suas propriedades internas, porém é importante estabelecer que, para o autor, signo é qualquer coisa que represente outra coisa e produza efeito em uma mente potencial.

Segundo Peirce, para que algo se constitua como signo é necessário que se tenha as seguintes propriedades formais: sua qualidade, sua existência e sua convenção (normas, leis). Conforme o autor,

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão. (PEIRCE, 1977, p. 51)

Buscando exemplificar a referida tricotomia: ao escutarmos um timbre de violino temos a qualidade daquilo que pode ser um signo; ao identificarmos que o som provém de uma execução da Sonata em Sol Maior de W. A. Mozart, temos a existência do signo; quando nossa mente compreende que a melodia foi composta na Forma Sonata⁴⁴, temos um signo cultural convencionado.

Devido ao fato de que o signo se relaciona com seu Objeto e com seu Interpretante, Peirce distingue os objetos entre Objeto Dinâmico e Objeto Imediato, e os interpretantes entre Interpretante Imediato, Interpretante Dinâmico e Interpretante Final. (CP 4.536)

O Objeto Imediato é o fundamento do processo de significação, a forma como o signo representa o Objeto Dinâmico. Já o Objeto Dinâmico é a realidade que realiza a atribuição do signo à sua representação. (CP 4.536) Dito de outra forma, o Objeto Imediato é a forma como o Objeto Dinâmico é representado.

Com relação aos tipos de interpretantes, o Interpretante Imediato existe somente internamente ao signo. Assim como o Objeto Imediato, deixa de ser percepção pura para se constituir como julgamento da percepção no momento em que ganha generalidade. É a significância do signo. O Interpretante Dinâmico é a interpretação que a mente faz do signo, isto é, uma atualização das possibilidades do Objeto Imediato, o significado do signo em concreto. Por fim, o Interpretante Final é a forma a qual o signo representa a si mesmo ao se relacionar com seu objeto, ou seja, é o próprio signo projetado no futuro, é seu propósito final. (CP 4.536)

A Primeridade é constituída pela seguinte tricotomia: Qualissigno, a relação do signo com ele mesmo; Sinssigno, sua singularidade e existência; e Legissigno, a atuação do signo a partir de uma convenção. Essas três partes atuam geralmente juntas, podendo uma ou outra propriedade estar mais evidenciada.

Qualissigno é uma qualidade que é um signo, que funciona como um signo sem referência a qualquer outra “coisa”. (CP 2.244) Tal signo não possui clareza, visto que é pura talidade. Imediato e percebido inconscientemente, é o fundamento da percepção, a sensação pura, antes de

⁴⁴ *Forma Sonata*: Princípio mais importante da forma musical, ou estilo formal, desde o período clássico até o século XX. Essa forma acontece em um único movimento, não sendo uma "Sonata" como um todo; tal movimento é frequentemente parte de um ciclo instrumental de diversos movimentos como uma sonata, trio de piano ou quarteto, quarteto de cordas ou quinteto, sinfonia etc. (WEBSTER, 2001, S/N, tradução nossa)

ser singularizada, é um “pré-signo”. Está incorporado nos demais tipos de signos, porém não incorpora nenhum.

Sinssigno é um fato individual, uma ocorrência ou um evento particular que é um signo. (CP 2.245). É um signo que existe em si mesmo, é a reação de uma coisa contra outra, uma díade. (CP 1.456). Existe independentemente da vontade do intérprete, é o resultado da singularização do qualissigno. A partir dele pode-se gerar uma convenção, tornando-se assim um Legissigno.

Por sua vez, o Legissigno é de natureza geral, um signo que é uma lei. (CP 2.246). Pode tanto ser um conceito formado pela mente humana (mas não necessariamente) quanto um hábito que rege comportamentos convencionais de espécies vivas. É um signo que age na realidade a partir de convenções estabelecidas.

Na Secundidade encontra-se a relação do signo com seu objeto. Esta segunda parte da tricotomia peirceana subdivide-se em Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone é um signo que se relaciona com seu objeto a partir da semelhança com suas qualidades (Qualissigno), sendo por este motivo não representacional. A relação com o objeto acontece quando uma qualidade remete à outra qualidade. Peirce ainda divide o Ícone em três níveis, aos quais chamou de Hipoícones: Imagem, Diagrama e Metáfora. (CP 2.277)

A Imagem se relaciona com o objeto somente a partir de sua aparência. Musicalmente falando, é possível pensar que imitações musicais como sons de pássaros ou de locomotivas (por exemplo, o *Trenzinho Caipira* de Villa-Lobos⁴⁵) seriam imagens musicais. Esse tipo de recurso é muito utilizado em gravações, música eletroacústica/eletrônica, dentre outros gêneros.

O Diagrama é representacional, relaciona-se com o objeto a partir da similaridade entre as estruturas internas do signo e estruturas internas do objeto. Exemplificando, o Diagrama seria a relação das propriedades musicais com elementos como o meio-ambiente ou psicofisiologia humana (a Teoria dos Afetos⁴⁶ seria um exemplo).

Por fim, Metáfora seria a representação do objeto por analogia, acontece pela similaridade entre os significados de duas coisas distintas. Em música, a Metáfora está geralmente associada a

⁴⁵ O *Trenzinho do Caipira* é uma obra do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos a qual integra a série *Bachianas Brasileiras*. Nesta música o autor imita o movimento de uma locomotiva utilizando os instrumentos da orquestra.

⁴⁶ Vide nota 36.

uma metalinguagem, como a utilização de paródias⁴⁷ ou “citações musicais” dentro de outra obra. Um exemplo disso seria o ciclo de Cirandas de Villa-Lobos, que citam cantigas de roda brasileiras.

O Índice se caracteriza pela relação causa e efeito, está diretamente relacionado ao objeto e indica sua real existência. (CP 8.181). Pode-se tomar como exemplo o fato de que composições e sistemas musicais refletem sua situação espaço-temporal. A representação indicial faz com que fatores culturais, sociais, históricos e étnicos signifiquem musicalmente.

Ainda dentro da Secundidade encontra-se o Símbolo, um signo que representa um objeto a partir de um hábito ou convenção. (CP 4.447). Ao contrário do Índice, o Símbolo não tem caráter singular, seu objeto é dinâmico. Tanto as culturas ocidentais quanto não-ocidentais utilizam-se musicalmente do Símbolo como forma de representação organizacional e estética, podendo-se dar como exemplo os ritmos de tambores nas religiosidades afro-brasileiras ou as melodias executadas pelos instrumentos de sopro nas organizações militares. Dito de outra forma, seu objeto imediato será a maneira como representará seu objeto dinâmico.

Por fim, na Terceiridade encontra-se a relação do signo com seu interpretante, isto é, a forma como a mente opera as ações dos signos. Segundo Peirce, esta terceira tricotomia pode se apresentar como Rema, Dicente ou Argumento. Rema seria um signo de possibilidades qualitativas, a representação de uma ou outra espécie de objeto possível. Para seu interpretante, o signo irá se apresentar como uma única possibilidade. Exemplos musicais de Rema podem estar associados à audições de músicas improvisadas, as quais a cada interpretação uma nova música acontece (música aleatória, *happening*, *jazz*, dentre outros).

Dicente é um signo que se apresenta para a mente como real, é um interpretante de signos indiciais. Dessa forma, o Dicente não pode ser um Ícone, visto que este não proporciona bases para a interpretação de uma existência real. Um exemplo de Dicente seria o reconhecimento de tipos específicos de execução musical, como identificar o guitarrista que está tocando alguma música somente através da escuta, ou reconhecer que uma sinfonia está sendo executada por uma orquestra específica.

⁴⁷ A paródia na literatura é uma nova interpretação de uma obra literária de forma cômica, utilizando-se geralmente de ironia. Em música, entende-se por paródia a recriação de uma obra já existente a partir de novos elementos musicais, que podem estar presentes tanto na linguagem musical quanto na verbal (no caso da canção).

Por fim, Argumento é um signo que, para seu interpretante, é um signo de lei, representa o objeto em seu caráter de signo. Musicalmente falando, seriam os processos relacionados à análise, crítica, ensino, teoria e semiótica musical, ou seja, tudo que diz respeito a uma “inteligência musical”.

Para Peirce, o conhecimento é construído a partir de raciocínios internamente ligados que, por sua vez, exigem provas e demonstrações de verdades. Assim, ele acontece através dos raciocínios Dedutivo, Indutivo e Abduativo, que atuam integradamente na geração de hipóteses que são colocadas à prova, hipóteses estas que podem ou não ser confirmadas. Tanto a confirmação quanto a negação das hipóteses fazem parte do processo de construção do conhecimento. (CP 6.468).

O raciocínio Dedutivo é aquele que parte de uma ideia ou teoria verdadeira para provar uma verdade, buscando demonstrar que esta verdade se aplica a iguais casos particulares. O raciocínio Indutivo seria o caminho inverso do Dedutivo, pois parte de casos iguais ou semelhantes para então procurar uma lei geral que explique tais casos. Por fim, o raciocínio Abduativo busca chegar a uma conclusão a partir da interpretação racional de signos (indícios), seria uma espécie de capacidade intuitiva da mente humana, um conhecimento que não acontece por meio de uma lógica autocontrolada.

O papel do raciocínio Abduativo é imprescindível na construção de conhecimento, visto que é o ponto de partida pelo qual se forma uma hipótese. Devido a seu caráter inventivo e criativo, a Abdução não é conclusiva, motivo pelo qual seu processo é irreversível, não é possível definir seus elementos constituintes pelo caminho oposto. Utiliza-se da Dedução para eleger as consequências do raciocínio Abduativo que serão submetidas a testes. Os testes podem ou não confirmar as predições. Caso a hipótese seja positiva, os resultados são induzidos, encerrando-se o círculo. Caso sejam refutadas, o processo é repetido, e a hipótese é submetida a outros testes até que novos dados sejam determinados. (CP 5.185).

Peirce atenta ao fato de que a Retrodução (raciocínio Abduativo) não pode fornecer segurança. Para ele, a hipótese precisa ser testada, não a partir da análise do fenômeno, como acontece com a Retrodução, mas a partir do exame da hipótese e da soma de todas as espécies de consequências experimentais condicionais que se seguem à sua verdade. (CP 6.470). Esse seria o papel da Dedução, que tem a função de explicar a hipótese. Para tanto, é necessário averiguar se

as predições se confirmam ou não, processo atribuído ao raciocínio Indutivo, o qual permite ao pesquisador analisar a natureza e julgar as hipóteses, para então modificá-las, rejeitá-las ou confirmá-las.

Os raciocínios Dedutivos, Indutivos e Abdutivos se manifestam nos processos de significação musical, tendo cada um deles maior ou menor peso de acordo com o ambiente/contexto musical. Em um ambiente musical mais homogêneo, o raciocínio Indutivo se fará mais presente, já em um contexto diversificado, o raciocínio Abduativo terá um papel maior, por ser o responsável pela formação de novos hábitos de escuta. Apesar de que os três tipos de raciocínio se manifestem nos processos de significação musical, será o Abduativo que terá um maior papel no desenvolvimento musical, visto que novas linguagens musicais demandam novos hábitos de escuta.

Para Peirce, será o raciocínio Abduativo o responsável por sugerir algo que ainda não é, mas que pode vir a ser, criando intuitivamente um processo que pode gerar uma teoria explicativa. Assim seriam construídas as teorias científicas e as criações ligadas à arte, dentre outros conhecimentos que são gerados a partir daquilo que ainda não se constitui como uma verdade. É a mais falível das formas inferenciais, porém é a única que permite novas descobertas. (CP 1.121).

3.2 A Semiótica Musical de José Luiz Martinez

Conforme dito anteriormente, as análises desta tese foram baseadas na proposta realizada por Martinez de utilização das categorias peirceanas como possibilidade de classificação dos fenômenos musicais. Segundo o autor,

É importante que se compreenda que as Categorias peirceanas manifestam-se numa multitude de aspectos musicais. A própria lógica (não clássica) da semiótica e da classificação dos Signos de Peirce submete-se à organização triádica e à hierarquia dos conceitos de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. (MARTINEZ, 1993, p. 74)

Assim, a proposta de Martinez parte do princípio que todo e qualquer elemento acústico pode ser um signo musical, desde que relacionado com algum tipo de semiose musical. O autor ainda entende que, além dos fenômenos acústicos, existem outras possibilidades do domínio musical que poderiam ser estudadas a partir da semiótica, como partituras, gravações, culturas musicais, dentre outras. Fica evidente que tanto a configuração gráfica quanto a acústica são signos, e que existe uma ampla possibilidade de interpretações destes, já que se referem de distintas formas a seus objetos.

Considerando as relações semióticas peirceanas em seus elementos (Signo, Objeto e Interpretante), Martinez divide os três campos de análise semiótica musical em:

1. Semiose Musical Intrínseca: estudo do signo musical em relação a ele mesmo. Constitui-se como a semiótica da materialidade musical e tem como disciplinas correlatas a acústica e diversas teorias musicais. Nessa categoria inserem-se aspectos de Qualissigno, Sinssigno e Legissigno. Nas palavras do autor,

Este campo suportará estudos em questões como: qualidades musicais ou Quali-signos (envolvendo o estudo de qualidades timbrísticas, melódicas, rítmicas, formais etc.), individualidades ou Sin-signos (obras, diferenças na execução destas obras, manifestações particulares de normas musicais ou Réplicas de Legi-signos), e hábitos ou leis musicais, isto é, Legi-signos de fato (sistemas musicais, gêneros, formas, regras de improvisação e desenvolvimento, tais como imitação, variação, recorrência etc.). Cada um desses planos, enquanto unidades complexas de fenômenos musicais, serão não somente compreendidos como Quali-signo, Sin-signo ou Legi-signo, mas sujeitos ao escrutínio de todo instrumental semiótico disponível, adequado à cada situação em particular. (MARTINEZ, 1992, p. 78)

2. Representação Musical: estudo do signo musical em relação a seu objeto, das possibilidades de representação musical. Refere-se às relações entre um objeto e suas possíveis representações por signos musicais. As representações musicais podem se estabelecer a partir de sua referência acústica pura (Ícones), de sua referência por semelhança acústica qualitativa (Hipoícones), de signos existentes (Índices) e de referência convencional ou habitual (Símbolos). (MARTINEZ, 1991) Para o autor,

Toca-se aqui numa controvertida questão. É bem verdade que o discurso musical basta por si mesmo, prescindindo de referência externa à sua materialidade. Mas, verifica-se que, na maior parte das concepções musicais, em suas diversas linguagens, estilos e gêneros que o ser humano tem produzido em diferentes períodos históricos e em diferentes culturas ao redor do globo, se relaciona aos dados puramente acústicos, idéias diversas (concepções estéticas, filosóficas, políticas etc.), fatos e coisas, existentes ou imaginárias. A representação musical é uma realidade que não pode mais ser ignorada, ou abordada como questão secundária. (MARTINEZ, 1992, p. 78)

3. Interpretação Musical: estudo do signo musical em relação a seu interpretante, da ação do signo em uma mente real ou potencial. Relaciona-se à Terceiridade da semiótica peirceana, subdividindo-se desta forma em Rema, Dicente e Argumento. Conforme Martinez,

Será, de forma geral, coordenado pelo conceito e divisões do Interpretante e pela terceira tricotomia (Rema, Dicente e Argumento). Possivelmente as questões relativas a este campo podem ser subdivididas em três: 1. Percepção Musical (ou “maneiras de ouvir”[...]); 2. Execução, ou modos de tocar, cantar e reger; e 3. Inteligência Musical, isto é, análise, crítica, ensino, teorificação musical, semiótica musical; e composição musical (enquanto elaboração intelectual baseada em todos os três campos acima). (MARTINEZ, 1992, p. 81)

Martinez enfatiza a importância de se trabalhar com os três campos de análise musical acima mencionados de forma inter-relacionada e considera que esse olhar transversal deva ser um compromisso do pesquisador com a concepção epistemológica da teoria de Peirce. Além disso, a arquitetura semiótica peirceana possui uma estrutura flexível e interdependente, mostrando que só é possível compreender a formação de sentido a partir das relações entre as partes do todo. (MARTINEZ, 1991)

O autor considera que o desenvolvimento de uma teoria semiótica peirceana da música poderia vir a expandir a semiótica musical para “fronteiras de amplitude e capacidade de tradução teórica jamais previstas”. (MARTINEZ, 1991) Vislumbra, dessa forma, não apenas ampliações teóricas referentes à análise musical, como também, implicações práticas em disciplinas de graduação, deixando assim a semiótica de ser um campo de especialidades para se tornar uma ferramenta para criação musical.

3.3 John Blacking e a pesquisa em música

As análises das canções, nesta tese são realizadas a partir da concepção musical de Martinez sobre a Semiótica Peirceana. Porém, para auxiliar a organização dos elementos extramusicais referentes às análises, utilizo como base alguns questionamentos⁴⁸ realizados por John Blacking referentes ao estudo da performance musical. (BLACKING, 1979) A escolha pela utilização das teorias de Blacking sobre a pesquisa em música se deve ao fato de que o autor discute a complexidade dos elementos musicais, que precisam ser observados em seu sistema, devendo-se assim considerar os elementos acústicos, culturais, sociais e estéticos. Para o autor,

A música é um produto do comportamento dos grupos humanos, seja formal ou informal; é som humanamente organizado. E ainda que diferentes sociedades tendam a ter ideias diferentes sobre o que o que pode ser considerado música, todas as definições se baseiam em algum consenso de opinião em torno dos princípios sobre os quais devem organizar-se os sons. Dito consenso é impossível sem um terreno de experiência comum e sem que distintas pessoas sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que chegam a seus ouvidos. (BLACKING, 2010, p. 38, tradução nossa)

É possível compreender, a partir do acima exposto, que só é possível atribuir sentido à música se esta estiver inserida em algum grupo onde existam experiências comuns que possibilitem o reconhecimento de padrões sonoros. Blacking defende que “sem processos biológicos de percepção auditiva e sem consenso cultural sobre o percebido entre pelo menos alguns ouvintes, não pode existir nem música nem comunicação musical”. (BLACKING, 2010, p. 37, tradução nossa)

Partindo das categorias peirceanas sobre a construção de conhecimento, entende-se que os processos de significação musical acontecem a partir dos raciocínios Dedutivos, Indutivos e Abdutivos, que agem de forma integrada na geração de hipóteses. Para que hipóteses sejam geradas, é necessário que se tenha culturalmente objetos significantes, pois o raciocínio sempre será construído a partir do universo cultural/social do indivíduo. Não é possível criar uma ficção

que não seja a partir do mundo real, pois a mente sempre parte de sua compreensão das coisas. Assim, para que a música produza um sentido, é necessário que esteja inserida em um contexto que prepare os indivíduos para isso. Para Blacking,

A música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz somente quando é escutada por ouvidos preparados e receptivos de pessoas que tenham compartilhado ou possam compartilhar de alguma maneira as experiências culturais e individuais de seus criadores. (BLACKING, 2010, p. 103, tradução nossa)

É possível entender que não há sentido em música se sua criação não estiver relacionada a experiências culturais afins entre aquele que cria e aquele que a pratica/escuta. Da mesma forma, o ato de criar musicalmente está relacionado ao contexto cultural de seu criador. Complementa o autor,

A música é uma síntese de processos cognitivos presentes na cultura e no corpo humano: as formas que adota e os efeitos que produz nas pessoas são gerados pelas experiências sociais de corpos humanos em diferentes meios culturais. Dado que a música é som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade. (BLACKING, 2010, p. 143, tradução nossa)

É possível inferir, a partir do acima exposto, que as respostas às perguntas musicais podem não ser musicais. As experiências humanas em sociedade dizem, por vezes, muito mais sobre algumas práticas musicais do que as músicas em si. Por esse motivo, é importante que o pesquisador esteja atento ao fato de que, apesar de os signos musicais significarem por si, a formação destes está inserida em um contexto sociocultural. Os signos são construídos individualmente e socialmente, a partir do universo cultural. Para Blacking, o interesse pelo som, seja como fim em si mesmo, seja pelos meios sociais necessários à sua consolidação, são aspectos indissociáveis na análise musical. Nas palavras do autor,

⁴⁸ Vide capítulo de análise das canções.

As análises musicais são essencialmente descrições de sequências de distintos tipos de ato criativo: deveriam explicar os acontecimentos sociais, culturais, psicológicos e musicais na vida de grupos e indivíduos que conduzem à produção de som organizado. A nível superficial, a criatividade se expressa na música principalmente através da composição e execução, na organização de novas relações entre sons ou em novas formas de produzi-los. O interesse pelo som como fim em si mesmo ou pelos meios sociais para a consecução de dito fim são dois aspectos inseparáveis, e ambos parecem estar presentes em muitas sociedades. Tanto se pusermos a ênfase no som humanamente organizado, tanto na humanidade organizada por meio do som - isto é, em uma experiência tonal relacionada com pessoas ou em uma experiência compartilhada relacionada com notas -, a função da música é reforçar certas experiências que têm gerado resultados significativos para a vida social, vinculando estreitamente às pessoas com tais experiências. (BLACKING, 2010, p. 154, tradução nossa)

Como pode ser observado, o autor aponta para o fato de que as análises musicais constituem-se como meras descrições de atos criativos diversos. Por esse motivo, é preciso considerar que nenhuma análise poderá explicar todos os elementos que fazem parte de um processo musical, por mais sistêmica que se proponha a ser.

As análises sempre serão realizadas a partir da leitura do pesquisador sobre uma prática musical. Outro leitor identificará diferentes elementos da mesma prática musical, o que direcionará a análise para um caminho distinto daquele primeiro pesquisador. Obviamente, os elementos que constituem a mesma prática musical serão muito semelhantes, porém o peso que cada leitor desta prática dará aos elementos será diferente.

3.4 Recursos para uma análise musical

Conforme o que foi dito anteriormente, uma das preocupações das pesquisas realizadas na área de música se refere à descrição do acontecimento musical. Atualmente a música pode ser gravada (registro sonoro ou audiovisual), porém a gravação não consegue registrar toda a dinâmica de uma performance. A situação fica ainda mais complicada quando o pesquisador se propõe a colocar o registro de uma prática musical no papel, visto que por mais abrangente que

sejam os seus recursos de análise, ainda assim serão insuficientes para representar a dinamicidade de uma performance musical.

Um dos problemas da transcrição musical está na origem no trabalho etnomusicológico, já que em um primeiro momento os pesquisadores estavam interessados em registrar ritmos e escalas musicais de culturas não-ocidentais ou não hegemônicas, e o faziam a partir do único recurso que lhes era possível: a partitura musical.

É necessário comentar que a pesquisa relacionada às músicas de tradição oral partiu de pesquisadores que tiveram como formação a leitura e escrita musical do ocidente, sendo assim, só poderiam utilizar como recurso de análise as ferramentas que tinham naquele momento. Posteriormente, as possibilidades de gravação dos fenômenos sonoros contribuíram significativamente para que os registros das práticas musicais acontecessem de forma mais abrangente, mas, ainda assim, no momento em que o pesquisador precisa escrever sobre suas pesquisas, acaba na maioria das vezes recorrendo à partitura. Para Tiago Oliveira Pinto, a transcrição musical apresenta os seguintes problemas fundamentais:

- A escrita musical europeia é intrínseca à história musical do ocidente. Ela se desenvolveu conforme as necessidades e o próprio desenvolvimento desta música desde a renascença até fins do século XIX. Por esta sua história peculiar ela permanece incompatível com muitos sistemas musicais não-ocidentais.
- A transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que faz a transcrição em pauta.
- A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?”.
- Este tipo de transcrição já requer um conhecimento mais aprofundado da cultura musical. Por isso ela procura representar o sistema musical a ser descrito, a sua “gramática” musical. Passa a ser resultado da análise, e não ponto de partida da mesma.
- Como documento do repertório registrado e para a sua análise a transcrição musical não supera o material áudio ou audiovisual. (PINTO, 2001, p. 258)

De acordo com o acima exposto, é possível observar que a escrita musical pode ser uma ferramenta útil na representação de práticas musicais, desde que a transcrição seja tomada como uma descrição do resultado das análises e não como seu ponto de partida. A escolha das ferramentas de análise utilizadas pelo pesquisador precisam ser consideradas a partir de seu

objetivo, pois as distintas possibilidades de transcrição podem se apresentar mais ou menos apropriadas de acordo com sua finalidade. Segundo Pinto,

A transcrição musical que partia unicamente do material de áudio gravado, sem fazer uma estruturação prévia, reflete uma “audição externa” da cultura musical a ser analisada. Pelo seu caráter “externo” este tipo de transcrição contém uma grande porção de avaliação subjetiva do pesquisador. Em contrapartida uma análise interna pode, por exemplo, partir de sequências de movimento inerentes à técnica de execução de um instrumento, levando assim a uma percepção mais apurada e objetiva do acontecimento sonoro. (PINTO, 2001, p. 258)

Dessa forma, é possível estabelecer que toda e qualquer transcrição musical é um recorte da performance musical, haja vista que sempre irá passar pela leitura do pesquisador. Mesmo o processo de gravação audiovisual de uma determinada situação musical estará subordinada à forma como o pesquisador irá posicionar o(s) microfone(s) e câmera(s), decisão que será tomada a partir do objetivo da análise (se o microfone será uma “extensão do ouvido”, procurando captar todos os detalhes necessários a uma melhor percepção musical do pesquisador; se o microfone e câmera, pelo contrário, irão registrar os músicos em movimento corporal, registrando, dessa forma, uma “massa sonora”, e etc.).

