

Atena
Editora
Ano 2019

**Música,
Filosofia
e Educação 3**

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M987 Música, filosofia e educação 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 3)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-106-0

DOI 10.22533/at.ed.060190402

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

“Música”, como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. A obra de arte musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura, por exemplo). A obra de arte musical tem: a dimensão da composição, um design sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical é a execução de padrões musicais organizados por uma ação artística, um design sonoro, que revela costumes e tradições de uma prática, e seus respectivos