As análises das canções de imigração italiana aqui apresentadas estão descritas a partir de dois recursos ilustrativos: partituras e gráficos. Devido ao seu caráter múltiplo, busco utilizar elementos que facilitem sua interpretação por parte do leitor. Além disso, muitos elementos da performance musical não necessariamente têm respostas musicais, motivo pelo qual é necessário recorrer a outros recursos ilustrativos que não somente a escrita musical.

É imprescindível ressaltar que esta tese não tem como objetivo analisar as letras das canções de imigração italiana. Obviamente, o referido aspecto das canções diz tanto ou mais sobre a memória dos descendentes de imigrantes quanto os outros elementos da performance musical; no entanto, sobre o aspecto textual das canções, outros trabalhos já foram realizados no Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS⁴⁹, motivo pelo qual me

⁴⁹ Alguns exemplos de dissertações que analisaram as letras das canções de imigração italiana: “Aspecto lírico-religioso das canções marianas: um estudo sobre as metáforas e metonímias que representam Maria”, dissertação

ocupe em estudar o que ainda não havia sido analisado no acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana. Além disso, as análises das letras das canções exigiriam um estudo sobre os dialetos dos imigrantes italianos, estudo este que não se aplica a esta tese.

O *corpus* deste trabalho foi construído a partir dos seguintes procedimentos e materiais:

1. Levantamento, registro em áudio e transcrição das letras das canções realizado pelos pesquisadores do Projeto *ECIRS* na década de 1980, material atualmente localizado no Instituto Memória Histórica Cultural da Universidade de Caxias do Sul;
2. Gravações realizadas no XV Festival da Cantoria⁵⁰, no município de Santa Tereza, no ano de 2011;
3. Gravações e depoimentos recolhidos com os grupos corais *Radize d'Italia* de Caxias do Sul, Grupo *Voce Dei Monti* de Coronel Pilar e Grupos *Terra Nostra* e *Imigrante* de Bento Gonçalves, no ano de 2013;⁵¹
4. Questionário semiestruturado e depoimentos recolhidos com coral *Radize d'Italia* de Caxias do Sul, no ano de 2014.⁵²

A seleção dos grupos entrevistados foi realizada através de mostragem por conveniência, visto que os alunos que coletaram os depoimentos têm algum envolvimento com os grupos que fazem parte desta pesquisa, sendo dois alunos, regentes de coros (André Arrozi é regente do grupo *Radize d'Italia* e Marcos Pilatti é regente do grupo *Voce Dei Monti*). O questionário aplicado pela aluna Fabiana Uez, em 2014, foi semiestruturado, já os depoimentos recolhidos no ano de 2013 tiveram caráter livre, visando explorar as lembranças dos informantes.

No que se refere à escolha do *corpus* de canções analisadas, além do critério já mencionado (canções não encontradas na atualidade; canções interpretadas somente na atualidade e que não fora registradas na década de 1980; e canções interpretadas tanto no registro da década

de Lauro Edson da Cás, realizada sob orientação da Prof^a. Dr^a. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes; “Representações do feminino na literatura de tradição oral da RCI: o que se diz sobre a mulher”, dissertação de Gabriela Michelin Dotti, realizada sob orientação da Prof^a. Dr^a. Cleodes Piazza Ribeiro.

⁵⁰ Encontro de coros realizado anualmente no município de Santa Tereza – Rio Grande do Sul - Brasil, geralmente no mês de abril. O encontro reúne grupos corais de diversas formações e cidades da Serra Gaúcha e Vale do Taquari.

⁵¹ Pesquisa realizada pelos bolsistas voluntários do Curso de Licenciatura em Música da UCS André Arrozi, Diego Perin e Marcos Pilatti, sob minha orientação.

de 1980 quanto nos registros de 2011), teve um papel importante na seleção a qualidade do áudio das canções registradas pelo ECIRS há mais de trinta anos atrás. Como já foi comentado anteriormente, a maior parte do acervo produzido pelo projeto naquele momento, encontra-se em fita cassete. Alia-se à isso, o fato que naquele período as condições de gravação não permitiam a qualidade que temos hoje, o que por vezes dificulta muito a audição e transcrição do que está sendo cantado. É importante destacar que as seis canções analisadas nesta tese (totalizando oito, se contarmos as análises comparativas), não constituem o acervo como um todo, que como já citado anteriormente, possui aproximadamente 400 canções.

Da mesma forma, a seleção das quatro canções interpretadas no Festival da Cantoria de Santa Tereza para constituir o *corpus* de trabalho se deu através dos critérios acima mencionados de “canções não encontradas no registro da década de 1980 e canções encontradas em ambos os registros”, entretanto, o número de canções interpretadas no referido festival são em número maior do que as quatro que constituem o *corpus* aqui apresentado. Participaram do XV Festival da Cantoria de Santa Tereza quinze grupos, representando os municípios de Monte Belo do Sul, Bento Gonçalves, Caxias do Sul, Garibaldi, Nova Roma do Sul, Lageado, Santa Tereza, Arroio Augusto Baixa e Coronel Pilar, todos do estado do Rio Grande do Sul. Em sua maioria, os grupos tinham formação mista (vozes masculinas e femininas) e acompanhamento instrumental, sendo que um deles era formado por vozes masculinas somente, e um grupo cantou sem acompanhamento instrumental.

Sobre o processo de gravação das canções interpretadas no Festival da Cantoria de Santa Tereza (2011), foi utilizado o posicionamento do microfone de forma a abranger toda a performance do grupo, como uma massa sonora, visando analisar o conjunto das vozes e instrumentos. Como a intenção do trabalho não é analisar especificidades musicais, mas sim o sentido na performance como um todo, optou-se pelo referido procedimento.

Com relação aos depoimentos dos integrantes dos corais *Radize d'Italia*, *Voce Dei Monti*, *Terra Nostra* e *Imigrante*, o registro foi realizado com gravador digital e posterior transcrição dos depoimentos para o papel. Os depoimentos foram recolhidos pelos acadêmicos do Curso de Licenciatura em Música da UCS André Arrosi, Diego Perin e Marcos Pilatti, sob minha

⁵² Pesquisa realizada pela bolsista voluntária do Curso de Licenciatura em Música da UCS Fabiana Uez, sob minha orientação.

orientação. Optou-se por entrevista semiestruturada, visando a uma maior liberdade nos depoimentos obtidos com os participantes dos corais.

No ano de 2014 também foi realizado um questionário semiestruturado com o coral *Radize d'Italia*, aplicado pela acadêmica Fabiana Uez, com o objetivo de acrescentar alguns dados específicos à pesquisa, como, por exemplo, informações sobre a forma de aprendizagem das canções pelo coro e faixa etária dos participantes. A justificativa para o retorno da pesquisa no referido grupo se deve ao fato que, entre o ano de 2013 e 2014, ocorreu uma significativa adesão de participantes jovens ao coral.

As entrevistas realizadas foram analisadas tanto quantitativamente quanto qualitativamente. Acredito que os dados proporcionados por uma estatística das práticas das canções contribui para que se possa, posteriormente, realizar uma análise crítica dos dados. Assim, o estudo quantitativo e qualitativo se complementam nesta tese.

Conforme o que foi dito anteriormente, o presente estudo se propõe a analisar as canções interpretadas na Região de Colonização Italiana do Rio Grande do Sul, buscando avaliar seu papel na manutenção de uma memória da imigração italiana. Para tanto, utilizarei, como base para as análises, a abordagem de Martinez (1999) que, baseado na semiótica peirceana, propõe que a investigação musical deva acontecer nos campos da *Semiose Musical*, da *Representação Musical* e da *Interpretação Musical*. (1999, p. 8) Sendo assim, as análises aqui apresentadas têm como objetivos:

- Analisar as qualidades musicais da canção: relação texto/melodia, ritmo e harmonia (*Semiose Musical Intrínseca*);
- Analisar as individualidades da canção: diferenças nas execuções das obras (*Semiose Musical Intrínseca*);
- Analisar os hábitos musicais: sistema musical, gêneros (*Semiose Musical Intrínseca*);
- Analisar a relação dos sistemas musicais com seu contexto cultural, histórico, étnico e social (*Representação Musical*);
- Analisar a relação dos signos musicais com a mente real ou potencial: percepção musical, execução musical e inteligência/conhecimento musical (*Interpretação Musical*);

- Verificar possíveis variações existentes entre as canções coletadas na década de 1980 e as interpretadas atualmente;
- Avaliar o papel das canções na manutenção memória da imigração italiana.

Buscando complementar as análises das canções, principalmente nos aspectos referentes à *Representação Musical* e à *Interpretação Musical*, tomo emprestadas de John Blacking (1979, p. 8) as seguintes perguntas norteadoras:

1. Quem realiza a performance musical e quem atende a ela? Qual a sua inserção no grupo? Que ideias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance?
2. Como é que a ocasião da performance afeta estruturas da música, seja diretamente, através de improvisação, variação e resposta da audiência, ou indiretamente, com a composição especial para um determinado evento?
3. O que é particularmente musical na performance e nas respostas causadas pela performance, em oposição às reações sociais, políticas etc.?
4. Como é que aspectos musicais da performance afetam participantes individuais e assim influenciam decisões em esferas não-musicais?

Baseado na semiótica peirceana, Martinez (1991) defende que a análise da Interpretação Musical deve buscar compreender a relação do signo com seu interpretante (em sentido peirceano). Para tanto, este aspecto da análise semiótica deve observar a percepção musical, a execução (modos de tocar/cantar e reger) e a inteligência musical (análise, crítica, ensino, teorização e composição musical).

Os aspectos acima mencionados confluem com as questões levantadas por Blacking sobre a performance musical, motivo pelo qual as respostas às questões de Blacking são imprescindíveis para a análise da Interpretação Musical.

Buscando responder às primeiras questões colocadas por Blacking (Quem realiza a performance musical e quem atende a ela? Qual a sua inserção no grupo? Que ideias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance?), elaborei algumas perguntas com o intuito de facilitar a análise e compreensão das diferenças e semelhanças

existentes nas situações de performance do primeiro registro realizado na década de 1980 e os registros realizados na contemporaneidade (2011, 2013 e 2014). Sendo assim, primeiramente busco responder aos seguintes itens:

- Qual a faixa etária média dos participantes dos grupos corais na década de 1980 e na atualidade ?
- O que muda nas formações corais?
- O que se mantém nas formações corais?
- O que muda na performance das canções?

Para facilitar a compreensão das análises das canções por quem não é familiarizado com a escrita musical, organizo as referidas análises partindo dos elementos extrínsecos à linguagem musical (Interpretação Musical) para após apresentar os elementos da semiose musical intrínseca. Porém, o capítulo sobre as análises também pode ser lido sob a perspectiva das categorias peirceanas de Primeridade, Secundidade e Terceiridade, iniciando assim pela seção sobre a Semiose Musical Intrínseca, seguida pela análise da Representação Musical e, por fim, da Interpretação Musical.

4 O CANCIONEIRO POPULAR DA IMIGRAÇÃO ITALIANA: ANÁLISE DAS CANÇÕES

O presente capítulo é dedicado às análises das canções⁵³. Em um primeiro momento, é realizada a análise sob o aspecto da *Interpretação Musical*, observando elementos da percepção, execução e inteligência musical, ou seja, a partir de elementos da relação do signo com seu interpretante. Em um segundo momento, há o tratamento da *Semiose Musical Intrínseca*, através da análise dos signos musicais, do signo em relação a si mesmo. Por fim, o terceiro aspecto da análise é o da *Representação Musical*, que busca compreender a relação dos fenômenos acústicos com diferentes ideias e concepções, isto é, da relação do signo com seu objeto.

4.1 Interpretação Musical

4.1.1 Faixa Etária

Segundo conversa informal com a professora Cleodes Piazza, o índice de participação de jovens nos grupos corais na década de 1980 era muito pequeno. Apesar de o número de formações corais naquela época ser maior que na atualidade, a faixa etária média dos participantes estava entre os 60 (sessenta) e 80 (oitenta) anos de idade. Não existe um documento de registro da idade de todos os cantores envolvidos na pesquisa realizada na década de 1980, no entanto acredito que, mesmo sem uma “comprovação física” destes dados, essa informação é importante para a pesquisa porque pode direcionar para uma possível conscientização dos jovens em relação à manutenção da prática das canções e até mesmo indicar que o trabalho realizado pelo Projeto ECIRS possa ter contribuído para o aumento da autoestima dos descendentes de imigrantes na região, que passaram a desenvolver uma maior preocupação com a Educação Patrimonial.

⁵³ Esta pesquisa contou com a imprescindível colaboração dos acadêmicos do Curso de Licenciatura em Música André Arrosi, Marcos Pilatti, Diego Perin e Fabiana Uez, os quais realizaram as pesquisas de campo que serviram como base de dados para a construção deste trabalho.

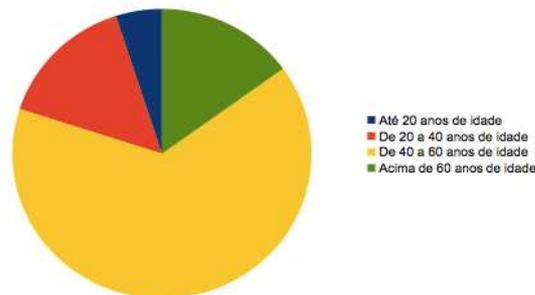
Segundo os depoimentos e questionário recolhidos nos anos de 2013 e 2014, o índice de jovens participantes nas formações corais continua baixo, porém se observa uma maior participação, como pode ser observado nas Tabelas e Gráficos 1 a 5, abaixo, relativos a cada grupo e suas respectivas localidades.

Tabela 1 – Faixa etária dos integrantes do *Grupo Radize d'Italia* – Caxias do Sul

<i>Grupo Radize d'Italia</i> – Caxias do Sul		
Faixa etária	Quantidade de participantes	Porcentagem de participantes
Até 20 anos de idade	1	5%
De 20 a 40 anos de idade	3	15%
De 40 a 60 anos de idade	13	65%
Acima de 60 anos de idade	3	15%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 1 – Faixa etária dos integrantes do *Grupo Radize d'Italia* – Caxias do Sul



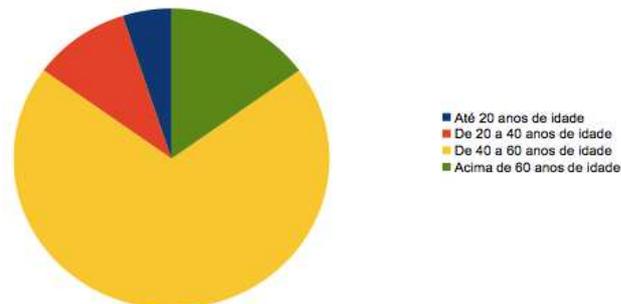
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Conforme pode ser observado na Tabela 1 e Gráfico 1, o índice de participação no *Radize d'Italia* de pessoas com até 40 anos de idade é de 20%, sendo que só um integrante possui menos de 20 anos de idade. A faixa etária de maior participação no referido grupo encontra-se entre os 40 a 60 anos de idade, somando um total de 65%, tendência que se manterá nos demais grupos entrevistados, como poderá ser observado a seguir.

Tabela 2 – Faixa etária dos integrantes do *Grupo Voce Dei Monti* - Coronel Pilar

<i>Grupo Voce Dei Monti</i> - Coronel Pilar		
Faixa etária	Quantidade de participantes	Porcentagem de participantes
Até 20 anos de idade	1	5%
De 20 a 40 anos de idade	2	10%
De 40 a 60 anos de idade	14	70%
Acima de 60 anos de idade	3	15%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 2 – Faixa etária dos integrantes do *Grupo Voce Dei Monti* - Coronel Pilar

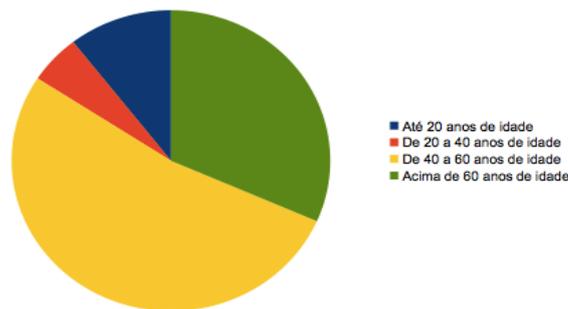
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Como pode ser observado acima, na Tabela 2 e Gráfico 2, a participação de pessoas no *Voce Dei Monti* apresenta uma porcentagem de participação semelhante à do *Radize d'Itália*, somando um total de 15% de participantes na faixa etária com até 40 anos de idade, e tendo o maior índice de participação na faixa entre os 40 a 60 anos de idade, somando um total de 70% do grupo.

Tabela 3 – Faixa etária dos integrantes do *Grupo Terra Nostra* – Bento Gonçalves

<i>Grupo Terra Nostra</i> – Bento Gonçalves		
Faixa etária	Quantidade de participantes	Porcentagem de participantes
Até 20 anos de idade	2	10,5%
De 20 a 40 anos de idade	1	5,2%
De 40 a 60 anos de idade	10	52,6%
Acima de 60 anos de idade	6	31,57%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 3 – Faixa etária dos integrantes do *Grupo Terra Nostra* – Bento Gonçalves

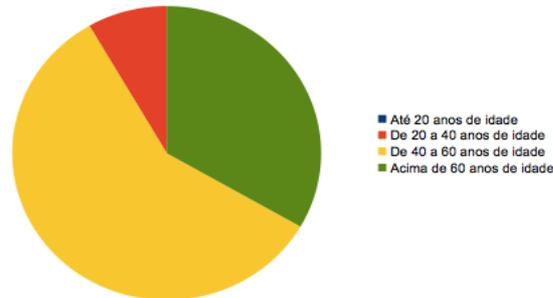
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Apesar de se manter com uma porcentagem semelhante à dos dois grupos corais apresentados anteriormente, o *Terra Nostra* se diferencia um pouco por apresentar um índice maior de participação de pessoas com até 20 anos de idade (10,5%) e de pessoas acima de 60 anos de idade (31,5%), tendo uma menor participação na faixa entre os 40 a 60 anos de idade (52,6%). Dessa forma, o *Terra Nostra* possui uma divisão porcentual, a qual aproximadamente 50% encontra-se na faixa etária entre 40 e 60 anos de idade e um pouco menos de 50% distribui-se nas demais faixas etárias.

Tabela 4 – Faixa etária geral dos integrantes do Grupo Imigrante – Bento Gonçalves

Grupo Imigrante – Bento Gonçalves		
Faixa etária	Quantidade de participantes	Porcentagem de participantes
Até 20 anos de idade	0	0%
De 20 a 40 anos de idade	1	8,3 %
De 40 a 60 anos de idade	7	58,3%
Acima de 60 anos de idade	4	33,3%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 4 – Faixa etária geral dos integrantes do Grupo Imigrante – Bento Gonçalves

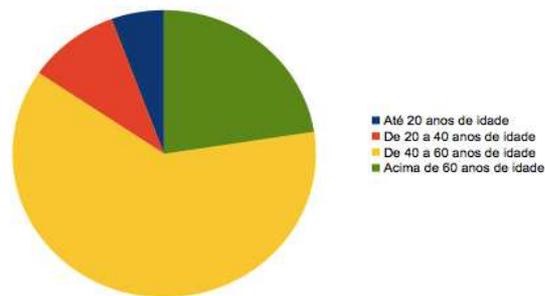
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

O Grupo Imigrante, conforme Tabela 4 e Gráfico 4, também se diferencia um pouco dos dois primeiros grupos apresentados, visto que não possui nenhum participante com até 20 anos de idade, somando apenas 8,3% de participação de pessoas com menos de 40 anos de idade. Entretanto, assim como os três grupos anteriores, o maior índice de participação encontra-se na faixa entre 40 e 60 anos de idade, em um total de 58,3%.

Tabela 5 – Faixa etária geral dos integrantes dos Grupos Corais entrevistados

Grupos Corais entrevistados		
Faixa etária	Quantidade de participantes	Porcentagem de participantes
Até 20 anos de idade	4	5,6%
De 20 a 40 anos de idade	7	9,8%
De 40 a 60 anos de idade	44	61,9%
Acima de 60 anos de idade	16	22,5%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 5 – Faixa etária geral dos integrantes dos Grupos Corais entrevistados

Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Como pode ser observado na Tabela 5 e Gráfico 5, a participação de jovens com menos de vinte anos de idade nos corais entrevistados é de apenas 5,6%. Porém, é importante registrar que existem cantores com menos de vinte anos de idade em três dos quatro grupos entrevistados (vide Gráficos 1, 2 e 3). Dos quatro corais entrevistados, somente o Grupo Imigrante não tinha a participação de jovens até vinte anos de idade (Gráfico 4). Além disso, acredito que a informação mais importante a ser observada nesses gráficos é que a faixa etária média dos participantes dos corais está atualmente entre os 40 (quarenta) e 60 (sessenta) anos de idade, contabilizando um total de 61,9% dos entrevistados, o que talvez possa indicar que o trabalho de Educação Patrimonial realizado pelo ECIRS na década de 1980 tenha conscientizado os jovens daquela época sobre a importância de suas práticas culturais e da manutenção de suas memórias. Essa

valorização da cultura da imigração pode ser observada no discurso dos integrantes dos corais os quais recolhemos os depoimentos.

Oscar Panozzo tinha 18 (dezoito) anos no momento do primeiro levantamento e registro das canções realizado pelo projeto ECIRS, sendo que na época já era integrante do coral conhecido por Família Panozzo, tendo como mentor do grupo o seu avô, Virgínio Panozzo, que mantinha o maior número de canções registradas pelo referido projeto. Começou a cantar por influência da família e já demonstrava em sua juventude interesse pelas canções e história da imigração. Segundo seu depoimento, considera-se muito semelhante a seu avô Virgínio, que sempre que possível estava cantando, seja em evento, igreja ou festas da comunidade: tinha o hábito de começar a cantar e as demais pessoas o acompanhavam.

O interesse de Oscar pela história da imigração italiana se manifesta em seu hábito de ler livros sobre a imigração e escrever alguns poemas, apesar de não considerar isso um ofício. Atualmente integrando o grupo *Radize d'Italia*, considera importante cantar novas composições sobre a história da imigração, pois para ele a prática das canções é “uma forma de manutenção de uma língua que, se não for incentivada, o seu uso pode sumir, o que seria desastroso para os descendentes italianos e para os apreciadores dessa cultura”.

Eldir Mattei, do grupo *Voce Dei Monti*, acredita que seja “uma honra cantar as músicas italianas”. Preocupa-se com a possibilidade de, caso o grupo pare as atividades, ninguém mais vá interpretar as canções. Para ele “todas as canções italianas são bonitas, principalmente 'quele que son valsa' (aquelas que são em ritmo de valsa)”.

Da mesma forma que Eldir, seu companheiro de grupo Arcides Mattuella também é da opinião de que, se eles pararem de cantar, dificilmente a juventude vai se reunir para ensaiar, principalmente quando forem mais velhos. Arcides comenta em seu depoimento que tem 75 anos, trabalha na roça o dia inteiro e, ainda assim, participa dos ensaios do coral. Faz isso porque gosta e acha “bonito se achar com uma turma assim que todo mundo tem voz para cantar, aprender cantos novos”.

Terezinha Galvagni Mattei, que também integra o *Voce Dei Monti*, diz que “non se vede la hora” (ficam ansiosos) para que aconteçam os ensaios. Para ela, a prática das canções ajuda a aprender e entender melhor o dialeto. Comenta que existem muitas palavras cujo significado eles não conheciam ou nem sabiam que existiam. Ainda sobre o dialeto, sua companheira Iraci

Moresco Zanatta disse que sua avó era cremonesa e falava um dialeto diferente dos demais⁵⁴, motivo pelo qual desconhece algumas palavras das canções. Os cantores também comentaram que existem na região rural de Coronel Pilar alguns falantes do dialeto Bergamasco.

Esse discurso presente nos depoimentos dos integrantes dos grupos corais entrevistados sobre a importância de se manter a prática das canções e a memória da imigração italiana é também observável na própria criação dos grupos corais. Segundo Helena Maria Marini Franceschini e seu marido Nelson Franceschini, o *Coral Terra Nostra* foi criado em 3 de junho de 2000 com o objetivo de homenagear os 125 anos da imigração italiana (1875), e teve seu nome retirado de uma novela televisiva de mesmo nome, novela esta que teria sido baseada na história da imigração.

Da mesma forma, a criação do *Coral Imigrante*, formado em 1955, teve como propósito preservar e difundir a cultura da imigração italiana. Segundo a integrante do coro, Itasir Zandonai, sua formação original era apenas com homens. Posteriormente, foram incluídas mulheres, e o uso do acordeão se tornou permanente na performance das canções.

O questionário realizado com o grupo *Radize d'Itália* permite que tenhamos uma visão geral sobre o que motivou a participação dos entrevistados no referido grupo coral. Apesar de o questionário ter sido aplicado apenas a um dos corais entrevistados, as respostas condizem com os depoimentos recolhidos nos demais grupos. A utilização do resultado do questionário será aqui utilizado apenas no intuito de demonstrar uma estatística das respostas.

Perguntados sobre o que teria motivado sua participação no coral, os entrevistados responderam:

1. Cantor 1 – 55 anos: “Qualidade de vida, adoro música, amizade, compromisso, disciplina, tudo de bom, participação, aprendizado”;
2. Cantor 2 – 55 anos: “Porque sempre adorei música e meu sonho sempre foi cantar em eventos, festas, etc”;
3. Cantor 3 – 67 anos: “Por gostar demais destas músicas e porque consigo dominar, falar e entender a língua italiana desde a minha infância. Gosto demais da minha origem e por ser descendente dos Imigrantes Italianos”;

⁵⁴ Existe uma predominância dos dialetos vênето e toscano na região.

4. Cantor 4 – 50 anos: “Gosto pela música, gosto pelas nossas origens e mantê-las vivas e passar adiante as origens aos nossos filhos”;
5. Cantor 5 – 54 anos: “Eu gosto muito de cantar e com o grupo ainda melhor, pois temos motivo para se encontrar e conversar”;
6. Cantor 6 – 37 anos: “Gosto pela música, pela cultura e pela questão profissional”;
7. Cantor 7 – 52 anos: “Resgatar a cultura italiana, integração com outras culturas e amizade entre os componentes”;
8. Cantor 8 – 16 anos: “Incentivos familiares, gosto pela música italiana”;
9. Cantor 9 – 52 anos: “Tendo origem italiana, aí eu tenho gosto pelo cantar”;
10. Cantor 10 – 49 anos: “Manter a nossa tradição, não deixa morrer o nosso dialeto e o italiano que veio de nossos antepassados”;
11. Cantor 11 – 52 anos: “O gosto pela música e a vontade de continuar cultivando e lembrando dos primeiros imigrantes que aqui chegaram e fizeram história, construindo com amor e perseverança a nossa serra gaúcha”;
12. Cantor 12 – 46 anos: “Atividade cultural, conviver em grupo, momento para relaxar”;
13. Cantor 13 – 47 anos: “Cantar é vida. Renova a alma e alegra o coração, cantar é tudo de bom”;
14. Cantor 14 – 61 anos: “Porque eu sempre gostei de cantar. É uma terapia muito boa, fiz muitos amigos e estou muito feliz”;
15. Cantor 15 – 56 anos: “Eu amo cantar, sempre cantei na igreja. Meu pai sempre cantava com nós quando pequenos e fazer amigos é muito bom”;
16. Cantor 16 – 27 anos: “Preservar e disseminar essa cultura me faz participar do coral”;
17. Cantor 17 – 58 anos: “Eu gosto de cantar. Cantava e ainda canto no coral da igreja”;
18. Cantor 18 – 52 anos: “Está no sangue italiano a música, manter vivas nossas origens, é um prazer falar e cantar tanto em dialeto com em toscano”;
19. Cantor 19 – 34 anos: “Sempre gostei de música, mas cantar com mais de um tipo de voz junto em harmonia me fascina”.

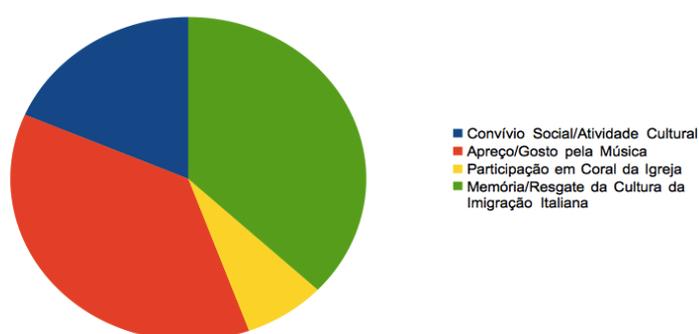
A partir das respostas dos entrevistados foi possível estabelecer os seguintes motivos para a participação no grupo coral: Convívio social/atividade cultural; Apreço pela música; Participação anterior em coral de igreja; Memória e resgate da cultura italiana.

Tabela 6 – Motivo de participação dos integrantes no grupo coral

Grupo <i>Radize d'Italia</i>		
Motivo	Número de citações	Porcentagem de citações
Convívio social/atividade cultural	5	26,3%
Apreço/gosto pela música	10	52,6 %
Participação em coral da igreja	2	10,5%
Memória/resgate da cultura de imigração italiana	10	52,6%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 6 – Motivo de participação dos integrantes no grupo coral



Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Como pode ser observado na Tabela 6 e Gráfico 6, o motivo de participação dos integrantes no grupo coral está equilibrado, já que 52,6% das respostas cita o “Apreço/Gosto pela Música” e outros 52,6% cita a “Memória/Resgate da Cultura da Imigração Italiana”, sendo que

muitas das respostas trazem mais de um motivo simultaneamente. Somente 26,3% dos entrevistados comentaram que a participação seria motivada pelo convívio social e 10,5% que tiveram motivação a partir do coral de igreja.

É possível também estabelecer, a partir das respostas dos entrevistados, que a motivação de participação dos integrantes no grupo coral não está necessariamente relacionada a uma faixa etária específica, o que pode direcionar para uma motivação dos jovens pela família (como pode ser observado nas respostas 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 16 e 18) que já possui um discurso sobre a importância da manutenção da cultura da imigração. Esses dados direcionam para a segunda pergunta: como se dava a formação coral na década de 1980 e como acontece na contemporaneidade?

4.1.2 O que muda nas formações corais?

Conforme comentado anteriormente, é possível observar que a prática das canções de imigração italiana adquiriu um novo significado social no decorrer do tempo, o que se reflete principalmente em sua performance.

Os documentos elaborados pelo Projeto ECIRS a partir do levantamento realizado na década de 1980 apontam para uma forte tendência de formações corais realizadas no âmbito familiar e nas igrejas, assim como em agrupações sociais como os filós e demais festividades. Da mesma forma, os depoimentos recolhidos com integrantes dos corais nascidos até o ano de 1960, entrevistados nos anos de 2013 e 2014, trazem na memória os mesmos dados apontados pelo ECIRS. O nome dos corais registrados pelo referido projeto demonstram que sua organização era realizada a partir das agrupações familiares, localização geográfica ou capela. Conforme comenta Piazza Ribeiro:

Aliás, outra particularidade do canto popular na RCI diz respeito à sua execução. Na maioria absoluta, a execução é coral, fato que justifica a existência de um grande número de coros espontâneos, sobretudo nas áreas rurais da RCI. A organização desses coros se faz, geralmente, por proximidade geográfica, e, na sua identificação, tomam o nome da capela, da linha ou do lugarejo a que

pertencem. Essa, porém, não é a única forma de organização. Há os coros familiares (que tomam o nome da família dos cantores: Família Onzi, Família Antônio Fabro, Coro Virginio Panozzo), os formados por grupos de amigos e ainda os que se organizam ao sabor das circunstâncias. A forma mais freqüente de organização, entretanto, é o de *coro da capela*. Esses coros da capela são formados por pessoas, de ambos os sexos, de diferentes faixas etárias, habitantes de uma mesma localidade que se reúnem para cantar na missa do domingo. Do repertório desses grupos fazem parte não só os cantos sacros, mas e sobretudo, as velhas canções trazidas da Itália, ou aqui compostas e que são transmitidas de geração em geração. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 342)

O artigo de Cleodes Piazza Ribeiro traz elementos imprescindíveis para a observação das modificações na performance do cancionero nesses trinta anos decorridos após o primeiro registro. Aponto aqui alguns itens que devem ser analisados na prática das canções. Segundo a autora,

1. Existia um grande número de coros espontâneos;
2. A organização dos coros se fazia geralmente pela proximidade geográfica e sua identificação tinha o nome da capela, da família ou do lugar a que pertenciam;
3. A forma mais frequente de organização era o coro *a capela*;
4. O repertório continha canções populares, litúrgicas e paralitúrgicas.

Ao comentar sobre a prática das canções em sua infância e juventude, Oscar Panozzo lembra que a família costumava cantar nas missas em latim, italiano e português e que frequentemente participava da festa da *Stela da Madona de Loreto*, na época de anunciação do Natal.

Oscar diz que participou de *filós* dos oito a dez anos de idade, enquanto vivia na cidade de Nova Roma do Sul. Lembra que as famílias eram numerosas e haviam muitas crianças brincando. Assim, os *filós* eram uma união de famílias, que levavam batata doce, vinho, quentão, jogavam cartas e cantavam.

Panozzo também relata uma outra prática de cantar naquela época: os moradores de um lado do Rio das Antas cantavam, e os moradores do outro lado do rio respondiam com outra canção. Segundo ele, a sonoridade era muito interessante, pois o som se espalhava de uma forma “mágica” (o entrevistado se emocionou ao relembrar essa prática).

Oscar comenta que em sua família o hábito de cantar sempre existiu e se mantém até hoje. Conta que sempre que a família se encontra, a cantoria começa, não importa o local: “se o pessoal se encontrasse fora da igreja, começavam a cantar”.

Enerita Aimi Moresco lembra que participou de vários *filós* em famílias na comunidade onde morava. Relata que as famílias caminhavam quilômetros para fazer o *filó*, sendo que quando este acontecia à noite, os *ciareti* se mantinham acesos durante todo o percurso. Um dos dados interessantes trazidos pelo depoimento de Enerita é que, nos *filós* que participava em sua infância, não era habitual o acompanhamento de instrumentos musicais, o que vem ao encontro dos dados encontrados pelo ECIRS.

Arcides Mattuella comenta que as palhas para a realização das *dressas*⁵⁵ eram escolhidas a partir do trigo que estaria mais viçoso e que, após a colheita do trigo, se juntavam para cortar a espiga, separar as folhas e organizar as palhas por tamanho; enquanto isso, tomavam chimarrão e cantavam.

Eldir Mattei conta que a prática das canções em sua família estava associada à igreja. Seu pai e sua mãe cantavam a missa em latim na igreja e a religiosa Ida tocava harmônio. Toda a família cantava no coral da igreja. Devido à participação nas canções da igreja, a família ensaiava todas as noites em sua residência os cantos da missa em latim e cantavam também músicas em italiano como *Pelegrin que vien di Roma* e *Compare Comparoto*. Ao lembrar desses fatos no momento da entrevista, Eldir começou a cantar a canção *Compare Comparoto* e os demais membros do grupo *Voce Dei Monti* acompanharam o canto encaixando as três vozes (*il primo, il secondo e il basso*) naturalmente, sendo que a canção nunca fez parte do repertório do grupo, isto é, a canção estava viva na memória dos cantores.

Eldir também lembra que seu pai e seu tio Honório, em algumas situações de agrupações sociais, tinham o hábito de cantar uma música especial para alguém que estivesse presente. Ao exemplificar a prática, Eldir cantou para seu companheiro de coro Arcides: “*Arcides, Arcides, te dormi, se te dormi non pensi a me. Me basteria una sola garrafa e per amore te a porto a te*”. Eldir comenta que essas brincadeiras faziam com que seu pai e seu tio conseguissem cerveja de graça, e assim passavam toda a noite, cantando e bebendo cerveja.

⁵⁵ Trança de palha de trigo que daria origem aos chapéus e às *sporte* (bolsas).

Como pode ser observado, os depoimentos recolhidos em 2013 e 2014 com as pessoas acima de 50 (cinquenta) anos de idade demonstram que a prática das canções na época de sua infância e juventude condizem com os dados trazidos pelo artigo de Cleodes Piazza Ribeiro (2004), isto é, a prática das canções acontecia a partir do agrupamento de pessoas, a organização dos coros se fazia pela proximidade geográfica e sua identificação estava associada à vida familiar ou à igreja, o canto era geralmente executado *à capela* e o repertório continha canções populares, litúrgicas e paralitúrgicas.

Ainda sobre a prática das canções na década de 1980, é possível observar nas gravações realizadas naquele momento⁵⁶ que os grupos corais eram formados geralmente a partir de vozes masculinas, sendo que a formação com vozes mistas acontecia mais frequentemente nos coros familiares e agrupações nas igrejas.

Até este ponto, me ocupei em expor informações referentes às práticas do cancionero no período anterior à década de 1990, trazendo dados das pesquisas realizadas pelo ECIRS, assim como relatos das memórias dos integrantes dos coros obtidos na contemporaneidade. A partir de agora busco expor alguns elementos referentes à prática das canções na atualidade, visando comparar as práticas após esses 30 (trinta) anos desde o primeiro registro.

Conforme citado anteriormente, a prática das canções ainda está associada aos grupos corais. No entanto, ao contrário do que acontecia até o final da década de 1980, os grupos corais já não tendem à formação espontânea. Geralmente sua formação está associada, direta ou indiretamente, a algum projeto do governo de incentivo à cultura e/ou preservação do patrimônio, ao turismo local, a projetos culturais realizados em fábricas e indústrias, às igrejas e, por vezes, à associações comunitárias. Salvo alguma exceção, o que foi possível observar, desde que iniciei a trabalhar com o Cancioneiro Popular em 2009, é que o canto espontâneo acontece geralmente em encontros de corais, quando após a apresentação ao público, os coros se juntam para comer e começam a cantar entre todos, não ficando a prática restrita aos integrantes de um único grupo coral. Fora esses momentos de confraternização, a prática das canções geralmente está associada a um palco, situação em que o grupo está sendo assistido por um público e cantam entre os membros de cada coro.

⁵⁶ Acervo de fitas cassete que encontram-se localizadas no Instituto Memória Histórica e Cultural da Universidade de Caxias do Sul

Eventualmente também acontecem formações corais nos *filós*, que atualmente possuem o formato de festa gastronômica e são abertos aos turistas. Segundo Helena Franceschini do grupo Terra Nostra, nos *filós* “ninguém senta, as pessoas cantam, dançam, jogam cartas e mora, bebem vinho e comem amendoim, pinhão, queijo, salame, entre outros pratos típicos italianos”.

Esse caráter de politização na prática das canções na atualidade está presente nos depoimentos dos coros entrevistados. Os integrantes do grupo *Voce dei Monti* relataram que algumas canções da imigração italiana podem ser escutadas no programa da Nona Agnolina, no sábado à tarde, e no programa de Valmor Marasca, nos domingos pela manhã. Ambos programas são transmitidos em dialeto italiano pelo Rádio Garibaldi AM 1410.

Nelson Franceschini comenta que o grupo *Terra Nostra* realiza uma média de vinte e cinco apresentações por mês. Conta que anteriormente era o presidente do coral *Imigrante*, mas, devido à grande demanda de apresentações, resolveu formar outro coral, passando o *Imigrante* para supervisão de outro presidente.

Domingos Pedro de Toni, integrante do grupo *Imigrante*, conta em seu depoimento que o coral já se apresentou em muitos lugares do Brasil, principalmente na região sul, destacando os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e todo Rio Grande do Sul, tendo inclusive se apresentado na Itália. Segundo ele, a popularização do grupo contribuiu para a parceria com o Hotel *Dall'Onder* e o projeto turístico *Maria Fumaça*, de Bento Gonçalves.

Os integrantes do coral *Imigrante* declararam que o grupo recebeu alguns prêmios como o *Diploma de Hora ao Mérito* concedido pela Câmara Municipal de Bento Gonçalves, o *Troféu Gente que Faz* no ano de 2001 e o *Troféu Referência Regional*, recebido como reconhecimento do trabalho artístico e cultural desenvolvido.

Por fim, ainda sobre a formação coral, é possível observar duas grandes modificações no que se refere à sua execução musical desde o registro realizado pelo ECIRS. A primeira delas se deve ao fato de que atualmente a maior parte dos coros tem formação mista, sendo a exceção a formação de coros com vozes masculinas. A segunda modificação é a inclusão de instrumentos musicais nas formações corais. A formação instrumental dos coros na contemporaneidade é bastante variada, no entanto, é muito frequente a utilização de acordeão e violão como acompanhamento.

4.1.3 O que se mantém nas formações corais?

Os áudios das canções registradas na década de 1980 revelam que, como dito anteriormente, as músicas eram geralmente executadas *à capela* e tinham em sua maioria uma formação coral realizada a partir de agrupamentos sociais. Em raras exceções é possível encontrar nos registros de áudio produzidos pelo ECIRS alguma canção executada individualmente. Foi o caso, por exemplo, do registro de uma canção no dialeto *cimbro*, interpretada por um dos últimos falantes do referido dialeto, que residia na cidade de Antônio Prado, registro este “que documenta a presença, em Antônio Prado, de um grupo minoritário de imigrantes dos Alpes vênets, chamados *cimbros*, cuja língua era um dialeto alemão arcaico”. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 344)

Outra exceção se refere à prática das canções em uníssono, que acontecia principalmente com aqueles coros formados apenas por vozes masculinas. Porém, a maior parte da formação coral, tanto no momento do primeiro registro pelo ECIRS quanto nos registros realizados atualmente, é a divisão das vozes em três: *il primo*, *il secondo* e *il basso*.

Oscar Panozzo comenta que “nas cantorias tanto dos *filós* quanto nas festas de comunidades existiam os '*primos*', os '*secondos*' e os '*bassos*', cada um sabia através da prática qual era a sua voz, e saía cantando ao natural, era como comer polenta, eles se juntavam e cantavam”.

No depoimento de Arcides Mattuella também está presente a referência à divisão de vozes na prática do cancionero. Relata que quando era jovem costumava caçar lebre com os amigos e tinham o hábito de cantar nas caçadas. Lembra que um de seus parceiros de caça, Silvestro Delazzeri, cantava a música “*Vien quá nineta sotto l'ombrelin*, e cantava muito bem na voz de segunda”.

Já Eldir Mattei e Enerita Aimi Moresco comentam sobre a divisão em duas vozes. Disseram que quando alguém iniciava um canto, as demais pessoas distribuía suas vozes naturalmente entre a primeira e a segunda voz. “Faziam a voz que achavam que ficava mais

bonito. Um cantava o alto, outro fazia o segundo. Se uma pessoa era desafinada, eles pediam para ela parar de cantar por ela tinha uma voz 'falsa'".

Observando as canções registradas na década de 1980 e as registradas na atualidade, é possível estabelecer que o que se mantém na formação do cancionário é o canto coral, isto é, em grupo, e a divisão deste em três vozes. Os registros produzidos em 2011, 2013 e 2014 permitem verificar que, quando as vozes são divididas em quatro, uma das vozes é duplicata de outra, geralmente em intervalo de oitava. A questão da divisão das vozes será discutida posteriormente.

4.1.4 O que muda na performance das canções?

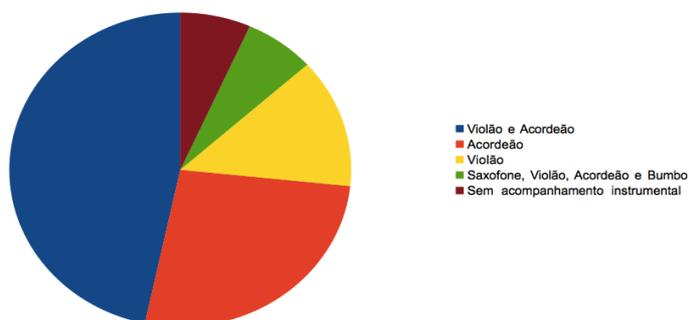
Os dados expostos a partir das três perguntas anteriores inserem-se também no questionamento sobre a performance, já que tanto os dados sobre a faixa etária dos integrantes quanto dos aspectos envolvidos nas formações corais fazem parte da performance. No entanto, optei pela subdivisão das perguntas para melhor sistematizar o trabalho. Sendo assim, as respostas à pergunta “o que muda na performance das canções?” nada mais são do que conclusões que podem ser estabelecidas a partir dos dados anteriores.

Primeiramente é possível estabelecer que, ao contrário do que acontecia no período dos registros produzidos pelo ECIRS, os coros da atualidade utilizam acompanhamento de no mínimo um instrumento musical, em que geralmente estão presentes o violão e/ou o acordeão. Atualmente a exceção são os coros que cantam *à capela*. A partir dos registros produzidos no Festival da Cantoria, ocorrido no ano de 2011, na cidade de Santa Tereza, podemos ter uma ideia da frequente participação do violão e acordeão nos coros. Dos quinze corais que se apresentaram no referido evento, sete corais tiveram o acompanhamento de violão e acordeão, quatro tiveram o acompanhamento de acordeão, dois tiveram o acompanhamento de violão, um—coral se apresentou com violão, acordeão, saxofone e surdo, e apenas um dos coros se apresentou *à capela*.

Tabela 7 – Utilização de instrumentos no Festival da Cantoria de Santa Tereza

Utilização de instrumentos no Festival da Cantoria de Santa Tereza		
Instrumento	Quantidade de grupos	Porcentagem de grupos
Violão e acordeão	7	46,6%
Somente acordeão	4	26,6%
Somente violão	2	13,3%
Saxofone, violão, acordeão e bumbo	1	6,6%
Sem acompanhamento instrumental	1	6,6%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 7 – Utilização de instrumentos no Festival da Cantoria de Santa Tereza

Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Como pode ser observado na Tabela 7 e Gráfico 7, ao contrário do que acontecia até o momento do registro produzido pelo ECIRS, a prática das canções de imigração apresenta, na contemporaneidade, acompanhamento instrumental. Dos grupos que se apresentaram no Festival da Cantoria, 46,6% utilizaram acompanhamento de violão e acordeão, 26,6% foram acompanhados por acordeão, 13,3% acompanhados por violão e apenas 6,6% se apresentou sem acompanhamento instrumental. Apesar de o gráfico ter sido construído a partir de um festival apenas, a representação de coros no evento é significativa em termos quantitativos. Além disso,

os demais grupos entrevistados pela pesquisa também relataram a utilização de instrumento para acompanhamento das vozes.

Outro dado interessante é a popularidade do acordeão e do violão como instrumento acompanhador. Como poderá ser observado nas análises, ambos os instrumentos não só acompanham a harmonia como também fazem, por vezes, introduções⁵⁷ e interlúdios⁵⁸ melódicos nas canções, dependendo obviamente do arranjo de cada canção e da técnica de cada intérprete. Isso demonstra que o acompanhamento instrumental nem sempre tem um caráter “passivo” nas canções. A participação do violão e acordeão no acompanhamento das canções pode também indicar uma relação com a música regionalista do Rio Grande do Sul, onde ambos os instrumentos são praticamente indispensáveis nesse gênero.

No que se refere à performance das canções, outro aspecto que não pode ser ignorado é a situação de palco. Conforme os dados trazidos pelo ECIRS, assim como os adquiridos a partir dos depoimentos realizados em 2013 e 2014, o canto em grupo até a década de 1980 era predominantemente espontâneo. Bastava um indivíduo começar a cantar entre um grupo que outras pessoas o acompanhavam, encaixando as vozes naturalmente, conhecimento adquirido a partir da experiência de cantar e ouvir.

Atualmente, a prática das canções está geralmente associada a uma situação de apresentação de um grupo coral para um público. Esse público tem, em sua grande maioria, pessoas que também cantam e participam de coros, no entanto, só cantam entre o seu grupo coral, isto é, enquanto seu grupo não está se apresentando, ficam na situação de meros espectadores das canções. Exceções acontecem, conforme comentado anteriormente, nos momentos de confraternização antes e após a apresentação dos coros, quando os cantores se misturam e cantam, entre grupos, quaisquer canções que lembrem.

Isso não quer dizer que o canto sem formação coral organizada não aconteça mais. Obviamente, nas festas de colônia, nas entradas e saídas das missas, nos filós da atualidade e em algumas outras situações de agrupamento social, acontecem eventualmente o canto. Porém, a prática de apresentações de canções em uma situação de palco na atualidade supera, e muito, a prática das canções em grupos não formalmente organizados.

⁵⁷ Introduções melódicas são passagens musicais interpretadas antes do início da canção/obra.

⁵⁸ Interlúdios são peças ou passagens musicais interpretadas entre duas partes ou seções de uma canção/obra.

Através da fala dos integrantes de coros da atualidade foi possível identificar que alguns grupos preferem não serem chamados de “coral”, pois consideram-se diletantes e acreditam que o referido termo sugere uma outra “qualidade e organização”. Apesar disso, independente da organização do grupo, é possível identificar que sempre há alguém que fala pelo grupo e que geralmente é o responsável pela escolha do repertório e, por vezes, pelos arranjos das canções.

Esses dados instigam a pensar sobre como acontece, na atualidade, o ensino/aprendizagem das canções. Conforme dito em outros momentos desta tese, acredito que seja possível pensar que nesses trinta anos após o registro realizado pelo ECIRS esteja acontecendo uma transformação na transmissão das canções, que antes eram passadas predominantemente de forma oral por amigos e familiares, e hoje são aprendidas através dos regentes/maestros de coros, professores de música, partituras e gravações de áudio.

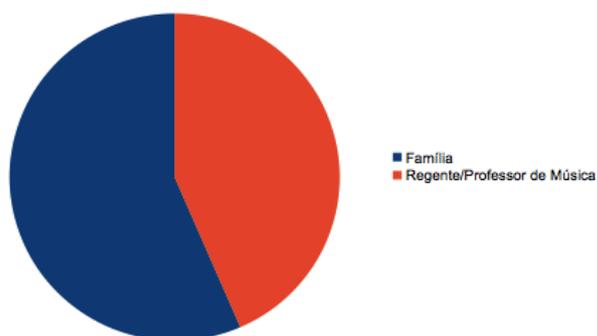
O questionário respondido pelo grupo *Radize d'Italia* traz dados que demonstram essa modificação no processo de aprendizagem das canções. Ao serem questionados sobre a forma como aprenderam as canções e se ensinaram a alguém, as respostas foram as seguintes:

1. Cantores 1 e 11 - “Aprendi com meu pai e com outros (...) com o maestro (...), mas não ensinei para ninguém”;
2. Cantores 2 e 16 - “As mais antigas aprendi de amigos e outras do meu professor de música (...) Não ensinei para ninguém”;
3. Cantor 3 - “Meus pais e tios ainda quando era crianças (...) Não ensinei (...)”;
4. Cantores 4, 7, 14 e 15 - “O regente (...)”;
5. Cantores 5 e 8 - “Meus pais e minha vó cantavam”;
6. Cantor 6 - “Para alunos, coral, e filho”;
7. Cantores 9, 13, 14 e 15 - “Meus pais e meus amigos. Ensinei para meus filhos”;
8. Cantor 10 - “Ensino para os amigos que pedem para cantar”;
9. Cantor 12 - “Ouvi em cantos de festa e de família. Ensinei algumas para meu sobrinho”;
10. Cantor 17 - “Minha mãe”;
11. Cantor 18 - “Aprendi principalmente com a família, com meu avô paterno, pai, tios e tias e sempre procurei difundir, ensinei minha filha”;
12. Cantor 19 - “ Mãe, amigos, maestro. Já ensinei”.

Tabela 8 – Processo de aprendizagem das canções Grupo *Radize d'Italia*

Processo de aprendizagem das canções Grupo <i>Radize d'Italia</i>		
Com quem aprendeu	Quantidade de pessoas	Porcentagem de pessoas
Família	13	56,5%
Regente/Professor de música	10	43,4%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 8 – Processo de aprendizagem das canções Grupo *Radize d'Italia*

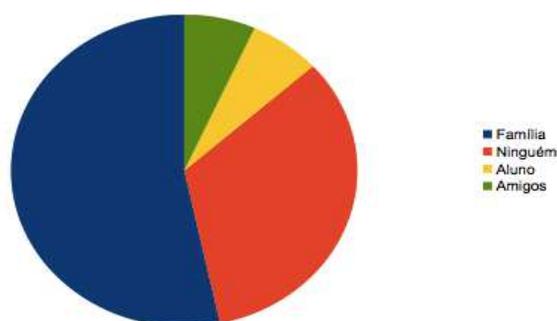
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

A partir das respostas ao questionário, representado pela Tabela 8 e Gráfico 8, é possível observar que o aprendizado através da família e através de um professor ou regente de coro estão, naquele grupo, praticamente equilibrados, sendo que 56,5% (treze pessoas) disseram que haviam aprendido com a família e 43,4% (dez pessoas) que haviam aprendido com o regente ou professor, sendo que muitas respostas citavam ambas formas de aprendizado.

Tabela 9 – Transmissão das canções pelos membros do Grupo *Radize d'Italia*

Transmissão das canções pelos membros do Grupo <i>Radize d'Italia</i>		
Ensinou para	Quantidade de pessoas	Porcentagem de pessoas
Família	8	53,3%
Ninguém	5	33,3%
Aluno	1	6,6%
Amigos	1	6,6%

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Gráfico 9 – Transmissão das canções pelos membros do Grupo *Radize d'Italia*

Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Conforme pode ser observado na Tabela 9 e Gráfico 9, quando questionados sobre passar o conhecimento adiante, a maior parte dos entrevistados (53,3%) respondeu que ensinou canções para algum membro da família, o que demonstra que a transmissão oral das canções no meio familiar ainda se mantém forte entre os descendentes de imigrantes.

A partir do acima exposto, é possível inferir que o papel da memória na prática das canções está se modificando através do tempo. Antes a transmissão e aprendizado das canções dependia quase que exclusivamente do contato social entre amigos e familiares e da memória dos cantores. Atualmente, o grande número de recursos tecnológicos permite que se tenha acesso a qualquer canção gravada em áudio ou vídeo, independentemente de se ter ou não contato direto

com as pessoas que cantaram no registro. Basta que alguma pessoa registre as canções para que o acesso ao registro seja ilimitado.

Além disso, o fato de que os coros se mantêm geralmente sob a orientação de um regente modifica a relação do indivíduo e do grupo com a prática de cantar. Eles cantam de acordo com o repertório, os arranjos e as orientações passadas pelo regente. Mesmo que em situações familiares ou sociais esse indivíduo cante, as informações adquiridas na situação de ensaio de coro se mantêm com ele na prática do canto.

Com isso não quero dizer que as canções na atualidade não sejam mais executadas sem organização formal, e que a transmissão de conhecimento não aconteça mais de forma oral, somente estou registrando que o papel de um conhecimento “formal” na prática das canções, de uma “cultura letrada” tem ganhado, no decorrer desses trinta anos, cada vez mais espaço. Os motivos para essas modificações são muitos, sendo que no decorrer das análises me ocuparei de alguns deles.

Conforme referido no início das análises sob o aspecto da *Interpretação Musical*, este estudo se baseia nas perguntas de John Blacking (1977) para auxiliar a compreensão da performance do cancionista. Assim, no que se refere à pergunta “Quem realiza a performance musical e quem atende a ela?”, foi possível inferir, a partir do acima exposto, que existe um predomínio de faixa etária na participação dos coros, como pode ser observado na Tabela 5 e Gráfico 5. A diferença está no fato que, na década de 1980, o predomínio era de pessoas acima de 60 (sessenta anos) e geralmente do sexo masculino. Atualmente, a faixa etária média de participação está entre os 40 (quarenta) e 60 (sessenta) anos de idade, 61,9% dos grupos entrevistados, e os coros são predominantemente mistos.

Ainda sobre a primeira questão pode-se dizer que, anteriormente, quem atendia à performance eram os descendentes diretos de imigrantes italianos. Atualmente esse perfil se modifica, mantendo o interesse pelos descendentes de imigrantes e se expandindo para turistas e demais interessados. Essa participação acontece, tanto efetivamente nos coros, quanto no público que frequenta as atividades culturais relacionadas à imigração italiana.

Sobre a questão “Qual sua inserção no grupo?”, é possível estabelecer que, desde o primeiro registro realizado pelo ECIRS, o predomínio é a participação de descendentes de imigrantes italianos em coros, sendo que naquela época os coros aconteciam, via de regra, de

forma espontânea, e atualmente a tendência é a participação em grupos corais formados na região.

Ainda sobre o aspecto da *Interpretação Musical*, ao buscarmos responder à pergunta “Que ideias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance?”, é possível observar, através das pesquisas realizadas na contemporaneidade, que as pessoas que participam dos coros têm como principais motivações o gosto pela música/canto e a preocupação com a preservação de uma memória e de uma cultura da imigração italiana. Tais motivações registradas nos depoimentos e questionário recolhidos na contemporaneidade levam a outro questionamento colocado por Blacking (1977): “O que é particularmente musical na performance e nas respostas causadas pela performance, em oposição às reações sociais, políticas etc.?”.

Conforme pode ser observado no artigo de Cleodes (PIAZZA RIBEIRO, 2004), a pesquisa realizada pelo ECIRS na década de 1980 registrou que os principais motivos para a prática do canto na Serra Gaúcha no início da imigração italiana estava relacionado a uma necessidade de se adaptar a um local desconhecido e de lembrar locais e pessoas que possivelmente não iriam ter contato. De acordo com a autora:

Os imigrantes que se estabeleceram nas terras do Nordeste gaúcho experimentaram, depois das peripécias da viagem, a solidão das distâncias, o medo dos animais selvagens e da doença, o trabalho de derrubar o mato e abrir estradas, enfim, tiveram que *amargar* um reinício de vida sem um aparato cultural adequado a tantas mudanças ao mesmo tempo. Mesmo alimentando a esperança de construção de um novo lugar, de um novo espaço para si e para seus filhos, o sentimento de *desenraizado* acabou por ditar-lhes um comportamento novo: cantar, no exílio, nem sempre voluntário, para lembrar lugares e pessoas queridas. [...]

[...] Os depoimentos colhidos ao longo da pesquisa mostram que, nos difíceis tempos do começo, cantava-se para *esquecer a fadiga do trabalho* ou cantava-se porque o canto fazia “ter outros pensamentos” ou, como disse Dona Romana Carra (75 anos, Antônio Prado), *cantava-se para não pensar*.

Na perspectiva com que são interpretados os depoimentos dos mais velhos que resgatam da memória uma experiência coletiva ou que refazem o discurso do pai ou do avô, pode-se concluir que o canto, na Região Colonial Italiana (RCI), teve a função vital de buscar um equilíbrio para as situações difíceis, através da criação de momentos de euforia. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 340)

A partir do acima exposto, pode-se observar que a prática do canto na região se inicia como uma necessidade, como uma forma de sobreviver ao doloroso processo de viagem ao Brasil e de adaptação a um local completamente desconhecido. Além disso, a prática de cantar na região

está, desde sua origem, relacionada à função de agregação social, conforme as palavras de Piazza Ribeiro:

Além dessa função, outra, mais duradoura, se incorpora à tradição de cantar entre a gente da Serra gaúcha: a de agregação social.

O espaço privilegiado para o canto associativo foi o *filó*. O *filó* pode ser definido como sendo o costume de reuniões entre parentes ou vizinhos mais próximos. Eram encontros sociais nas cozinhas, ou nas cantinas domésticas, sobretudo na zona rural. Dele participavam homens, mulheres, jovens e crianças. De um modo geral, fazia-se *filó* aos sábados à noite, porque, no dia seguinte (domingo), não havia necessidade de levantar cedo para trabalhar. (PIAZZA RIBEIRO, 2004, p. 340)

Da mesma forma como foi observado nas pesquisas realizadas na atualidade, no momento da primeira pesquisa realizada pelo ECIRS era possível entender que o canto se mantinha na região pela função de agregação social e pelo desejo de manutenção de uma memória sobre os processos da imigração. No entanto, na década de 1980 o discurso sobre a importância de preservação das culturas populares ainda era bastante incipiente. Sem dúvidas, no que se refere à cultura da imigração italiana, o ECIRS foi pioneiro na pesquisa e difusão sobre a importância do patrimônio imaterial no país. Acredito que, apesar de os motivos para cantar nesses trinta anos decorrentes após a pesquisa realizada pelo referido projeto serem basicamente os mesmos (gostar de cantar e manter a memória da imigração italiana), acredito que tanto a concepção de “gostar de cantar” quanto a de “manter a memória da imigração italiana” tenha sofrido modificações nesse período.

Atualmente, a preservação do patrimônio material e imaterial, a manutenção das práticas culturais e memórias sociais, está presente no discurso das esferas públicas e privadas, em maior ou menor grau. Os veículos de mídia e internet emitem notícias a respeito do assunto, assim como o discurso está presente nos poderes públicos e privados, poderes estes que abranjem desde algum governador de estado até o dono de alguma pequena empresa local.

O turismo também contribui para a difusão das políticas patrimoniais e para o incentivo da manutenção de algumas práticas culturais. Podemos tomar como exemplo os projetos turísticos *Maria Fumaça* e o *Parque Temático Epopéia Italiana*. O *Maria Fumaça* teve início no ano de 1997 com um passeio noturno de natal, e desde então possibilita aos turistas um passeio

de 23 quilômetros entre os municípios de Bento Gonçalves e Carlos Barbosa. No *site* da empresa que fornece o serviço⁵⁹ é possível encontrar outras atrações relacionadas à história da imigração italiana. É o caso do *Parque Temático Epopéia Italiana*, que segundo o *site*⁶⁰, “retrata com fidelidade e puro realismo, as diversas etapas da colonização”.

Citei estes dois exemplos dentre outros tantos projetos turísticos e/ou político patrimoniais por estarem relacionados diretamente com os depoimentos recolhidos com os grupos corais de Bento Gonçalves. Como pode ser observado nos depoimentos, a criação dos corais *Imigrante* e *Terra Nostra* já demonstra um perfil mais “contemporâneo e politizado”, considerando que, inclusive, este último grupo foi formado para dar conta de uma demanda de apresentações que o *Coral Imigrante* já não conseguia suprir.

Não pretendo aqui discutir se o turismo e as políticas públicas e patrimoniais são positivas ou negativas para a sociedade e para a memória da imigração italiana, pretendo apenas demonstrar que tais aspectos interferem na forma como as pessoas se relacionam com a história da imigração e, conseqüentemente, com a performance das canções.

É possível entender que a relação com uma memória da imigração italiana na Serra Gaúcha se mantém no decorrer desses trinta anos, no entanto, na contemporaneidade esta relação é mais politizada.

Da mesma forma, o gosto pelo canto está, direta ou indiretamente, associado ao “fazer algo para valorizar sua cultura”, “fazer algo que é valorizado pela comunidade”, “algo que é visto com bons olhos”. Não estou aqui ignorando que o hábito de cantar pode provocar uma sensação de bem-estar em quem executa, apenas estou dizendo que tais sensações de bem-estar ao cantar são causadas por diversos fatores, fatores estes que também se modificam através do tempo e de acordo com seu contexto.

Também não estou aqui estabelecendo juízos de valor ou crítica em relação ao suposto caráter politizado do discurso atual sobre a manutenção de uma memória da imigração, tampouco que essa politização desqualifica o discurso e o desejo de manutenção de uma memória, pretendo apenas demonstrar um novo contexto na performance do cancionero. O fato de que a prática de cantar entre família se mostre bastante presente nos depoimentos atuais indica que existe um

⁵⁹ Disponível em: < <http://giordaniturismo.tempsite.ws/mfumaca/default.html>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

⁶⁰ Disponível em: < <http://giordaniturismo.tempsite.ws/epopeiaitaliana/historia.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

motivo afetivo que se mantém no cancionero. É a lembrança de ouvir seus *nonos* cantarem, as histórias que lhes foram contadas, é a memória de sua família, sua história.

Sobre o que é “particularmente musical” na performance das canções, pode-se considerar que é basicamente a estrutura coral dividida em três vozes (*il primo, il secondo e il basso*). Mesmo que alguns coros dividam seus grupos entre soprano, contralto⁶¹, tenor e baixo/barítono, uma das vozes é duplicada. Os aspectos referentes à relação da divisão das vozes no cancionero com a harmonia tonal/modal serão explicitadas na análise da *Semiose Musical Intrínseca*.

Da mesma forma, as questões “Como é que a ocasião da performance afeta as estruturas da música, seja diretamente, através de improvisação, variação e resposta da audiência, ou indiretamente, com a composição especial para um determinado evento?” e “Como é que aspectos musicais da performance afetam participantes individuais e assim influenciam decisões em esferas não-musicais?” serão discutidas na análise da *Representação Musical*.

Acredito que as respostas às questões de Blacking sejam suficientes para compreendermos a análise sob o aspecto da *Interpretação Musical* baseado na semiótica peirceana. A percepção musical, isto é, a forma como as pessoas ouvem e se relacionam com as canções de imigração italiana, está evidente ao observarmos as respostas sobre “quem realiza a performance?”, “qual sua inserção no grupo?” e “quais ideias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance?”. Da mesma forma, aspectos sobre a execução musical podem ser observados na análise como um todo, principalmente na questão elaborada sobre “o que muda na performance das canções?”. A inteligência musical na performance do cancionero pode ser observada nos dados que demonstram que o ensino e aprendizado das canções têm se modificado no decorrer desses trinta anos, diminuindo o ensino “não-formal” e aumentando o ensino “formal”, modificação esta que também se evidencia no processo de composição de novas canções.

A análise da *Interpretação Musical* proposta por Martinez baseia-se na tricotomia peirceana “Rema, Dicente e Argumento”, em que Rema seria um signo que para seu executante constitui uma possibilidade, como a audição, por exemplo, de um concerto de música aleatória;

⁶¹ Divisão de vozes baseada na tessitura vocal de cada indivíduo. Geralmente a formação coral é baseada em quatro vozes, podendo a contralto assumir o papel de mezzo-soprano (e vice-versa) e o baixo assumir o papel de barítono (e vice-versa). As vozes utilizadas no coral a quatro vozes podem se modificar de acordo com o repertório/arranjo interpretado.

Dicente seria o signo que para seu interpretante é um signo de fato, é o reconhecimento de uma música; e Argumento seria um signo que para seu interpretante é um signo de lei, tomando por exemplo uma análise musical realizada em algum artigo acadêmico. (MARTINEZ, 1991)

A partir dos dados acima expostos é possível inferir que no repertório das canções populares da imigração italiana o conceito de Rema não se aplica à performance das canções, pois apesar de se considerar que cada performance é uma “nova canção”, ainda assim essa nova performance traz consigo signos que são reconhecidos por seus interpretantes como signos de fato. A cada audição e execução do repertório do cancionário popular os envolvidos já reconhecem e estabelecem para si uma verdade. Assim, Dicente seria o reconhecimento pelos envolvidos na performance das canções desses signos formados por hábitos de escuta e que são tomados como um fato. Por exemplo, o fato que em um encontro de coros a plateia reconheça a canção a partir da introdução instrumental, antes mesmo de o coro começar a cantar.

Ainda sobre a tricotomia peirceana, Argumento é o que se pretende fazer nesta tese, ou seja, analisar as canções buscando compreender o máximo possível sua complexidade sistêmica, considerando o sentido na relação da música com ela mesma, na relação da música com seu interpretante e na relação da música com a sociedade.

4.2 Semiose Musical Intrínseca

Como comentado anteriormente, Martinez afirma que tudo aquilo que se apresenta à mente como música, tendo ou não natureza acústica, pode ser um signo musical, desde que esteja relacionado com algum tipo de Semiose Musical. Assim, entende-se que o *phaneron*⁶² musical pode se constituir como: meras qualidades acústicas (primeridade); como existentes individuais (secundidade); ou como hábitos, leis ou signos (terceiridade). (MARTINEZ, 1992, p. 74)

Neste momento, ocupo-me das qualidades acústicas, a *Semiose Musical Intrínseca* (o signo em relação a si mesmo), que é analisada a partir da subdivisão proposta por Martinez, na qual Qualissigno é o estudo das qualidades timbrísticas, melódicas, rítmicas, formais; Sinssigno é um existente individual, como as diferenças na execução de uma obra e/ou as manifestações

⁶² Para Charles Peirce, *phaneron* é o total coletivo de tudo o que é, das formas e dos sentidos presentes na mente, independentemente de corresponder ou não à coisa real. É o mundo real filtrado pela nossa entrada sensorial.

particulares de normas musicais; e Legissigno é uma lei ou convenção, como sistemas musicais, gêneros, formas, regras de improvisação e desenvolvimento e etc.

Para tanto, organizo as análises conforme a escolha do *corpus*. Primeiramente apresento as canções comparativas, ou seja, aquelas em que as versões registradas na década de 1980 foram comparadas com as mesmas canções registradas no ano de 2011; posteriormente, apresento as canções registradas na década da 1980 e que não foram registradas na atualidade; e por fim, apresento as canções registradas no ano de 2011 que não foram encontradas no primeiro registro produzido pelo ECIRS.

Como dito anteriormente, apesar de as análises aqui realizadas não contemplarem as letras das canções, indicarei o dialeto de cada canção analisada. A maior parte do *corpus* encontra-se em uma mistura de dialeto vênето e toscano, tendência bastante comum na atualidade, visto que o toscano é o dialeto gramatical italiano.

4.2.1 Canções comparativas

4.2.1.1 Su'l castèl de Mirabèl

Análise realizada a partir do registro realizado pelo projeto ECIRS, na década de 1980, com o Coral Irmãos Fabro do município de Farroupilha (vozes mistas) em comparação ao registro realizado no Festival da Cantoria de Santa Tereza, no ano de 2011, com o grupo Eco del Vale de Castro Alves do município de Nova Roma do Sul (vozes mistas). As duas versões da canção foram interpretadas em dialeto vênето.

4.2.1.1.1 Qualissigno

(a) Qualidades rítmicas

As duas versões comparadas da canção Su'l castèl de Mirabèl não apresentam grandes modificações rítmicas. A única alteração encontrada nas versões analisadas foi que a canção registrada na década de 1980 apresenta, logo no início da melodia principal, uma colcheia

pontuada seguida de uma semicolcheia⁶³, mesma figura rítmica utilizada no segmento da melodia, como poderá ser observado no exemplo abaixo. Já na versão registrada em 2011, o início da melodia se apresenta em duas colcheias, enquanto o segmento da melodia mantém a figura da versão antiga, ou seja, colcheia pontuada seguida de semicolcheia. Fora essa pequena diferença, a melodia principal se mantém com o mesmo padrão rítmico em ambos registros. Não há, portanto, alteração significativa no ritmo a ponto de se estabelecer que alguma alteração na letra da canção ou do local onde ela foi interpretada tenha provocado modificações rítmicas.

Figura 3 – Figuras rítmicas da canção *Su'l castèl de Mirabèl* no registro da década de 1980

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 4 – Figuras rítmicas da canção *Su'l castèl de Mirabèl* no registro realizado no ano de 2011

Fonte: Imagem produzida pela autora.

⁶³ Colcheia e semicolcheia são figuras musicais que apresentam relação de 1/8 e 1/16, respectivamente, de uma semibreve (atualmente a figura de maior duração na escrita musical). São representadas por uma elipse (cabeça da nota), uma haste e colchete.

(b) Qualidades melódicas

A melodia apresenta algumas modificações significativas na voz principal. No início da melodia, a versão da década de 1980 mostra, no segundo compasso, um salto intervalar de quinta descendente, enquanto a versão mais atual mostra uma melodia descendente por graus conjuntos.

Figura 5 – Melodia inicial da canção *Su'l castèl de Mirabèl* no registro da década de 1980

The musical score for the 1980 version of the song is presented in three staves: Soprano, Tenor, and aixo/Barítono. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. A tempo marking of ♩ = 70 is shown above the Soprano staff. The lyrics are: "Su'l cas t'èl del Mi ra bèl". The Soprano staff shows a descending interval of a fifth between the notes for "del" and "Mi", which is circled in red. The Tenor and aixo/Barítono staves provide harmonic accompaniment.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 6 – Melodia inicial da canção *Su'l castèl de Mirabèl* no registro realizado no ano de 2011

The musical score for the 2011 version of the song is presented in three staves: Soprano (S), Contralto (C), and Baixo (B). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. A rehearsal mark 13 is shown above the Soprano staff. The lyrics are: "S'ul cas t'èl de Mi ra bèl Su". The Soprano staff shows a descending melodic line for the words "del", "Mi", and "ra", which is circled in red. The Contralto and Baixo staves provide harmonic accompaniment.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Da mesma forma, no sétimo compasso após o início da letra, as versões apresentam modificações melódicas. Na versão antiga, a melodia principal apresenta um salto intervalar ascendente de terça e um retorno descendente em graus conjuntos. Na versão atual, a melodia

sobe por graus conjuntos e salto intervalar de quarta, e retorna da mesma forma, com salto descendente de quarta e continua descendo por graus conjuntos.

Figura 7 – Modificação melódica na canção *Su'l castèl de Mirabèl* no registro da década de 1980

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 8 – Modificação melódica na canção *Su'l castèl de Mirabèl* no registro realizado no ano de 2011

Fonte: Imagem produzida pela autora

A canção registrada no ano de 2011 tem uma introdução com um violão de 12 cordas que, devido a seu aspecto tímbrico e harmônico, apresenta semelhança com a música caipira do sudeste do Brasil. Obviamente essa suposta semelhança está diretamente relacionada com a formação do hábito de escuta, no entanto, não posso deixar de mencionar essa característica enquanto me refiro às qualidades melódicas da canção. Sobre esse aspectos, retornarei no segmento da análise.

Figura 9 – Melodia em violão de 12 cordas na canção *Su'l castèl de Mirabèl* (registro de 2011).

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is labeled 'Violão 12 cordas' and is in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 90. The melody in this staff is circled in black. The bottom staff is labeled 'Violão' and plays a rhythmic accompaniment of chords. Below the staves, the text reads 'Fonte: Imagem produzida pela autora.'

(c) Qualidades formais

Ambas as versões da canção apresentam a forma AB, sendo que a interpretação registrada no ano de 2011 possui uma introdução de 12 compassos com dois violões de cordas de aço, sendo um destes de 12 cordas. A partir da observação das qualidades formais, tímbricas e rítmicas foi possível identificar uma semelhança com a *polca paraguaia* ou *chamamé*, aspecto que retornarei a seguir.

Figura 10 – Estrutura formal da canção *Su'l castèl de Mirabèl*

Su'l castèl de Mirabèl

A **A**

$\text{♩} = 70$

Soprano
Su'l cas tèl del Mi ra bèl Su'l cas tèl del Mi ra bèl del Mi ra bèl

Tenor

Baixo/Baritono

B **B**

⁶
S
ghe u na giò ve ne che can ta Su'l cas tèl del Mi ra bèl

T

B

de

B **B**

¹²
S
ghe u na giò ve ne che can ta

T

B
Mi ra bèl

Fonte: Imagem produzida pela autora

Figura 11 – Introdução de violão na canção *Su'l castèl de Mirabèl* (registro de 2011)

Fonte: Imagem produzida pela autora

(d) Qualidades tímbricas

No que se refere ao aspecto tímbrico, as versões de *Su'l castèl de Mirabèl* analisadas apresentam algumas modificações. O registro realizado no ano de 2011 possui predominantemente vozes femininas, o que provoca, por sua vez, a realização da melodia principal em registro mais agudo. A versão antiga tem predominância de vozes masculinas, sendo que a voz feminina é cantada em registro mais grave (vide figuras 7 e 8). Além disso, como foi comentado anteriormente, a interpretação registrada em 2011 utiliza acompanhamento de violão de 12 (doze) cordas, provocando uma semelhança tímbrica com a viola caipira.

4.2.1.1.2 *Sinssigno*

(a) Diferenças nas execuções da canção

Como é possível observar, alguns aspectos rítmicos e melódicos possuem diferenças nas execuções, sendo que a versão registrada no ano de 2011 apresenta uma melodia com saltos intervalares maiores e em região mais aguda.

O ritmo varia pouco, variação provavelmente ocorrida no decorrer do aprendizado oral ou provocada pela escolha de arranjo vocal dos grupos que a interpretaram. O andamento⁶⁴ das canções tem variação significativa entre os registros, sendo que a interpretação da década de 1980 acontece em um *andantino* (70 bpm) e a interpretação registrada no ano de 2011 acontece em andamento *majestoso/moderadamente rápido* (90 bpm). Possivelmente a utilização de acompanhamento instrumental na versão atual tenha contribuído para aumentar a velocidade do andamento.

(b) Manifestações particulares de normas musicais

Em ambas as execuções, a estrutura harmônica é baseada na harmonia tonal, resumindo-se às regiões de tônica (I), dominante (V) e subdominante (IV). A melodia utilizada na introdução instrumental da versão contemporânea contribui para uma sensação auditiva de empréstimo modal, auxiliada pelo timbre do violão de 12 cordas. Este último aspecto será retomado na análise.

⁶⁴ Andamento é o grau de velocidade do pulso musical. Geralmente é determinado no início de uma música ou no decorrer desta. Os termos são geralmente em italiano, porém alguns compositores os descrevem em língua materna. BPM (batidas por minuto) é a medida utilizada na indicação do andamento.

Figura 12 – Estrutura formal da canção *Su'l castèl de Mirabèl* (registro da década de 1980).

Su'l castèl de Mirabèl

The musical score is presented in three systems, each with three staves for Soprano (S), Tenor (T), and Baixo/Baritone (B). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Roman numeral markers (I, V, IV) are placed above the vocal lines to indicate chord structures.

System 1:

- Soprano:** Su'l cas tèt del Mi ra bèl Su'l cas tèt del Mi ra bèl del Mi ra bèl
- Tenor:** (Melody line)
- Baixo/Baritone:** (Bass line)

System 2 (starting at measure 6):

- Soprano:** ghe u na giò ve ne che can ta Su'l cas tèt del Mi ra bèl
- Tenor:** (Melody line)
- Baixo/Baritone:** (Bass line)

System 3 (starting at measure 12):

- Soprano:** ghe u na giò ve ne che can ta
- Tenor:** (Melody line)
- Baixo/Baritone:** Mi ra bèl

Fonte: Imagem produzida pela autora

(c) Réplicas de Legissignos

A canção se apresenta em ritmo binário composto e se assemelha, principalmente na versão que possui acompanhamento de violão, à polca, gênero europeu de dança introduzido no Brasil em meados do século XIX e bastante popularizado nas regiões sudeste e sul do país. O ritmo do acompanhamento do violão provoca uma semelhança com a *polca paraguaia* ou *chamamé*, ambos gêneros variados da polca europeia.

4.2.1.1.3 Legissigno

(a) Sistema musical

Em ambas as interpretações a canção se baseia no sistema tonal como ordem de construção melódica e harmônica. Sobre a “sensação modal” provocada pela melodia na introdução do violão da interpretação de 2011 é preciso comentar que, desde o início do século XX, existe uma tendência à utilização da harmonia tonal com empréstimos modais, tanto na música “erudita” quanto na música “popular”. A organização harmônica se mantém ao redor dos pilares principais da harmonia tonal (tônica, dominante e subdominante), no entanto, não obedece ortodoxamente às regras de encadeamento harmônico tonal. Exemplos dessa utilização da harmonia tonal são evidentes em gêneros como *blues*, *rock* e *pop*, entre inúmeros outros. Da mesma forma, as canções analisadas demonstram, por vezes, uma utilização não ortodoxa do sistema tonal.

(b) Gênero

Conforme colocado anteriormente, a canção apresenta semelhança estrutural (forma AB) e rítmica com a *Polca*. No caso em questão, o ritmo binário composto de *Su'l castèl de Mirabèl* traz semelhanças com a *Polca Paraguaia* e *Chamamé* (esta uma variação da *Polca Paraguaia* com características do regionalismo argentino).

A característica rítmica básica da *Polca Paraguaia* e *Chamamé* é a simultaneidade do compasso binário composto sobre uma base ternária. Segundo Evandro Higa, a “adoção dessa fórmula gráfica foi sendo fixada aos poucos durante a primeira metade do século XX pelos

músicos e compositores paraguaios, razão porque também encontramos partituras impressas naquele período que utilizam compassos binários e ternários simples”. (HIGA. 2010, p. 10)

A semelhança com a *Polca* pode indicar tanto uma influência do gênero na prática da canção no momento da chegada dos imigrantes na Serra Gaúcha, já que estava bastante em voga na Europa, como também pode indicar uma regionalização do gênero devido à proximidade do Rio Grande do Sul com os países como Paraguai e Argentina.

4.2.1.2. *Mama mia dáme cénto lire*

Análise realizada a partir do registro realizado pelo projeto ECIRS, na década de 1980, com o Coral Família Antônio Fabro da cidade de Farroupilha (vozes mistas), em comparação ao registro realizado no Festival da Cantoria de Santa Tereza, no ano de 2011, com o grupo Stella D'Italia da cidade de Garibaldi (vozes mistas). As duas versões da canção mesclam palavras em dialeto vêneto e toscano.

4.2.1.2.1 *Qualissigno*

(a) Qualidades rítmicas

A canção analisada demonstra significativas variações rítmicas entre os dois registros. No registro da década de 1980, o ritmo da melodia principal na Parte A apresenta uma estrutura padrão de colcheia seguida de duas semicolcheias, eventualmente com utilização de apojatura para auxiliar a prosódia da canção. Já na interpretação de 2011, a Parte A possui variações no segundo e quarto compassos, sendo que no segundo a melodia acontece em quatro semicolcheias e semínima e no quarto acontece em duas colcheias e uma quiáltera.

Figura 13 – Figuras rítmicas na Parte A da canção *Mama mia dame cénto lire* no registro da década de 1980

$\text{♩} = 60$
 Soprano
 Ma ma mi a da me cen to li re chea la Mè ri ca vóglia dar
 Tenor
 che vóglia dar
 Baixo/Barítono

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 14 – Figuras rítmicas na Parte A da canção *Mama mia dame cénto lire* no registro do ano de 2011.

Soprano solo
 Ma ma mi a da me cen to li re chea la Mè ri ca vo glio an dar
 Contralto
 vo glio an dar
 Tenor
 Bass-Baritone

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A variação da letra da canção interpretada no ano de 2011 em relação à registrada pelo projeto *ECIRS* provoca uma pequena variação rítmica. A versão da década de 1980 apresenta, entre o quinto e sexto compasso, a figura de semicolcheia seguida duas colcheias (a segunda colcheia com apojatura) e semínima na frase interpretada pelas vozes masculinas “io vóglia andar”. A versão de 2011 inicia a frase interpretada pelas vozes masculinas somente no sexto compasso, com as figuras de duas colcheias e semínima, e cantam “vóglia andar”. Da mesma forma, a resposta das vozes masculinas à frase “vóglia andar” tem maior duração no registro

atual, em que a sílaba “dar” tem duração de uma mínima, enquanto a mesma sílaba na versão antiga tem duração de uma semínima.

Figura 15 – Variação rítmica na Parte A da canção *Mama mia dame cénto lire* no registro realizado pelo ECIRS.

5

S
vó glian dar Ma ma

T
io vó glian dar

B

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 16 – Variação rítmica na Parte A da canção *Mama mia dame cénto lire* no registro realizado em 2011.

Soprano solo

Soprano
Ma ma mi a da me cen to li re che in A mè ri ca vo glian dar

Contralto
vo glian dar

Tenor

Bass-Baritone

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Na Parte B da primeira estrofe da canção, o registro da década de 1980 se mantém com a estrutura rítmica igual à Parte A. Já no registro realizado em 2011, a Parte B substitui o que seria a quiáltera na frase “che in América vóglia andar” para colcheia seguida de duas semicolcheias. A utilização da quiáltera na primeira frase da Parte A possivelmente foi uma variação ocorrida no momento da performance, já que a frase foi cantada por voz solo e a figura de quiáltera não

aparece novamente na interpretação, apresentando, a partir da segunda estrofe, o mesmo ritmo da interpretação da década de 1980, isto é, semicolcheia seguida de duas colcheias e semínima.

Figura 17 – Variação rítmica entre as partes A e B da canção *Mama mia dame cénto lire* no registro realizado em 2011.

The image displays two musical staves, labeled A and B, for the song "Mama mia dame cénto lire".

Part A: Shows the vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass-Baritone) and piano accompaniment. The Soprano part is marked "Soprano solo" and features a circled triplet of eighth notes on the word "ca" in the phrase "vo glió an dar". The lyrics are: "Ma ma mi a da me cen to li re che in A me ri ca vo glió an dar".

Part B: Shows the vocal parts and piano accompaniment. The Soprano part is marked "Soprano solo" and features a circled triplet of eighth notes on the word "ca" in the phrase "vo glió an dar". The lyrics are: "Ma ma mi a da me cen to li re che in A me ri ca vo glió an dar".

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A partir da segunda estrofe da canção, a interpretação da década de 1980 se mantém com mesma estrutura rítmica da primeira estrofe, sendo que se utiliza, por vezes, de apojeturas para auxiliar na prosódia. Já na performance atual, a partir da segunda estrofe o segundo e quarto

compasso da Parte A ocorre uma síncope, que também volta a aparecer no segundo compasso da Parte B.

Figura 18 – Variação rítmica a partir da segunda estrofe da canção *Mama mia dame cénto lire* no registro realizado

13

Sop. Cen to lí re te le da ri a fio la mi a Mè ri ca nò

CAlt. Mè

T

Bs.-Bar.

19

Sop. Cen to lí re te le da ri a fio la mi a Mè

CAlt. ri ca nò

T Tenor grupo

Bs.-Bar.

em 2011.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Qualidades melódicas

Fora as diferenças melódicas ocorridas devido às variações rítmicas, a diferença nas interpretações provoca algumas modificações na melodia das vozes, principalmente nas de *secondo* e *basso*. No registro realizado no ano de 2011, a canção é interpretada a quatro vozes, sendo que a cada estrofe da Parte A a melodia é realizada ou pela soprano solo, ou pelo grupo de sopranos, ou pelo grupo de tenores. A Parte B é cantada sempre com as quatro vozes, sendo que a relação melódico/intervalar se mantém entre elas, fazendo a contralto a voz de *secondo*, uma terça acima da tônica, e o *basso* fazendo a melodia na região da tônica. O tenor, por sua vez, repete a melodia principal de forma quase idêntica à soprano, uma quinta acima da tônica. A diferença de curva melódica se dá no quinto e sexto compassos da Parte B, em que a voz da contralto segue o desenho intervalar da voz da soprano, enquanto as vozes do tenor e baixo se mantêm com notas repetidas. Essa última característica se assemelha ao registro da década de 1980, em que as vozes de tenor e baixo fazem notas repetidas entre o quinto e sexto compasso da Parte B.

Figura 19 – Parte A interpretada por voz de soprano solo no registro do ano de 2011

A

Soprano solo

Soprano

Ma-ma mi a da me cen to li re che in A mè ri ca vo glio an dar

Contralto

vo glio an dar

Tenor

Bass-Baritone

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 20– Parte B interpretada por todas as vozes no registro do ano de 2011.

B

Sop.

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Ma ma mi a da me cen to li

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 21 – Variação melódica (repetição de notas) nas vozes masculinas no registro do ano de 2011.

Cen to

to li re che in A me ri ca vo gloan dar

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 22 – Melodia das vozes masculinas (repetição de notas) no registro da década de 1980.

S
vó glian dar Ma ma

T
io vó glian dar

B

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Diferentemente da performance atual, o registro da década de 1980 mostra uma interpretação a três vozes, sendo que a Parte A é cantada em uníssono/oitava entre todas as vozes, e a Parte B, em uma relação de tríade, onde o *basso* faz uma melodia em notas repetidas e saltos intervalares de quarta descendente e quinta ascendente, enfatizando as notas na região da tônica. O tenor (*secondo*) realiza um desenho melódico semelhante ao da soprano (*primo*) em uma relação de terça acima da tônica, sendo que, como falado acima, repete notas junto ao *basso* no final da frase (vide Figura 22). A soprano realiza a melodia em intervalo de quinta em relação à tônica, assim como acontece na versão atual.

Figura 22 – Melodia em uníssono/oitava na Parte A do registro da década de 1980.

A

Soprano
Ma ma mi a da me cén to li re chea la

Tenor

Baixo/Barítono

B

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 24 – Melodia do baixo na Parte B do registro da década de 1980.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

(c) Qualidades formais

Como pode ser observado nos exemplos anteriores, a canção apresenta a forma AB. No que se refere ao número de repetições da canção, existe uma diferença entre a versão registrada na década de 1980 e a registrada no ano de 2011, já que primeira versão possui oito estrofes e a versão atual possui nove estrofes. Essa variação no número de repetições se deve às diferenças na letra da canção, como poderá ser observado nos anexos. É importante lembrar que, neste estudo, as referências às letras das canções restringem-se somente ao necessário para explicar as qualidades acústicas.

(d) Qualidades timbrísticas

Em ambas as performances analisadas, a canção é executada *à capela*. Na interpretação registrada no ano de 2011 é possível observar que a voz do *basso* acontece em uma região mais aguda, mais próxima a uma voz de barítono. Também no que se refere às qualidades de timbre, a utilização de soprano solo e grupo de vozes em um registro (tenor e soprano) na performance atual provoca uma diferença significativa em relação à interpretação da década de 1980, que como falado anteriormente, é cantada sempre por *tutti*, sendo a Parte A em uníssono e a Parte B com divisão de vozes.

4.2.1.2.2 *Sinssigno*

(a) Diferenças nas execuções da canção

Apesar de ambas as interpretações serem realizadas por coro de vozes mistas e *à capela*, a diferença nas execuções são consideráveis. Primeiramente, a estrutura rítmica apresenta modificações significativas entre ambos registros. Porém, mesmo que as versões analisadas

apresentem diferenças nas letras, não há indicação de que as variações rítmicas estejam relacionadas com a modificação do texto. Aparentemente, a mudança rítmica está associada aos diferentes arranjos ou à decisão interpretativa de cada grupo.

Como pode ser observado nos exemplos anteriores, a melodia apresenta algumas diferenças nas vozes de harmonização (*secondo* e *basso*) nas canções analisadas. No entanto, o andamento nas duas performances se mantém praticamente o mesmo, sendo executada em *andantino* (aproximadamente 60 bpm).

(b) Manifestações particulares de normas musicais

Em ambas as execuções, a estrutura harmônica é baseada na harmonia tonal, resumindo-se às regiões de tônica (I) e dominante (V).

Figura 25 – Estrutura harmônica do registro da década de 1980.

The figure displays two musical staves for Soprano, Tenor, and Baixo/Barítono. The top staff shows the vocal lines with lyrics: "Ma ma mi a da me cén to li re chea la Mè ri ca vèglian dar". The bottom staff shows the instrumental accompaniment. Roman numerals I and V are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

4.2.1.2.3 Legissigno

(a) Sistema musical

Como pode ser observado, a canção analisada é baseada no sistema tonal e, assim como a *Su'l castèl de Mirabél* (figura 12), demonstra um empréstimo modal, já que não apresenta os encadeamentos harmônicos e a relação tensão/repouso característicos do referido sistema.

(b) Gênero

A canção não apresenta relação com algum gênero de dança. Possui compasso binário simples e é interpretada em andamento moderado, geralmente entre 60 a 80 bpm.

4.2.2 Canções registradas na década de 1980

4.2.2.1 *La Montanara*

Análise realizada a partir do registro realizado pelo projeto ECIRS, na década de 1980, com o Coral Família Onzi (vozes masculinas) do município de Caxias do Sul. A canção mescla palavras em dialeto vênето e toscano.

4.2.2.1.1 *Qualissigno*

(a) Qualidades rítmicas

A canção analisada encontra-se em compasso ternário simples (3/4) e apresenta uma estrutura rítmica com predominância nas figuras de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, estrutura esta que se mantém nas partes A e B.

Figura 26 – Estrutura rítmica da canção *La montanara* – registro realizado pelo ECIRS

The musical score for 'La Montanara' is presented in three systems. Each system includes a Tenor (T) and Baixo/Barítono (B) part. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. A tempo marking of $\text{♩} = 90$ is shown at the beginning. The lyrics are written below the vocal staves. In the first system, the first measure of the Tenor part is circled, highlighting the rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note. The lyrics are: 'La su per te mon tag ne fra bos chi e va li d'òr' (System A), 'tra l'as pere ru pic ché gia un can tí co d'a mòr' (System A), and 'La mon ta na ra oé si sén te can ta re' (System B).

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Na segunda apresentação da Parte B, a partir do compasso 21 (vinte e um), ocorre uma diminuição no ritmo da canção, que passa a utilizar predominantemente a figura de semínima, modificação esta que segue até o retorno da Parte A. A análise foi realizada a partir do levantamento produzido pelo ECIRS na década de 1980, que registra uma grande espontaneidade dos cantores na execução da canção, espontaneidade esta que conduz a uma maior liberdade rítmica. Na gravação de áudio, é possível observar que os cantores estavam tentando lembrar da canção naquele momento, tendo uma redução de vozes cantantes no momento da segunda apresentação da Parte B. Existe a possibilidade de que a falta de segurança em relação à memória dos interpretantes possa ter influenciado na ruptura do padrão rítmico.

Figura 27 – Alteração na estrutura rítmica da canção *La montanara* – registro realizado pelo ECIRS

The image shows a musical score for the song 'La montanara'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 21 and includes a vocal line (T) and a bass line (B). The lyrics are 'chí no la mon ta na ra e chí no la sà La'. The rhythm changes from a pattern of eighth notes to a pattern of half notes starting at measure 21. A circled note 'La' in the vocal line and a circled group of notes in the bass line highlight the change. The second system starts at measure 25 and includes a vocal line (T) and a bass line (B). The lyrics are 'su su i món ti dai ri vi ar gén to'. The rhythm continues with half notes. The score is in 8/8 time and features a vocal line (T) and a bass line (B). The lyrics are: 'chí no la mon ta na ra e chí no la sà La su su i món ti dai ri vi ar gén to'. The rhythm changes from a pattern of eighth notes to a pattern of half notes starting at measure 21. A circled note 'La' in the vocal line and a circled group of notes in the bass line highlight the change.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Qualidades melódicas

A melodia da Parte A é organizada em saltos intervalares que apresentam a tonalidade da canção em Mib Maior, enfatizando as notas de formação da tríade do referido acorde.

Figura 28 – Estrutura melódica enfatizando notas da tríade de Mi B Maior na canção *La montanara* – registro realizado pelo *ECIRS*

Musical score for *La montanara*. The Tenor part (top staff) is in 3/4 time with a tempo marking of ♩ = 90. The melody is circled, starting with the lyrics "La su per le mon tag ne fra bos chi e va li d'or". The Baixo/Barítono part (bottom staff) is also in 3/4 time and has a circled bass line. Roman numerals "I" and "V" are placed below the bass line.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A canção analisada está interpretada por duas vozes, ambas masculinas, sendo que na Parte A o *secondo* realiza a melodia uma terça abaixo do *primo*. Já na primeira apresentação da Parte B, as vozes de *primo* e *secondo* cantam em uníssono nos primeiros oito compassos, passando a novamente realizar a relação de terça entre as vozes a partir do nono compasso.

Figura 29 – Melodia em uníssono nos oito primeiros compassos da primeira apresentação da Parte B.

Musical score for *La montanara* showing the first eight measures of Part B. The Tenor (T) part (top staff) and Baixo (B) part (bottom staff) are in unison. The melody is circled, starting with the lyrics "La mon ta na ra oé si sén te can". Roman numerals "8" and "r" are placed below the staves.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 30 – Retorno da relação intervalar de terça a partir do nono compasso da primeira apresentação da Parte B

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Como comentado na análise sobre as qualidades rítmicas da canção, na segunda repetição da Parte B ocorre uma diminuição rítmica na melodia, e a canção passa a ser interpretada em uníssono por ambas as vozes, até a reapresentação da Parte A (vide Figura 27).

(c) Qualidades formais

La montanara está organizada em uma *Forma Canção* alterada. A referida forma normalmente se apresenta nas estruturas AAB ou AAB:A, sendo que a performane da canção analisada mostrou a estrutura AA:BB:A. A significativa variação nos aspectos rítmico e melódico no momento da segunda apresentação da Parte B pode estar relacionada, como citado anteriormente, à memória dos executantes.

(d) Qualidades timbrísticas

Diferentemente das demais canções analisadas no *corpus* deste trabalho, *La montanara* é executada apenas por vozes masculinas e em registro aproximado entre *primo* e *secondo*, não ultrapassando intervalo de terça entre as vozes. Além disso, o canto é interpretado *à capela*.

4.2.2.1.2 *Sinssigno*

(a) Manifestações particulares de normas musicais

A canção encontra-se na tonalidade de Mib Maior e tem estruturação harmônica baseada no sistema tonal, sendo construída acima dos três pilares principais do referido sistema: tônica (I), dominante (V) e subdominante (IV).

Figura 31 – Estrutura harmônica da canção *La montanara* - registro realizado pelo *ECIRS*

The image shows a musical score for the song "La montanara". It consists of two systems of music. The first system is for Tenor and Baixo/Barítono. The Tenor part is in the treble clef, and the Baixo/Barítono part is in the bass clef. Both are in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked as ♩ = 90. The lyrics for the first system are: "La su per le mon tag ne fra bos chi e va li d'òr". The second system is for Tenor (T) and Baixo (B). The lyrics for the second system are: "tra l'as pere ru pie chè gia un can tí co d'a mòr". Below the Baixo part, there are five circled chord diagrams: I, IV, I, V, and I.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Réplicas de Legissignos

A canção encontra-se em compasso ternário simples e sua execução se aproxima a uma valsa, gênero bastante utilizado como modelo no repertório de canções da imigração italiana.

4.2.2.1.3 *Legissigno*

(a) Sistema musical

Da mesma forma que as canções anteriores, *La montanara* está estruturada a partir de uma representação do sistema tonal, também demonstrando uma utilização flexível do sistema. O que diferencia a referida canção das analisadas anteriormente é sua conclusão, que foi executada de maneira a sugerir a relação “tensão e repouso” do movimento da nota sensível em direção à tônica, relação esta que é uma das principais características do sistema tonal.

Figura 32 – Conclusão da canção *La montanara* - registro realizado pelo ECIRS.

The image shows a musical score for the conclusion of the song 'La montanara'. It consists of two staves: Treble (T) and Bass (B). The Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bass staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics are: 'tra l'as pere ru pie chè gia un can ti co d'a mòr can ti co d'a mòr'. The final two measures of the Treble staff are circled in black.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Gênero

Conforme dito anteriormente, a canção apresenta semelhança com a valsa, dança caracterizada pelo seu compasso ternário, podendo este ser simples ou composto, e seu andamento de lento a moderado.

4.2.2.2 *Son 4 Quatrigli*

Análise realizada a partir do registro realizado pelo projeto ECIRS, na década de 1980, com o Coral Irmão Dalcin (vozes mistas) do município de Carlos Barbosa. A canção mescla palavras em dialeto vênето e toscano.

4.2.2.2.1 *Qualissigno*

(a) Qualidades rítmicas

A canção é executada em compasso quaternário e com início em anacruse⁶⁵. O padrão rítmico se mantém exatamente igual do início ao fim da canção (semínima, duas colcheias, colcheia seguida de duas semicolcheias e duas colcheias). O andamento da canção analisada é bastante movido, aproximando-se a um allegro moderato (aproximadamente 116 bpm).

⁶⁵ Anacruse é uma nota ou grupo de notas que precedem o primeiro tempo forte do primeiro compasso de uma música.

Figura 33 – Estrutura rítmica da canção *Son 4 Quatrigli*- registro realizado pelo *ECIRS*.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo/Barítono. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The Soprano part is circled, showing the melody: "Son qua tro qua tri gli le rà che". The Contralto part follows the same melody but at a lower pitch. The Tenor and Baixo/Barítono parts provide harmonic support with sustained notes.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Qualidades melódicas

A canção é interpretada a 4 vozes, sendo duas femininas e duas masculinas. A melodia da voz principal enfatiza a tonalidade de Mib Maior a partir da utilização recorrente da nota “Si”, dominante da tríade da referida tonalidade.

Figura 34 – Melodia da soprano na canção *Son 4 Quatrigli*- registro realizado pelo *ECIRS*.

The image shows the Soprano part of the musical score. The melody is: "Son qua tro qua tri gli le rà che món tain va pó re le rà con". The notes "tri gli le" and "pó re" are circled, highlighting the melodic structure.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A contralto realiza os mesmos movimentos melódicos da soprano em um intervalo de terça abaixo da melodia principal.

Figura 35– Relação entre a voz de soprano e contralto na canção *Son 4 Quatrigli*- registro realizado pelo ECIRS.

Soprano

Contralto

Son qua tro qua tri gli le rà che

Fonte: Imagem produzida pela autora.

O tenor repete a nota da tônica da tonalidade (Mi) praticamente durante toda canção, modificando somente no compasso que encerra cada estrofe.

Figura 36 – Melodia do tenor na canção *Son 4 Quatrigli*- registro realizado pelo ECIRS.

Tenor

Baixo/Barítono

qua tro sig nó ri le rà Ve nés sia si va nés sia si va

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A voz de baixo/barítono também repete a nota da tônica da tonalidade praticamente durante toda canção, alterando para a nota “Dó” apenas quando a canção encontra-se na região da relativa menor (Dó menor).

Figura 37 – Melodia do baixo/barítono na canção *Son 4 Quatrigli*- registro realizado pelo ECIRS.

The musical score for the bass/baritone part of the song "Son 4 Quatrigli" is shown in four staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Son qua tro qua tri gli le rà che món tain va pó re le rà con". The Baixo/Barítono staff has two circled sections of the melody, indicating specific melodic phrases.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(c) Qualidades formais

A canção apresenta *Forma Estrófica*, estrutura esta caracterizada pela repetição “indefinida” da Parte A. A definição do número de repetições é delimitada pelo número de estrofes da canção.

(d) Qualidades timbrísticas

A canção analisada é executada *à capela* e a quatro vozes, sendo que estas encontram-se em alturas aproximadas. As vozes de soprano e contralto encontram-se em registro médio e em uma diferença de no máximo uma terça em relação a outra. As vozes de tenor e baixo encontram-se em uma região aguda, o que provoca uma aproximação da voz de baixo ao registro de barítono.

4.2.2.2 *Sinssigno*

(a) Manifestações particulares de normas musicais

A canção encontra-se na tonalidade de Mib Maior e tem estruturação harmônica baseada no sistema tonal. Diferentemente das canções anteriores, esta é construída acima da tônica (I) e sua relativa menor (vi).

4.2.2.2.3 Legissimo

(a) Sistema musical

A canção está estruturada a partir de uma representação do sistema tonal, também demonstrando uma utilização flexível do sistema. Assim como a canção *La montanara*, sua conclusão foi executada de maneira a sugerir a “tensão e repouso” características do movimento da nota sensível em direção à tônica, como poderá ser observado no exemplo abaixo. Além disso, o que a diferencia totalmente das demais canções analisadas neste trabalho é a progressão harmônica, que se mantém na relação entre Tônica e Relativa Menor, enquanto as demais se mantêm acima dos pilares Tônica (I), Dominante (V) e, por vezes, Subdominante (IV).

Figura 38 – Relação da nota sensível em direção à tônica na conclusão

The image shows a musical score for a piece titled "Son 4 Quatrigli". It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is marked with a "4" above the first measure. The vocal line (Soprano) has lyrics "nés sia si va nés sia si va". Above the first measure is the Roman numeral "vi" and above the second measure is "I". The final two notes of the vocal line, "si" and "va", are circled in red. The score ends with "Fine" for each part.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

Figura 39 – Estrutura harmônica da canção *Son 4 Quatrigli*- registro realizado pelo ECIRS.

The image displays a musical score for the song "Son 4 Quatrigli". It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo/Barítono. The Soprano part has three circled Roman numerals: I, vi, and I. The lyrics for the first system are: "Son qua tro qua tri gli le rà che món tain va pó re le rà con". The second system includes four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Baixo (B). The Soprano part has two circled Roman numerals: vi and I. The lyrics for the second system are: "qua tro sig nó ri le rà Ve nés sia si va nés sia si va". Each vocal part in the second system is marked with "D.C. al Fine" and "Fine".

Soprano
 Contralto
 Tenor
 Baixo/Barítono

Soprano: I, vi, I
 Contralto
 Tenor
 Baixo/Barítono

Soprano (S): vi, I
 Alto (A)
 Tenor (T)
 Baixo (B)

Lyrics:
 Son qua tro qua tri gli le rà che món tain va pó re le rà con
 qua tro sig nó ri le rà Ve nés sia si va nés sia si va

Performance markings: D.C. al Fine, Fine

Fonte: Imagem produzida pela autora.

4.2.3 Canções registradas na atualidade

4.2.3.1 *Marina Canpanera*

Análise realizada a partir do registro produzido no Festival da Cantoria de Santa Tereza, no ano de 2011, com o grupo Nossa Senhora da Guadalupe (vozes mistas) do município de Caxias do Sul. A canção analisada foi interpretada em dialeto vênето.

4.2.3.1.1 *Qualissigno*

(a) Qualidades rítmicas

A canção está em compasso binário composto (6/8). A estrutura rítmica das vozes se mantém semipadrão do início ao fim da canção, tendo predominância das figuras de semínima, semínima pontuada e colcheia.

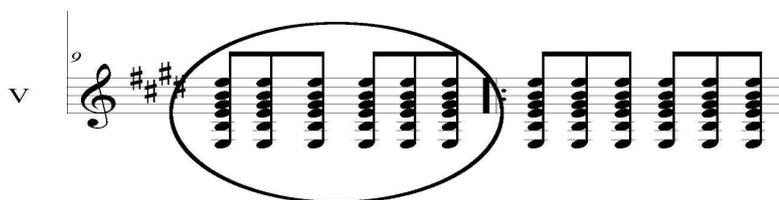
Figura 40 – Estrutura rítmica da canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.

The image shows a musical score for the song 'Marina Canpanera'. It consists of two staves: Soprano (Sop.) and Alto (CAlt.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The lyrics are written below the notes. A circled section highlights the first two phrases: 'A ma ti na bo no ra son lá' and 'Per scol ta re lê can pa'. The notes in this section are: Sop. (quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter), CAlt. (quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter).

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A performance registrada teve acompanhamento instrumental de violão e acordeão, sendo que o violão mantém uma estrutura rítmica em grupos de três colcheias, marcando o pulso do compasso.

Figura 41 – Estrutura rítmica do acompanhamento de violão na canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

Assim como o violão, o acordeão realiza o acompanhamento marcando os grupos de três colcheias. No entanto, na introdução o acordeão utiliza as figuras de duas semifusas como apoiaturas que antecedem as notas mais longas da melodia.

Figura 42 – Introdução de acordeão na canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A partir do sétimo compasso da introdução, o acordeão volta a marcar o ritmo em colcheias, sendo que no compasso que antecede a entrada das vozes ocorre uma duplicação no valor das figuras rítmicas, com a sequência colcheia, quatro semicolcheias e semínima pontuada.

Figura 43 – Compassos finais da introdução de acordeão na canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Qualidades melódicas

A canção é executada a quatro vozes, sendo duas femininas e duas masculinas. A melodia se desenvolve predominantemente por graus conjuntos, ocorrendo saltos intervalares nas ocasiões de mudança de região harmônica.

Figura 44 – Saltos intervalares na canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

A melodia da voz principal acontece na região de Dominante da tonalidade de Mi Maior. A voz de contralto se mantém do início ao fim da canção em uníssono ou oitava em relação à voz da soprano. A voz do baixo/barítono também se mantém, durante toda a canção, em intervalo de oitava com a voz da soprano. A diferença está na voz do tenor, que com exceção da primeira frase da Parte A, em que canta em intervalo de oitava com a soprano, passa a realizar melodia em relação intervalar de uma terça abaixo da melodia principal.

Figura 45 – Relação intervalar entre as vozes na canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.

The image shows a musical score for the song 'Marina Canpanera'. It features four vocal parts: Soprano (Sop.), Contralto (CAIt.), Tenor (T.), and Baritone/Bass (Bs.-Bar.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The lyrics are: 'ne le Gia mi lon go a la vi ta l'ò ser'. A large circle is drawn around the vocal lines, highlighting the intervallic relationships between the parts in the second measure.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

No que se refere à melodia realizada pelo acordeão na introdução da canção, o que chama a atenção é a utilização de cromatismo. A melodia caminha por graus conjuntos diatônicos e cromáticos, como poderá ser observado na Figura 46.

Figura 46 – Cromatismo e diatonismo na introdução de acordeão da canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.

The image shows the introduction of the accordion part for the song 'Marina Canpanera'. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The melody starts with a whole note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and then a quarter note F#4. The next two measures are circled, showing a chromatic descent: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The lyrics 'Mi M' are written below the circled section.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(c) Qualidades formais

A canção apresenta estrutura semelhante à *Forma Rondó*, sendo esta caracterizada pelo retorno ao tema A a cada nova seção (A:B:A:C:A:D:A...). No entanto, a canção analisada não retorna à parte A até a finalização da parte C, apresentando a estrutura AA:BB:CC:AA:BB:CC. Normalmente a estrutura “AABBCCDD...” é associada à *Forma Medley* ou *Poutpourri*, porém

essa designação não se aplica à canção analisada devido ao fato que a *Forma Medley* é constituída por seções independentes, o que não é o caso de *La Campanere*.

(d) Qualidades timbrísticas

A canção foi interpretada por vozes mistas com acompanhamento de violão com cordas de aço e acordeão. As vozes de soprano e contralto encontram-se em registro médio/agudo e em relação de uníssono/oitava entre si. A voz de tenor encontra-se em região média e realiza, na maior parte da canção, intervalo de terça descendente em relação à melodia principal. O baixo encontra-se em uma região médio/aguda, o que provoca uma aproximação da voz de baixo ao registro de barítono.

4.2.3.1.2 *Sinssigno*

(a) Manifestações particulares de normas musicais

A estrutura harmônica é baseada na harmonia tonal, resumindo-se às regiões de tônica (I), dominante com sétima (V7) e subdominante (IV). Chama a atenção o reforço à harmonia tonal evidenciado na utilização da dominante com sétima no acompanhamento instrumental.

O cromatismo utilizado na introdução realizada pelo acordeão não descaracteriza a orientação harmônica da canção, haja vista que o cromatismo é utilizado como apojetura ou nota de passagem, repousando a seguir em alguma nota da escala harmônica da tonalidade.

Figura 47 – Estrutura harmônica da canção *Marina Canpanera*- registro realizado no ano de 2011.

The image displays a musical score for the song "Marina Canpanera". It includes vocal parts for Soprano (Sop.), Contralto (CAlt.), Tenor (T), and Bass-Baritone (Bs.-Bar.), along with piano accompaniment for Acoustic Guitar (Ac) and Violoncello (V). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "gà spon tàEl di Quel Din Din don fà tre mar la te rá Tre mar el cuor que el sen to an ca mi". The piano accompaniment features a bass line with chords: Si 7, Mi M, Mi M, Mi M, Lá M, Lá M, Mi M, Si 7, Mi M. The chords I, IV, I, and V7 I are circled in the bass line.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Réplicas de Legissignos

A canção encontra-se em compasso binário composto e sua execução se aproxima a uma valsa. Como citado anteriormente, a valsa é um modelo de dança frequentemente encontrado no repertório de canções da imigração italiana.

4.2.3.1.3 Legissigno

(a) Sistema musical

Marina Canpanera está estruturada a partir de uma representação do sistema tonal, também demonstrando uma utilização flexível do sistema. A utilização de acorde de Dominante com sétima no acompanhamento instrumental contribui para a referência à tonalidade de Mi Maior.

(b) Gênero

A canção apresenta semelhança com a valsa, dança caracterizada pelo seu compasso ternário, podendo este ser simples ou composto, e seu andamento de lento a moderado.

4.2.3.2 Canto Alpino

Análise realizada a partir do registro produzido no Festival da Cantoria de Santa Tereza, no ano de 2011, com o Grupo Vicentino (vozes mistas) do município de Monte Belo do Sul. A canção analisada foi interpretada em dialeto toscano.

4.2.3.2.1 *Qualissigno*

(a) Qualidades rítmicas

A canção foi interpretada em compasso binário composto (6/8). Possui uma breve introdução realizada com violão e acordeão, sendo que as vozes entram em anacruse.

Figura 48 – Vozes em anacruse na canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.

The image displays a musical score for the song 'Canto Alpino'. It features five staves: Soprano (Sop.), Contralto (CAlt.), Tenor (T), 3rd Bass (3s.-Bar.), and Violão (V.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The vocal parts (Sop., CAlt., T, 3s.-Bar.) begin with an anacrusis, indicated by a circled section of the first measure. The lyrics 'Cuandoalra du no vâ Un al pi nc' are written below the Soprano staff. The Violão part consists of a series of chords. A rehearsal mark '4' is present at the beginning of the first measure of each staff.

Fonte: Imagem produzida pela autora

O ritmo realizado pelas vozes mantém uma estrutura rítmica semipadrão do início ao fim da canção, oscilando entre as figuras de semínima, colcheia e semicolcheia, com exceção de alguns trechos da Parte B que apresentam prolongamento nas durações das notas.

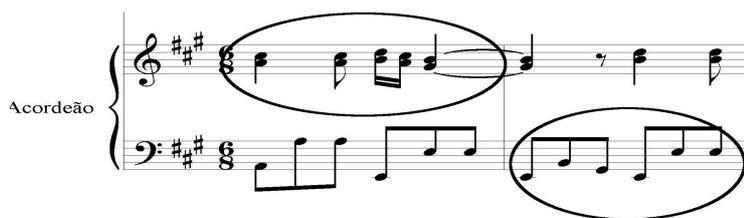
Figura 49 – Estrutura rítmica da canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

A melodia na introdução realizada pelo acordeão possui uma estrutura rítmica de semínima, colcheia, duas semicolcheias e semínima pontuada, assemelhando-se à estrutura rítmica realizada pelas vozes na canção. Os baixos do acordeão marcam o pulso da canção, em grupos de três colcheias.

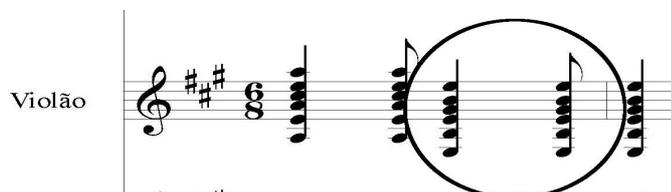
Figura 50 – Estrutura rítmica da introdução de acordeão na canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

O acompanhamento de violão realizado na performance mantém uma estrutura rítmica padrão do início ao fim da canção, também marcando o ritmo ternário em grupos de semínima e colcheia.

Figura 51 – Estrutura rítmica da introdução de violão na canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

(b) Qualidades melódicas

A melodia da canção é realizada predominantemente por graus conjuntos e saltos intervalares de terça.

Figura 52 – Característica melódica da canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.



Fonte: Imagem produzida pela autora.

A canção foi executada a quatro vozes, sendo que a voz de soprano e contralto encontram-se em uníssono, só sendo possível observar a separação dos grupos de vozes femininas na Parte B, quando ocorre uma relação de “pergunta e resposta” (vide Figura 54). Tampouco é possível estabelecer que as vozes femininas estão divididas entre soprano e contralto, já que ambas realizam a melodia em região média e em uníssono. A divisão de vozes presente na transcrição da canção foi uma decisão tomada devido à divisão do grupo de vozes femininas na Parte B.

Figura 53 – Melodia em uníssono entre as vozes femininas na canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.

Sop. ⁴
Quando alra du no vâ Un al pi no

CAlt.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A voz de tenor realiza a mesma relação melódico/intervalar que a voz de soprano, porém uma terça abaixo desta. O baixo é cantado em relação de oitava com a melodia principal. A “pergunta e resposta” citada acima é realizada entre as vozes de soprano e tenor como “pergunta” e as vozes de contralto e baixo como “resposta”.

Figura 54 – Relação de “pergunta e resposta” entre as vozes na canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.

Sop. ¹¹
il tri co lor Cuo re al pi no Cuo re al pi no

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

A introdução realizada pelo acordeão apresenta semelhança à melodia do “refrão” (Parte B), realizada com bicordes⁶⁶ em intervalos de terça. (vide Figura 50)

(c) Qualidades formais

A canção encontra-se na *Forma Binária*, sendo esta representada pela estrutura AA:BB. No entanto, a canção analisada não repete a parte A, apresentando-se como A:BB.

(d) Qualidades timbrísticas

Apesar de a canção ter sido executada entre quatro grupos de vozes é possível dizer que, em termos de função harmônico/melódica, a interpretação foi realizada a três vozes, já que contralto e soprano cantam no mesmo registro e em uníssono.

As vozes femininas desenvolvem-se em registro médio grave. As vozes de tenor e baixo, por sua vez, desenvolvem-se em registro médio agudo, aproximando-se o baixo à tessitura de um barítono.

A performance registrada foi realizada com acompanhamento de violão com cordas de aço e acordeão.

4.2.3.2.2 *Sinssigno*

(a) Manifestações particulares de normas musicais

A estrutura harmônica é baseada na harmonia tonal, resumindo-se às regiões de tônica (I), dominante (V) e subdominante (IV).

⁶⁶ Ao contrário da tríade que é formada geralmente pelas notas de tônica, terça (maior ou menor) e dominante, o bicorde ou díade é um acorde formado por apenas duas notas.

Figura 55 – Estrutura harmônica na canção *Canto Alpino*- registro realizado no ano de 2011.

7

Sop. I V IV I 3

tan ta emo zio ne Guar da al cie lo la sua pe na ne ra Men tre sí la per

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Fonte: Imagem produzida pela autora.

4.2.3.2.3 *Legissimo*

(a) Sistema musical

Canto Alpino encontra-se na tonalidade de Lá Maior e, assim como as demais canções analisadas, não apresenta a relação “tensão e repouso” característica do sistema tonal.

(b) Gênero

Assim como *Marina Canpanera*, a canção apresenta semelhança com uma valsa em compasso binário composto. A performance da canção analisada foi realizada em um andamento próximo ao *Adagio* (aproximadamente 56 bpm).

A partir das análises da *Semiose Musical Intrínseca* é possível estabelecer algumas considerações sobre a prática do *Cancioneiro Popular da Imigração Italiana*. Primeiramente, pode-se dizer que todas as canções analisadas apresentaram referência ao sistema tonal, demonstrada pela construção harmônico/melódica como também pela tendência a enfatizar a tonalidade, seja nas relações de “tensão e repouso” no final das canções, seja na utilização de acordes de dominante com sétima e relativa menor.

As análises também confirmam o comentado na *Interpretação Musical*, que a prática das canções é executada em grupo e geralmente com divisão de três vozes, apresentando por vezes momentos em uníssono.

Sobre a questão proposta por Blacking “como é que a ocasião da performance afeta as estruturas da música, seja diretamente, através de improvisação, variação e resposta da audiência, ou indiretamente, com a composição especial para um determinado evento?” é possível considerar que toda performance afeta as estruturas da música, principalmente quando utiliza acompanhamento instrumental. Como pode ser observado nas análises, o acompanhamento de instrumento na prática das canções provoca um certo rigor rítmico que não acontece nas execuções *à capela*. A performance sem acompanhamento instrumental permite uma maior liberdade de andamento e construção rítmica. Da mesma forma, o acompanhamento instrumental registrado na atualidade insere introduções e intervenções melódicas nas canções, modificando assim a apresentação formal da música. (vide Figuras 9, 11, 42, 43, 49, 50 e 51)

Além disso, a performance atual demonstra também um maior rigor rítmico, melódico e harmônico se comparada às performances registradas na década de 1980 devido à situação de palco comentada anteriormente, isto é, existe geralmente um integrante do grupo responsável por reger e orientar o coro, diferentemente, por exemplo, da interpretação da canção *La Montanara* registrada pelo ECIRS.

4.3 Representação Musical

Este terceiro e último aspecto da análise se refere aos elementos extrínsecos à materialidade musical, isto é, busca compreender as relações entre o signo e o objeto. É tácito que desde o final do século XIX já consideramos a autonomia da linguagem musical, o signo como valor em si mesmo, porém não se pode ignorar as diferentes culturas e todos os períodos históricos que relacionam os fenômenos acústicos à diferentes ideias e concepções, sejam elas de natureza ritual, estética, filosófica ou política. Como refere Martinez, a “representação musical é

uma realidade que não pode mais ser ignorada, ou abordada como questão secundária”. (MARTINEZ, 1992, p. 79)

Baseada na semiótica peirceana, Martinez subdivide a análise da *Representação Musical* na tricotomia Ícone, Índice e Símbolo, sendo que o estudo do Ícone subdivide-se em Imagem, Diagrama e Metáfora.

4.3.1 Ícone

No que se refere às canções analisadas, o signo icônico é representado apenas pelo Diagrama, já que não apresenta Metáfora nem Imagens. Estas seriam espécies de “onomatopeias musicais”, como imitações de pássaros, ruídos, trovoadas e etc. Da mesma forma, o *corpus* de análise deste trabalho não apresentou Metáfora, que na perspectiva de Martinez seriam paródias musicais, como por exemplo, a referência a uma outra obra dentro da música.

No entanto, é possível interpretar que o Diagrama apresenta-se nas canções através da relação tensão/repouso em sua construção harmônica, que por sua vez pode sugerir movimentos psicológicos. Apesar de as canções analisadas não apresentarem uma progressão harmônica ortodoxamente tonal, que produziria em um maior número de regiões de tensão e repouso no desenvolvimento das músicas, *La Montanara*, *Son 4 Quatrigli* e *Marina Campanera* foram interpretadas de forma a provocar a sensação de tensão e repouso na cadência final das canções.

A semiótica peirceana parte do princípio que é possível estudar a geração de hipóteses (experiência significativa) que pode resultar em afetos durante a apreciação musical (experiência emocional) a partir do conceito de raciocínio abduutivo, ou seja, a partir das hipóteses que formulamos antes da confirmação (ou negação) do caso.

Como poderá ser observado no estudo do Índice, a utilização da harmonia tonal construiu hábitos de escuta, em que o encadeamento harmônico e melódico nos direcionam à expectativas, que podem ou não ser confirmadas. No caso das três canções citadas, as hipóteses formuladas a partir da sequência harmônica levam o ouvinte à expectativa de que haverá um momento de repouso após a tensão provocada pela nota sensível, expectativa esta que é confirmada. No

entanto, é importante ressaltar que tal expectativa não existiria se a construção harmônica não a conduzisse, isto é, de nada adiantaria a música apresentar o movimento da nota sensível para a tônica se a harmonia da canção como um todo não direcionasse a expectativa.

4.3.2 Índice

A referida relação tensão/repouso na construção harmônica das canções leva ao segundo aspecto da tricotomia, que é a ação do Índice. A representação indicial faz com que fatores como obras e sistemas musicais signifiquem, no caso das canções analisadas, é a causa da utilização do sistema tonal na construção harmônica das canções, utilização esta que reflete seu contexto cultural e espaço-temporal.

Como toda evolução musical, o sistema tonal foi construído no decorrer da história a partir das práticas e do desenvolvimento da teoria e escrita musical. Na prática polifônica medieval já se utilizavam intervalos justos (quarta e quinta) entre as vozes de forma a evitar o trítono (intervalo que três tons considerado *diabolus in musica*), assim como a nota sensível na conclusão dos *organi*. Da mesma forma, o *Modo de Dó* foi se consolidando como modelo aos demais modos da época, justamente por apresentar em sua forma original a quinta justa e a sétima sensível. Assim, a prática musical e as discussões teóricas a partir da Idade Média foram formando o sistema tonal, que se consolida no final do período barroco, com uma série de regras de desenvolvimento harmônico. Tais regras foram rigorosamente utilizadas por aproximadamente um século, porém no final do século XVIII alguns compositores começaram a introduzir elementos que já provocavam pequenas rupturas no referido sistema.

A busca por uma maior liberdade de expressão que caracterizou o romantismo levou, aos poucos, à ruptura do sistema tonal ortodoxo. No entanto, os princípios básicos da harmonia tonal, tais como a formação de acordes a partir de uma tríade e a construção harmônica baseada na Tônica, Dominante e Subdominante se mantiveram até hoje, seja na música “erudita”, seja na música “popular”. Tais bases atualmente atingem não somente o ocidente, já que a mídia e internet possibilitam o acesso a “*pop music*” em todos os continentes.

Essa pequena digressão sobre a construção do sistema tonal tem como objetivo demonstrar que a estrutura harmônica das canções tem um significado, significado este que advém de seu contexto histórico e espaço-temporal. A utilização do sistema tonal no decorrer da história, seja antes ou após sua sistematização, seja na música “erudita” ou “popular”, criou hábitos de escuta que possibilitam que a construção harmônica signifique por si só.

4.3.3 Símbolo

Por fim, a ação do Índice leva ao terceiro aspecto da tricotomia da *Representação Musical*: o Símbolo. Os signos musicais podem atuar por hábito ou convenção. Padrões melódicos, rítmicos e até mesmo músicas inteiras podem trazer consigo concepções culturais. No entanto, é importante ressaltar que os símbolos são mutáveis, apresentam transformações de acordo com seu uso e contexto espaço-temporal.

Como colocado nas discussões sobre o *Ícone* e *Índice*, a relação tensão/repouso nas canções analisadas só possui significado devido ao fato que a construção harmônica nos direciona a isso. Se as canções fossem construídas em linguagem atonal ou qualquer outra linguagem musical que não direcionasse a escuta para uma relação harmônico/tonal, não existiria tensão/repouso. Dito de outra forma, não existe dissonância se não há consonância, não existe tensão se não houver repouso. Parafraseando Saussure, o valor do signo musical é arbitrário, só existe em relação. O referido autor defendia que o valor linguístico é uma convenção, e que é somente no uso coletivo que se pode estabelecer os valores, visto que sua única razão de ser está no uso e consenso geral. (SAUSSURE, 1989, p. 132) Sendo assim, é possível entender que a arbitrariedade do signo musical ocorre tanto internamente (relação entre significado e significante), quanto em relação àquilo que ele representa.

Os gêneros musicais são arbitrários, criados e organizados a partir de valores a eles atribuídos. Esses valores determinam seu(s) significado(s) e sua estrutura (gramática) musical. Generalizando essa ideia, podemos dizer que o discurso musical possui “unidades de sentido”, isto é, elementos significantes, mas somente quando estes estabelecem alguma relação. Da

relação emerge o sentido, em estruturas cada vez maiores. Fora do discurso, essas unidades significantes não têm sentido algum, motivo pelo qual não existe um léxico musical. O simples fato de a música fazer sentido, engendra, por si só, um significado.

Assim como o sentido harmônico e melódico das canções é arbitrário, as estruturas formais das canções analisadas também o são. Como dito anteriormente, algumas músicas do *corpus* apresentaram estrutura formal semelhante a danças como a polca e a valsa, gêneros que por si trazem uma significação. No entanto, essa significação também é arbitrária, só tem sentido se entendida a partir de seu uso e contexto. Por exemplo, uma valsa não terá o mesmo sentido (não deixará de ter sentido, mas não será o de uma valsa) em uma cultura que não reconheça sua estrutura (esse reconhecimento não é necessariamente consciente, podendo ser reconhecimento por hábito).

O estudo da *Representação Musical* permite a compreensão de que o sentido atribuído à prática das canções de imigração italiana, seja por pessoas envolvidas diretamente ou indiretamente, é também construído a partir de um sistema de relações gestálticas estabelecidas a partir dos hábitos de escuta e geração de expectativas individuais, entendendo-se, no entanto, que as expectativas individuais são formadas a partir do uso e contexto social e cultural, a partir da formação de crenças e a partir da memória individual e coletiva. Sendo assim, é possível estabelecer que só é possível compreender a formação de sentido no Cancioneiro Popular da Imigração Italiana se o considerarmos em seu sistema, em que fazem parte a *Interpretação Musical*, a *Semiose Musical Intrínseca* e a *Representação Musical*.

Assim, a análise do *corpus* possibilita identificar a amplitude do sistema envolvido nos processos de construção de sentido das canções. A divisão das análises nas categorias de Primeridade, Secundidade e Terceiridade demonstrou que os elementos formadores de sentido encontram-se em aspectos que contemplam desde a *Semiose Musical Intrínseca*, ou seja, os signos musicais em si; contemplam elementos sociais, políticos e culturais, visto que a prática do canto acontece em sociedade; e contemplam a relação entre a *Semiose Musical Intrínseca* e a *Interpretação Musical*, já que os signos são construídos a partir do uso cultural e social, em que os elementos musicais só fazem sentido porque um hábito cultural foi construído, e que fora do universo social e cultural que o construiu, o sentido será outro.

Mudanças significativas na performance das canções puderam ser observadas a partir das análises: o canto espontâneo está sendo substituído pelas formações corais organizadas; o acompanhamento de instrumentos musicais está presente em praticamente todos os coros analisados, prática muito distinta daquela registrada na década de 1980, quando a predominância era formação coral *à capella*; a oralidade na transmissão das canções está sendo substituída pelo conhecimento formal ou recursos tecnológicos; a “liberdade interpretativa” do canto diminuiu à medida que aumenta a participação dos regentes/maestros nos coros; a construção de uma identidade da imigração italiana cada vez mais perpassa por discussões políticas e patrimoniais. Esses e alguns outros aspectos pontuais das análises serão comentados nas considerações finais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de qualquer definição terminológica, este é um trabalho sobre leitura. Sobre a leitura enquanto performance, sobre a performance enquanto leitura. A contemporaneidade nos exige a ampliação e, até mesmo, a desconstrução de perspectivas, conceitos e categorizações. Assim, devemos considerar a pluralidade de elementos que fazem parte da leitura, seja de um texto escrito, de uma obra teatral, de uma canção ou de uma obra cinematográfica. Lemos a partir de diversos sentidos, que não apenas o visual. A diferença entre os distintos tipos de performance encontra-se na intensidade e presença dos sentidos envolvidos em sua leitura.

A presente tese se propôs a realizar uma leitura sobre a (re)significação das canções interpretadas na Região de Colonização Italiana após trinta anos desde a pesquisa de campo realizada pelo Projeto ECIRS, a partir de um estudo comparativo entre a prática das canções interpretadas na década de 1980 e a prática na atualidade. Para tanto, foi necessária uma importante tomada de decisão sobre o *corpus* de análise, tendo em vista a grande quantidade de canções registradas pelo ECIRS no momento da primeira coleta. Dessa forma, as canções foram divididas entre canções executadas na atualidade que não foram encontradas no registro realizado na década de 1980; canções executadas na década de 1980 que não foram registradas na atualidade; e canções executadas na década de 1980 e na atualidade.

Partindo das discussões sobre Cultura Popular e do histórico da construção do acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana pelo Projeto ECIRS, o primeiro capítulo buscou demonstrar como acontece a relação entre o hábito de cantar com a formação de uma identidade cultural do descendente de imigrante italiano, demonstrando esta fundamentada com depoimentos atuais de pessoas que praticam o canto, indicando que esse hábito ainda é bastante presente nas comunidades da Serra Gaúcha.

Por sua vez, o segundo capítulo explicou que o sentido no Cancioneiro Popular da Imigração Italiana acontece em sua performance, e que todos os elementos que a constituem participam na construção de sentido. Para tanto, partiu-se do pressuposto de que a música não pode ser entendida como obra encerrada, e que é preciso considerar a pluralidade de elementos que a constituem no momento de uma leitura analítica. Todas as formas de transmissão da informação musical, seja oral ou escrita, se constituem como leituras distintas da situação

musical. Dessa forma, o trabalho de análise musical, seja o realizado nesta tese, seja qualquer outro trabalho de análise, constitui-se como uma leitura de outras leituras musicais, não conseguindo contemplar a pluralidade das práticas musicais. Ou seja, a análise apresentada nesta tese é apenas uma dentre inúmeras outras possibilidades interpretativas das canções de imigração italiana.

O terceiro capítulo teve como objetivo apresentar os princípios metodológicos que posteriormente foram empregados na análise do *corpus* de pesquisa. Assim, busquei explicar os elementos básicos da semiótica de Charles Peirce, visto que esta serve de base para a semiótica musical de José Luiz Martinez. Este último autor parte do princípio que é possível realizar a análise musical a partir das categorias de Primeridade, Secundidade e Terceridade peirceanas, e foi a partir dessas categorias que as canções de imigração italiana foram analisadas nesta tese.

Visando melhor compreender e estabelecer as categorias de análise, principalmente no que se refere ao aspecto da *Interpretação Musical*, as canções foram examinadas a partir de alguns questionamentos de John Blacking. Sendo assim, o terceiro capítulo também apresentou algumas concepções do autor sobre a pesquisa em música, explicando, a partir de suas discussões, que devemos considerar os processos individuais, sociais e culturais nas análises musicais. Tais considerações orientam para a última seção do capítulo, na qual apresento os recursos utilizados nas análises das canções, demonstrando que toda e qualquer análise é um recorte realizado a partir da leitura de um pesquisador.

Conforme dito anteriormente, o objetivo desta tese foi compreender o processo de construção de sentido na performance do Cancioneiro Popular da Imigração Italiana, para então identificar de que forma os sentidos atribuídos à sua performance contribuem para a manutenção de uma memória da imigração italiana. Assim, o quarto capítulo apresentou as análises das canções, as quais permitiram oferecer algumas respostas à questão da pesquisa, assim como geraram novos questionamentos.

As análises demonstraram uma mudança significativa na performance das canções interpretadas na Região de Colonização Italiana nesses trinta (quase quarenta) anos após o primeiro registro realizado pelo projeto ECIRS. Ao contrário do que acontecia na década de 1980, os grupos corais da atualidade já não tendem à formação informal, estando sua constituição geralmente associada a iniciativas públicas ou privadas, sendo que os coros apresentam-se em

uma situação de palco, em que o grupo canta, e o público assiste. Esse público é constituído por pessoas que também cantam e participam de coros, no entanto, enquanto seu grupo não está se apresentando, ficam como espectadores. As formações não organizadas na atualidade acontecem geralmente após os encontros de corais ou *filós* contemporâneos, nos quais após as apresentações, os grupos cantam entre si, quaisquer repertórios que conheçam. Fora essas situações, a prática das canções na atualidade se restringe a formações corais. Dessa forma, não se pode ignorar o forte caráter de politização no processo de formação de sentido das canções e, conseqüentemente, na memória dos descendentes de imigrantes italianos. Como foi dito anteriormente, o aspecto político, turístico e patrimonial associado às canções não diminui a validade e importância de um hábito cultural que é formador de uma identidade, apenas se está estabelecendo que esse é um aspecto que deve ser considerado.

Outra grande modificação na performance das canções está relacionada ao fato que, na década de 1980, existiam muitos coros de vozes masculinas, enquanto que atualmente os grupos de vozes mistas são a maioria. Além disso, a maior parte dos grupos corais se apresenta com acompanhamento de no mínimo um instrumento musical, geralmente acordeão ou violão, ao contrário do que acontecia há trinta anos, quando a tendência maior era a formação *à capella*.

O fato de que a prática do canto na atualidade está associada a algum tipo de formação coral organizada levou ao questionamento de como está sendo realizada a transmissão das canções. A resposta a essa pergunta demonstra uma grande modificação na forma de ensino e aprendizagem das canções, visto que há trinta anos, a transmissão das canções era feita predominantemente de forma oral por amigos e familiares, e atualmente as canções são aprendidas, em sua maior parte, através de regentes/maestros de coros ou professores de música, assim como através de partituras e registros de áudio. Essa modificação interfere diretamente na construção de sentido atribuído às canções, assim como na memória dos descendentes de imigrantes italianos. Apesar de muitos dos integrantes corais lembrarem de ter ouvido seus pais ou *nonos* cantarem algumas canções, não foi necessariamente através dos familiares que eles aprenderam a cantar. O desejo de cantar e manter uma memória da imigração italiana ainda é muito presente; entretanto, a forma como essa memória é mantida está se modificando consideravelmente, ou seja, o papel de um conhecimento “formal” tem adquirido cada vez mais espaço na prática das canções.

A partir dos registros produzidos pelo ECIRS na década de 1980, pode-se observar que a prática do canto na região estava inicialmente associada a um desejo de lembrar as origens do imigrante, além de ser uma das principais formas de agregação social. Atualmente, tanto o desejo de manutenção de uma memória da imigração italiana quanto a função social do canto se mantêm, porém o conceito de memória e de função social se modificaram. Iniciativas de poderes públicos e privados em relação a políticas de preservação do patrimônio material e imaterial, veículos de mídia e turismo contribuem para o incentivo da manutenção de algumas práticas associadas aos descendentes de imigrantes italianos. Dessa forma, a prática do canto está muitas vezes associada a um discurso sobre valorização de sua cultura e comunidade.

A análise da *Semiose Musical Intrínseca* permitiu identificar o papel de algumas estruturas musicais na formação de sentido das canções. Um elemento que deve ser considerado é a manutenção de uma estrutura coral dividida em três vozes (*il primo, il secondo e il basso*), sendo que suas construções harmônicas e melódicas fazem referência ao sistema tonal, enfatizando por vezes a tonalidade nas relações tensão e repouso ao final das canções, como também na utilização de acordes de dominante com sétima e relativa menor, evidenciando a estrutura harmônico-tonal. Essa estrutura harmônica das canções possui um sentido que foi construído a partir de um contexto histórico e cultural, a partir de hábitos de escuta, sentido este que integra um outro sentido atribuído às canções.

O papel das estruturas musicais na formação de sentido pôde ser melhor compreendido a partir do estudo da *Representação Musical*, por meio do qual se estabeleceu que o sentido atribuído à prática do Cancioneiro Popular de Imigração Italiana é também construído a partir de um sistema gestáltico, em que os hábitos de escuta e gerações de expectativas individuais fazem parte do processo. Tais elementos são formados a partir do uso e contexto social e cultural, a partir da formação de crenças, motivo pelo qual o fato de as canções serem interpretadas em uma organização harmônico-tonal demonstra uma linguagem musical ocidental. Assim, o sentido atribuído às canções só pode ser estabelecido no sistema e na inter-relação entre todos os elementos que as constituem no momento de sua performance, em seus elementos intrínsecos e extrínsecos, e, a cada novo uso, novos sentidos serão atribuídos.

Esta tese buscou compreender a geração de sentido atribuído à prática das canções de imigração italiana a partir da consideração dos processos musicais e sociais (performance) e

processos inferenciais (cognitivos), processos estes que fornecem os elementos para a leitura dessas canções. É a relação intrínseca entre o individual e o coletivo no processo de construção de sentido das canções que mantém a memória e constrói a identidade dos descendentes de imigrantes. As experiências humanas em sociedade fazem parte da construção dos signos culturais e, conseqüentemente, dos signos musicais.

Conforme o que foi dito anteriormente, esta pesquisa é uma dentre inúmeras outras possibilidades de leitura sobre a prática das canções de imigração italiana. Pesquisas futuras podem vir a trabalhar aspectos que não foram abordados neste estudo, como a relação texto e música. Nesse caso em específico, o interessante seria que as análises acontecessem em parceria entre um (etno)musicólogo e um dialetologista, visto que é importante que sejam considerados os aspectos musicais e textuais em sua inter-relação, e não apenas um ou outro aspecto individualmente. Assim, é possível observar, por exemplo, se a modificação nas letras das canções e no sentido destas interferiu nas estruturas melódicas e rítmicas, se ocorreu mesclagem de dialetos, dentre outros elementos.

Outra possibilidade seria trabalhar com as canções a partir de um perfil mais antropológico musical, buscando identificar o papel cultural das canções nas diferentes comunidades da região; verificar as distintas valorizações do canto em regiões rurais ou urbanizadas, as prováveis interferências advindas da globalização e meios midiáticos na prática do canto; analisar a possível diminuição das canções devido à redução da prática dos dialetos, e etc.

Da mesma forma, uma leitura a ser explorada em pesquisas futuras poderia ter como ênfase os processos cognitivos que participam da formação de sentido na mente humana, processos estes bastante complexos e que, nesta tese, devido à amplitude dos elementos envolvidos nas análises das canções, não foram aprofundados.

Propus nesta tese pensar a leitura em um paradigma amplo e desprovido de preconceitos, partindo do princípio que tanto a linguagem musical quanto a linguagem verbal são igualmente construídas a partir do uso e dos signos culturalmente estabelecidos. Quando me refiro à leitura musical, não estou me referindo apenas à partitura, mas à “fala” musical, ao uso da música. Assim como os linguistas partem do uso da língua para compreender a relação entre os signos e seus significados, o mesmo acontece com a linguagem musical. A partitura é apenas uma forma

de representar o uso da “fala” musical e, justamente por ser apenas uma representação, tem suas limitações, pois não é possível representar todos os elementos que fazem parte da linguagem musical. Da mesma forma que quando lemos um livro atribuímos sentido a ele no exato momento em que o estamos lendo, “lemos” a música e atribuímos sentido a ela enquanto a estamos ouvindo e praticando. Assim se construiu e está se construindo o sentido no Cancioneiro Popular da Imigração Italiana.

REFERÊNCIAS⁶⁷

ADORNO, T. **Escritos musicales I-III**. Madri: Ediciones Akal, 2006.

ADORNO, T. O Fetichismo na Música e a Regressão da audição. In: **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

AUGÉ, M. **O sentido dos outros: atualidade da antropologia**. Petrópolis: Vozes, 1999.

ARISTÓTELES. **Política**. Madrid: Aguilar, 1982.

BASTOS, R. J. de M. **A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

BLACKING, J. **Hay musica em el hombre?** Madrid: Alianza Editorial, 2010.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDÉ, R. **História da Música Universal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.v. 1.

CASTAGNA, P. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 1, p. 7-31, dez. 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/m8p2ih>> Acesso em: 15 ago. 2011.

COELHO, M. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica**. 2007. 219 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo. 2007.

⁶⁷ Utilizam-se as Normas da ABNT conforme NBR 6023 – 2002.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, jul/dez 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/I7GTtY>>. Acesso em: 02 set. 2012.

COOKE, D. **The language of music**. New York: Oxford University Press, 1959.

CORRADIN, G. **E cantavam...** . Porto Alegre: Cibai Imigrações,1972.

DIETRICH, P. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. 2008. 256 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo. 2008.

FALLOWS, D. Rallentando. **Volume Grove Music Online**, Jan. 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/cjv51C>> Acesso em: 14 fev. 2016.

FUBINI, E. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza, 1999.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ltc Editora, 1989.

_____ **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIFFITHS, P. Aleatory. **Volume Grove Music Online**, Jan. 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/bjE34Z>> Acesso em: 14 fev. 2016.

HANSLICK, E. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons**: caminho para uma nova compreensão musical. São Paulo: Jorge Zahar, 1990.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HIGA, E. Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS. In: CONGRESSO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR RAMA LATINOAMERICANA (IASPMAL), 9, 2010, Caracas, VE. *Anais...* Universidad Central de Venezuela, 2010. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/EvandroHiga.pdf>. Acesso: 20 jan. 2015.

HUDSON, R. Rubato. **Volume Grove Music Online**, Jan. 2001. Disponível em: <http://goo.gl/4jAKcY> Acesso em: 14 fev. 2016.

HULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, F; ZUIN, A; VAZ, A. (Org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo editorial, 2008. p. 17-29.

JANDER, O; HARRIS, E. Bel Canto. **Volume Grove Music Online**, Jan. 2001. Disponível em: <http://goo.gl/LkbqSq> Acesso em: 14 fev. 2016.

JOURNET, N. (org). **A cultura**: Do universal ao particular. Traduzido e selecionado por Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro e José Clemente Pozenato. Tradução de La culture De l' universel au particulier. Paris: Éditions Sciences Humaines, 2002. Caxias do Sul: UCS, Biblioteca do Projeto Ecirs.

KIEFER, B. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LANSKY, P; PERLE, G; HEADLAM, D; HASEGAWA, R. Atonality. **Volume Grove Music Online**, Jan. 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/q3qg1n>> Acesso em: 14 fev. 2016.

LIAN, H. **Sinfonia Titã**: semântica e retórica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

MARTINEZ, J.L. **Música & Semiótica**: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical. 1991. 278 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.

MARTINEZ, J. L. "Uma possível teoria semiótica da música - pautada logicamente em C.S. Peirce" in: Cadernos de Estudo, Análise Musical. São Paulo: Atravez, n. 5, 1992. p. 73-83.

MARTINEZ, J. L. Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **Opus 6** (periódico da ANPPOM), São Paulo, v. 8, n. 7, p. 10-19, out. 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/vWM82o>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

MEYER, L. **Emotion and meaning in music**. Chicago: Chicago University Press, 1956.

OBICI, G. **Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros**. 2006. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, L. F.; MANZOLLI, J. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17, 2007, São Paulo: **Anais...** Universidade Estadual Paulista, CD-rom.

OLIVEIRA, L; HASELAGER, W; MANZOLLI, J.; GONZALEZ, M. In: Significado musical e inferências lógicas a partir da perspectiva do pragmatismo peirceano. SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. 4, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Editora ANPPOM, 2008. p. 67-76.

OLIVEIRA, L. **A emergência do significado em música**. 2010. 278 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

OLIVEN, R. G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

PARNCUTT, R. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Revista Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 145-185, dez. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/ZqS00J>> Acesso em: 15 dez. 2014.

PEIRCE, C. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PEIRCE, C.S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Vols. I-VI. In: Hartshorne, C. & Weiss, P. (eds). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935.

PIAZZA RIBEIRO, C. M. O lugar do canto. In: PIAZZA RIBEIRO, C. M.; POZENATO, J. C. (Org.). **Cultura, imigração e memória: percursos e horizontes**. Caxias do Sul: Educus, 2004. p. 339-346.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, n.1, v. 44, p. 221-286, 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/Rk8LNK>>. Acesso em: 02 out. 2013.

_____. Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brazil. **The world of music**, Gotinga, v.1, n. 39, p. 11-33, 1997.

PLATÃO. **República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1993.

ROMAN, E. **Canti taliani**. Caxias do Sul: Educus, 1980.

SANTOS, R. Por Uma Sócio-Musicologia ancorada na Semiologia da Enunciação. **OPUS: Revista Eletrônica da ANPPOM**, São Paulo, v. 5, ago 1998. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/5>>. Acesso em: 12 out. 2013.

SANTOS, R. Culturas locais em divulgações turísticas: representações do “popular” e do “regional”. **Rosa dos Ventos**, Caxias do Sul, v. 3, n. 1, jan/jun 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/FSp43G>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo. Cultrix, 1989.

SCHAEFFER, P. **Tratado de los objetos musicais: ensaio interdisciplinar**. Madrid: Alianza, 1988.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2005.

SUN, C. Experimental Music. **Volume Grove Music Online**, Jul. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/uZ0x6l>> Acesso em: 14 fev. 2016.

TATIT, L. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

TSU, V. A. A Mitologia de um Antropólogo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 fev. 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/kh8F3y>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

VALENTE, H. Os giros (do mundo) do disco voz na voz canção. **OPUS: Revista Eletrônica da ANPPOM**, São Paulo, v. 7, out. 2000. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/7>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

WEBSTER, J. Sonata Form. **Volume Grove Music Online**, Jan. 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/26gbec>> Acesso em: 14 fev. 2016.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXO 1 – PARTITURA DAS CANÇÕES ANALISADAS

1. Su'l Castel de Mirabel (registro realizado no ano de 2011)

Su'l Castel de Mirabel

Transcrição da letra: Cleodes Piazza

Grupo Ecco Del vale de Castro Alves – Nova Roma do Sul

Tradução da letra: José Clemente Pozenato

Festivar da Cantoria - Santa Tereza

Transcrição musical: Patricia Porto

Abri de 2011

$\text{♩} = 90$

Violão 12 cordas

Violão

Soprano

Contralto

Barítono

V1

V2

S

C

B

Su'l Castel de Mirabel

2
13

V1

V2

S

C

B

Su'l cas tèt de Mi ra bèl Su'l cas tèt de Mi ra bèl

de Mi ra bèl

19

V1

V2

S

C

B

ghè u na giò va ne che can ta Su'l cas tèt de Mi ra

Su'l Castel de Mirabel

V1

V2

S
bèl ghè u na giò va ne che can ta

C
de Mi ra bèl

B

Sul castèl del Mirabèl/sul castèl del Mirabèl / de Mirabèl / ghè una giòvane che canta / sul castèl del Mirabèl / ghe una giòvane che canta.

La cantava tanto ben / E la cantava tanto ben / e tanto bem /che fino in Francia i la sentuda / la cantava tanto bem / e tanto bem / che fino in Francia i la sentuda.

La sentuda el fiól de un rè / la sentuda el fiól de un rè / el fiól de un rè / e dimandò chi lè che canta / la sentuda el fiól de un rè / e dimandò chi lè che canta.

Lè la figlia del paisàn / lè la figlia del paisàn / e del paisàn / che la lavóra la campagna / lè la figlia del paisàn / che la lavóra la campagna.

La farémo remiràr / la farémo remiràr / e remiràr / e da trè soldati armati / la farémo remiràr / E remirar / e da trè soldati armati.

No castelo de Mirabel / no castelo de Mirabel / de mirabel / há uma jovem que canta / no castelo de Mirabel / há uma jovem que canta.

Ela cantava tão bem / ela cantava tão bem / e tão bem / que até em França era ouvida / ela cantava tão bem / que até em França era ouvida.

A ouviu o filho de um rei / a ouviu o filho de um rei / filho de um rei / e perguntou: quem é que canta? / a ouviu a filha de um rei / e perguntou: quem é que canta?

É a filha do camponês / é a filha do camponês / do camponês / que trabalha na lavoura / é a filha do camponês / que trabalha na lavoura.

Nós a faremos vigiar / nós a faremos vigiar / e vigiar / por três soldados armados / a faremos vigiar / e

2. Su'l Castel de Mirabel (registro realizado na década de 1980)

Su'l castèl de Mirabèl

Transcrição da letra: não informado
 Tradução da letra: não traduzido
 Transcrição musical: Patrícia Porto

Coral Irmãos Fabro - Farroupila
 Registro realizado pelo Projeto ECIRS
 Década de 1980

$\text{♩} = 70$

Soprano

Tenor

Baixo/Barítono

Su'l cas tèt del Mi ra bèl Su'l cas tèt del Mi ra

4

S

T

B

bèl del Mi ra bèl ghe u na giò

8

S

T

B

ve ne che can ta Su'l cas tèt del Mi ra bèl

de

Su'l Castel de Mirabel

2

S ¹²
— ghe u na giò ve ne che can ta

T ₈

B
Mi ra bèl

Su'l castèl del Mirabèl / su'l castèl del Mirabèl / del Mirabèl / ghe una giòvene che canta / su'l castèl del Mirabèl / ghe una giòvene che canta

La cantava tanto ben / la cantava tanto ben / e tanto ben / che fino in Francia la sentuda / la cantava tanto ben / che fino in Francia la sentuda

La sentuda el fiól / de un rè / la sentuda el fiól de un rè / el fiól de un rè e dimandò chi l'è che canta / la sentuda el fiól de un rè / e dimandò chi l'è che canta

L'e la figlia del paisàn / l'e la figlia del paisàn / e del paisàn / che la lavóra la campagna / l'e la figlia del paisàn / che la lavóra la campagna

La farémo remiràr / la farémo remiràr / e remiràr / e da tre soldati armati / la farémo remiràr / e da tre soldati armati

3. Mama mia, dami cènto lire (registro realizado no ano de 2011)

Mama mia, dami cènto lire

Transcrição da letra: Cleodes Piazza
 Tradução da letra: José Clemente Pozenato
 Transcrição musical: Patrícia Porto

Grupo Stella D'Italia – Garibaldi
 Festival da Cantoria - Santa Tereza - RS
 09 de maio de 2011

Soprano solo

Soprano
 Ma ma mi a da me cen to li re che inA mè ri ca vo glio an dar

Contralto
 vo glio an dar

Tenor

Bass-Baritone

Soprano solo

Sop.
 Cen to

CAlt.
 Ma ma mi a da me cen to li re che inA mè ri ca vo glio an dar

T

Bs.-Bar.

Mama mia, dami cènto lire

3

29 **Soprano solo**

Sop. las si ela ndar — Soi fra te li a la

CAlt.

T
8 fì nès tra Di cenÒ ma ma las si ela ndar —

Bs.-Bar.

36 **Soprano solo**

Sop. fì nès tra Di cenÒ ma ma las si ela ndar — Va te pu re Ò fì gliaIn gra taIn

CAlt.

T
8

Bs.-Bar.

The image shows a musical score for the song 'Mama mia, dami cènto lire'. It is divided into two systems. The first system starts at measure 29 and features a 'Soprano solo' section. The Soprano part has the lyrics 'las si ela ndar — Soi fra te li a la'. The Tenor part has the lyrics 'fì nès tra Di cenÒ ma ma las si ela ndar —'. The second system starts at measure 36 and also features a 'Soprano solo' section. The Soprano part has the lyrics 'fì nès tra Di cenÒ ma ma las si ela ndar — Va te pu re Ò fì gliaIn gra taIn'. The Tenor part has the lyrics 'fì nès tra Di cenÒ ma ma las si ela ndar —'. The score includes staves for Soprano (Sop.), Contralto (CAlt.), Tenor (T), and Bass-Baritone (Bs.-Bar.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part is marked with a 'Solo' instruction. The Tenor part has an '8' below the first measure of the second system, likely indicating an octave.

Mama mia, dami cènto lire

4

43

Sop. me zoAl ma re tu res te rà _____ Va te pu re Ò fi gliaIn gra taIn

CAlt. Tu res te rà _____

T. _____

Bs.-Bar. _____

50

Sop. Soprano solo Me zoAl ma re te re te rà _____

CAlt. _____

T. Tenor grupo Co l' sta ta in me zoAl ma re bas ti men to se

Bs.-Bar. _____

Mama mia, dami cènto lire

5

57

Sop.  se gà sfon dà — Co l' sta ta in me zo Al ma re bas ti men to se

CAlt. 

T  gà sfon dà —

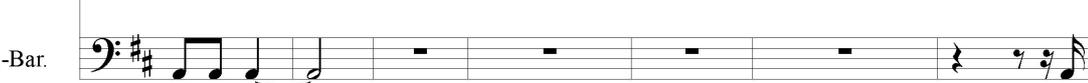
Bs.-Bar. 

64

Sop.  *Soprano solo*
gà sfon dà — Il mio san gue là dol cee fi noI pesi del ma re lo be ve rà —

CAlt.  lo

T 

Bs.-Bar. 

Mama mia, dami cènto lire

7

85

Sop.  La mia car ne là bian cae pu ra La ba le na la man gie rà _____

CAlt. 

T 

Bs.-Bar. 

92 Soprano grupo

Sop.  Le pa ro ne de og ni ma ma Di con sen pre la ve ri tà _____

CAlt.  la ve ri tà _____

T 

Bs.-Bar. 

Mama mia, dami cènto lire

8

99

Sop. Le pa ro le de og ni ma ma Di con sen pre la ve ri tà — Men tre

CAlt.

T

Bs.-Bar.

106

Sop. que le dei miei fra te li Le stà che me hà in ga nà — Men tre

CAlt. hà in ga nà

T

Bs.-Bar.

Mama mia, dami cènto lire

9

113

Sop. que le dei miei fratelli Le stà che me hà in ga nà

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Mama mia, dami cento lire/Che in Amèrica voglio andar/Voglio andar/Mama mia dami cento lire/Che in Amèrica voglio andar

Cento lire te le daria/Fiola mia, Mèrica nò/Merica nò/Cento lire te le daria/Fiola mia, Mèrica nò.

Soi fratelli a la finestra/Dicen, ò mama lassielà ndar/Lassielà ndar/Soi fratelli a la finestra/Dicen, ò mama lassielà ndar

Vate pure, ò figlia ingrata/In mezo al mare tu resterà/Tu resterà/Vate, pure, ò figlia ingrata/In Mezo al mare te resterà.

Co l'stata in mezo al mare/Bastimento se gà sfondà/Se gà sfonda/Co l'stata in mezo al mare/Bastimento se gà sfondà

Il mio sangue lè dolce e fino/I pesi del mare lo beberà/Lo beberà/Il mio sangue lè dolce e fino/I pesi del mare lo beberà.

La mia carne lè bianca e pura/La balena la mangierà/La mangierà/La mia carne lè bianca e pura/La balena la mangierà.

Le parole de ogni mama/Dicon senpre la verità/La verità/Le parole de ogni mama/Dicon senpre la verità.

Mentre quele dei miei fratelli/Le stà che me hà inganà/Me hà inganà/Mentre quele dei miei fratelli/Le stà che me hà inganà.

Mamãe, me dá cem liras / que à Amèrica quero ir / Quero ir. / Mamãe, me dá cem liras / que à Amèrica quero ir.
 Cem liras eu te daria, / filha minha, Amèrica não, / Amèrica não. / Cem liras eu te daria, / filha minha, Amèrica não.
 Seus irmãos à janela / dizem: mamãe, deixa ela ir, / Deixa ela ir. / Seus irmãos à janela / dizem: mamãe, deixa ela ir.
 Vai então, ó filha ingrata, / no meio do mar vais ficar. / Vais ficar. / Vai então, ó filha ingrata, / no meio do mar tu vais ficar.
 Quando ela chegou em meio ao mar / o navio afundou, / Afundou. / Quando chegou em meio ao mar / o navio afundou.
 O meu sangue é doce e fino / os peixes do mar o vão beber / O vão beber. / O meu sangue é doce e fino, / os peixes do mar o vão beber.
 A minha carne é branca e pura, / a baleia a vai comer, / A vai comer. / A minha carne é branca e pura, / a baleia a vai comer.
 As palavras de toda mãe / dizem sempre a verdade, / A verdade. / As palavras de toda mãe / dizem sempre a verdade.
 Mas as dos meus irmãos / sempre me enganaram, / Me enganaram. / Mas as dos meus irmãos / sempre me enganaram.

4. Mama mia dame cénto lire (registro realizado na década de 1980)

Mama mia dame cénto lire

Transcrição da letra: Não informado

Tradução da letra: Não informado

Transcrição musical: Patrícia Porto

Família Antônio Fabro - Farroupilha

Registro realizado pelo Projeto ECIRS

Década de 1980

$\text{♩} = 60$

Soprano

Ma ma mia da me cén to li re chea la Mè ri ca

Tenor

Baixo/Barítono

5

S

vó glian dar

T

che vó glian dar Ma ma mia da me cén

B

9

S

T

to li re chea la Mè ri ca vó glian dar

B

2

Mama mia dame cénto lire

S

T
Ma ma mia da me cén to li re chea la Mè ri ca vóglian dar

B

*Mama mia dame cénto lire / che a la Mèrica vógljo ndar / io vógljo ndar io vógljo ndar
Mama mia dame cénto lire / che a la Mèrica vógljo ndar / mama mia dame cénto lire / che a la Mèrica vógljo ndar*

Cénto lire io te le dago / ma la Mèrica nò e nò / e nò e nò e nò e nò / cénto lire io te le dago / ma la Mèrica nò e nò / cénto lire io te le dago / ma la Mèrica nò e nò

Soi fratèli a la finèstra / dice mama lassielà ndar / lassielà ndar lassielà ndar / soi fratèli a la finèstra / dice mama lassielà ndar / soi fratèli a la finèstra / dice mama lassielà ndar

Vate pure o figlia mia / in mèso 'l mare ti sfonderà / ti sfonderà ti sfonderà / vate pure o figlia mia / in mèso 'l mare ti sfonderà / vate pure o figlia mia / in mèso 'l mare ti sfonderà

Quand l'è stata in mèso 'l mare / el bastimènto se ga sfondà / se ga sfondà se ga sfondà / quand l'è stata in mèso 'l mare / el bastimènto se ga sfondà / quand l'è stata in mèso 'l mare / el bastimènto se ga sfondà

Le paròle de la mia i-mama / le se vegnéste la verità / la verità al verità / le paròle de la mia i-mama / le se vegnéste la verità / le paròle de la mia i-mama / le se vegnéste la verità

Le paròle dei mièi fratèli / l'è state quèle che mia inganà / che me a inganà che mi a inganà / le paròle dei mièi fratèli / l'è state quèle che mia inganà / le paròle dei mièi fratèli / l'è state quèle che mia inganà

Bastimènto l'è ndato in fòndo / in quèsto móndo ritòrna più / ritòrna più ritòrna più / bastimènto l'è ndato in fòndo / in quèsto móndo ritòrna più / bastimènto l'è ndato in fòndo / in quèsto móndo ritòrna più

Minha mãe, me dá cem liras / que para a América quero ir / eu quero ir, eu quero ir / minha mãe, me dá cem liras / que para a América quero ir / minha mãe, me dá cem liras / que para a América quero ir.

Cem liras eu as te dou / mas para a América não e não / e não e não, e não e não / cem liras eu as te dou / mas para a América não e não / cem liras eu as te dou / mas para a América não e não.

Seus irmãos à janela / dizem: mãe, deixai-a ir / deixai-a ir, deixai-a ir / seus irmãos à janela / dizem: mãe, deixai-a ir / seus irmãos à janela / dizem: mãe, deixai-a ir.

Vai então, ó filha minha / em meio ao mar afundarás / afundarás, afundarás / vai então, ó filha minha / em meio ao mar afundarás / vai então, ó filha minha / em meio ao mar afundarás.

Quando chegou em meio ao mar / o navio se afundou / se afundou, se afundou / quando chegou em meio ao mar / o navio se afundou / quando chegou em meio ao mar / o navio se afundou.

As palavras de minha mãe / se transformaram em verdade / em verdade, em verdade / as palavras de minha mãe / se transformaram em verdade / as palavras de minha mãe / se transformaram em verdade.

As palavras dos meus irmãos / foram as que me enganaram / me enganaram, me enganaram / as palavras dos meus irmãos / foram as que me enganaram / as palavras dos meus irmãos / foram as que me enganaram.

O navio foi para o fundo / e a este mundo não volta mais / não volta mais, não volta mais / o navio foi para o fundo / e a este mundo não volta mais / o navio foi para o fundo / e a este mundo não volta mais.

5. La Montanara (registro realizado na década de 1980)

La Montanara

Transcrição da letra: Adiles Pietrobelli Lucietto

Tradução da letra: Cleodes Piazza

Transcrição musical: Patrícia Porto

Coral Família Onzi - Caxias do Sul

Registro realizado pelo Projeto ECIRS

Década de 1980

$\text{♩} = 90$

Tenor

Baixo/Barítono

8

La su per le mon tag ne fra bos chi e va li d'òr

5

T

B

8

tra l'as pere ru pie chè gia un can ti co d'a mòr

9

T

B

8

La mon ta na ra oé si sèn te can ta re

13

T

B

8

can tian la mon ta na ra e chi no la sà

17

T

La mon ta na ra oé si sén te can ta ree

B

21

T

chi no la mon ta na ra e chi no la sà La

B

25

T

su su i món ti dai ri vi ar gén to

B

29

T

u na cam pa na cos par sa di fi or

B

33

T

e ra la pi co la dól ce di mò ra

B

La Montanara

3

37

T
8 di So re si na la fi glia del sól

B

41 $\text{♩} = 90$

T
8 La su per le mon tag ne fra bos chi e va li d'òr

B

45

T
8 tra l'as pere ru pie chè gia un can ti co d'a mòr can ti co d'a —

B

La su per le montagne/fra boschi e vali d'òr/tra l'aspere rupi/echègia un cantico d'amór

La montanara oé/si sènte cantare/cantian la montanara/e chi no la sà/la montanara oé/ si sènte cantare/cantian la montanara/e chi no la sà

La su sui mónti/dai rivi argénto/una capana/cosparsa di fior/era la pìcola/la dólce dimòra/di Soresina/la figlia del sól

Lá sobre as montanhas/por bosques e vales de ouro/entre ásperas rochas/ecoa um cântico de amor.

A montanhesa, oé/se ouve cantar/cantemos a montanhesa/e quem não sabe?/a montanhesa, oé/se ouve cantar/cantemos a montanhesa/e quem não sabe?

Lá sobre os montes de rios de prata/há uma cabana coberta de flor/era a pequena, doce morada/de “Soresina”, a filha do sol/a filha do sol.

6. Son 4 Quatrigli (registro realizado na década de 1980)

Son 4 Quatrigli

Transcrição da letra: não informado
 Tradução da letra: não traduzido
 Transcrição musical: Patrícia Porto

Coral Irmão Dalcin - Carlos Barbosa
 Registro realizado pelo Projeto ECIRS
 Década de 1980

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo/Barítono

Son qua tro qua tri gli le rà che

S

A

T

B

²

D.C. al Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

món tain va pó re le rà con qua tro sig nó ri le rà Ve

2

Son 4 Quatrigli

4

S nés sia si va nés sia si va **Fine**

A nés sia si va nés sia si va **Fine**

T nés sia si va nés sia si va **Fine**

B nés sia si va nés sia si va **Fine**

Son quatro quatrigli lerà/che mónta in vapóre lerà /con quatro signóri lerà /Venéssia si va

Venéssia son stato lerà/mangiato una supa lerà/go visto una trupa lerà/dei bravi soldà

Dei bravi soldati lerà/che andava a la guèra lerà/la guèra de Itàlia lerà/una bèla cità dei bravi soldati

lerà che andava a la guèra/lerà la guèra de Itàlia lerà/una bèla cità

7. Marina Campanera (registro realizado no ano de 2011)

Marina Campanera

Transcrição da letra: Cleodes Piazza

Grupo Nossa Senhora de Guadalupe – Caxias do Sul

Tradução da letra: José Clemente Pozenato

Festival da Cantoria - Santa Tereza - RS

Transcrição musical: Patrícia Porto

09 de maio de 2011

*Transcrição do acordeão: André Arrozi

Musical score for Marina Campanera, featuring vocal parts and instrumental accompaniment.

Vocal Parts:

- Soprano
- Contralto
- Tenor
- Baixo-Barítono

Instrumental Parts:

- Acordeão (Accordion): Treble and Bass clefs, with chord markings *Mi M* and *Si 7*.
- Violão (Guitar): Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.

The score is written in 3/4 time and the key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Marina Canpanera

2

4

Sop.

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Ac

4

Mi M

Lá M

Mi M Si 7

V

Marina Canpanera

3

9

Sop. A ma ti na bo no ra son là Per scol ta re lê can pa

CAlt.

T

Bs.-Bar.

9

Ac

Mi M

9

Mi M Mi M Mi M

V

Marina Canpanera

4
13

Sop.  ne le Gia mai lon go a la vi ta l'ò sen tis te so nàr co si

CAlt. 

T 

Bs.-Bar. 

Ac 

 Si 7 Si 7 Si 7 Si 7

V 

Marina Canpanera

5

17

Sop. ne le A ma Co'i re cin to deAr gen to Ei ca

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Ac

17 Lá M Lá M

V

Marina Canpanera

6
21

Sop.
vei fa tia dres sa Bo no ra Ma ri na So

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Ac

21

V

Marina Canpanera

7

25

Sop. na va di mes sa C'oi re cin to deAr gen to Ei

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Ac

25

Si 7 Mi M Mi M Mi M Lá M Lá M

V

Marina Canpanera

8
29

Sop. ca vei fa tia dres sa Bo no ra Ma ri na So

CAlt.

T

Bs.-Bar.

29

Ac

29

Lá M Mí M Mí M Mí M Si 7 Si 7

V

Marina Canpanera

9

33

Sop. na va di mes sa Ti ne le bem Ma ri na can pa ne ra Ti ra lê cor de que

CAlt.

T
8

Bs.-Bar.

Ac

33

33

Si 7 Mi M | Mi M Mi M Si 7 Si 7

V

33

Marina Canpanera

10
37

Sop.

CAlt.

T

Bs.-Bar.

Ac

37

Bs.

V

A mattina bonora son là/Per scoltare lê canpane/ Giamai longo a la vita/L'ò sentiste sonar così.

Co' i recino de argento/E i cavei fati a dressa/Bonora Marina/Sonava di messa.

Tirele bem, Marina canpanera/Tira lê corde, que gà spontà el di/Quel Din-Din-don, fâ tremar la terà/Tremar el cuor que el sento anca mì.

Com l'àbito bianco/In chiesa sorgiva/Più bianco 'l suo cuore

Que quel che vestivas//Din don, din don, din don.

De manhã bem cedo estou lá / para escutar os sininhos / nunca ao longo de toda vida a vida / eu escutei tocar assim

Com os brincos de prata / e os cabelos em trança / bem cedo Marina / tocava pra missa

Puxa-as bem, Marina sineira / puxa as cordas que raiou o dia / o din-din-din faz tremer a terra / tremer o coração, como também sinto

De vestido branco / na igreja surgia / mais branco o coração / do que o que vestia

Din, don, din, don, din, don...

8. Canto Alpino (registro realizado no ano de 2011)**Canto Alpino**

Transcrição da letra: Cleodes Piazza
Tradução da letra: José Clemente Pozenato
Transcrição musical: Patrícia Porto
*Transcrição do acordeão: André Arrozi

GRUPO VICENTINO - Monte Belo do Sul
Festival da Cantoria Italiana - Santa Tereza - RS
09 de maio de 2011

The musical score is arranged in six staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo-Barítono. Each vocal staff begins with a treble clef (except for Baixo-Barítono which uses a bass clef), a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. The vocal parts are currently marked with rests. The fifth staff is for Violão (Guitar), and the sixth staff is for Acordeão (Accordion). Both instrumental staves use a grand staff with treble and bass clefs, sharing the same key signature and time signature. The Violão part features a series of chords and arpeggios, while the Acordeão part has a more rhythmic, melodic line.

Canto Alpino

2

Sop. ⁴
Quando alra du no v  Un al pi no nel due co re C' 

CAlt.

T

Bs.-Bar.

V. ⁴

Ac. ⁴
L  M L  M

Canto Alpino

3

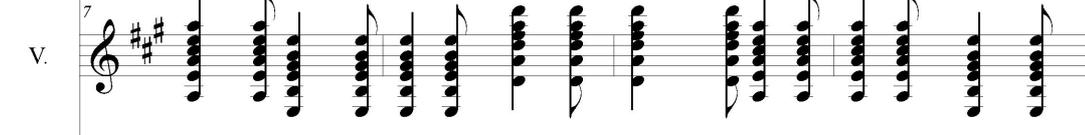
7

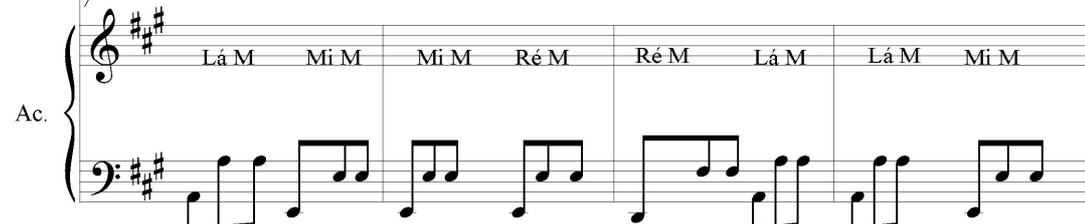
Sop.  tan ta emo zio ne — Guar da al cie — lo la sua pe na ne — ra Men tre sfi la — per

CAlt. 

T 

Bs.-Bar. 

V. 

Ac.  Lá M Mi M Mi M Ré M Ré M Lá M Lá M Mi M

Canto Alpino

4

Sop.
il tri co lor Cuo re al pi no Cuo re al pi no

CAlt.
Cuo re al pi no

T
8

Bs.-Bar.

V.

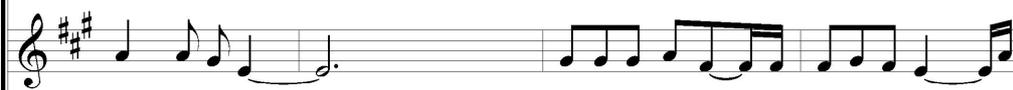
Ac.
Mi M Lá M Lá M Mi M Mi M Mi M Lá M

Canto Alpino

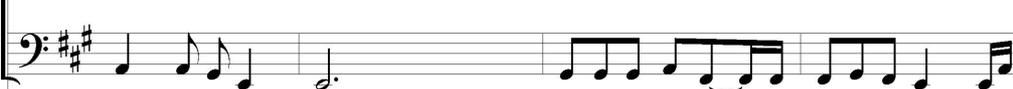
5

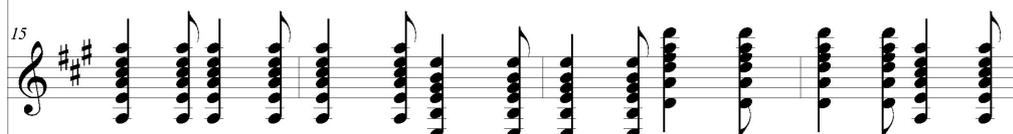
15

Sop.  Tu pen si sen preA tu to il ten po pas sa to sui mon

CAlt.  Cuo re al pi no

T 

Bs.-Bar. 

V. 

Ac.  Lá M Lá M Mi M Mi M Ré M Ré M Lá M

Canto Alpino

7

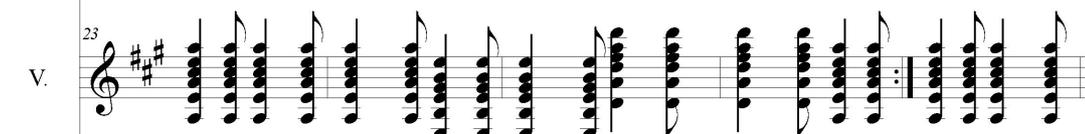
23

Sop. 

CAlt. 

T 

Bs.-Bar. 

V. 

Ac. 

Quando al raduno và/Un alpino nel duo cuore/C'e tanta emozione/Guarda al cielo/La sua pena nera/Mentre sfilava per il tricolor.

Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Tu pensi sempre/A tutto il tempo/Passato sui monti.

Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Tu sai trovare/Gli amici sinceri/E li fai sognar.

Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Anche se non a più la divisa/Nel suo cuore c'è un sol sentimento/È il ricordo del suo regimento/Che scordare mai più lui potrà.

Vecchio alpino/Vecchio alpino/Vecchio alpino/Vecchio alpino/Il fredo e il gelo/Non hanno spento/Il tuo grande amore.

Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Tu sai trovare/Gli amici sinceri/E li fai sognar. Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino/Cuore alpino.

Quando a parada vai / O alpino em seu coração / Leva muita emoção / Olha para o céu / A sua perna magra / Enquanto desfila pela [bandeira] tricolor

Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino

Tu pensas sempre / No tempo todo / Passado nas mentes

Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino

Sabes encontrar / Os amigos sinceros / E os fazer sonhar

Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino

Mesmo não tendo mais a divisa / No seu coração há um sentimento. / É a lembrança do seu regimento / Que esquecer nunca mais poderá

Velho alpino / Velho alpino / Velho alpino / Velho alpino / O frio e o gelo / Nunca apagaram / A um grande amor

Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino / Coração alpino Sabes encontrar / Os amigos sinceros / E os fazes sonhar

ANEXO 2 – CD COM AS CANÇÕES ANALISADAS

1. *Su'l castèl de Mirabèl* - Registro da década 1980
2. *Su'l castèl de Mirabèl* – Registro do ano de 2011
3. *Mama mia dáme cénto lire* – Registro da década de 1980
4. *Mama mia dáme cénto lire* – Registro do ano de 2011
5. *La Montanara* - Registro da década 1980
6. *Son 4 Quatrigli* - Registro da década 1980
7. *Marina Canpanera* - Registro do ano de 2011
8. *Canto Alpino* - Registro do ano de 2011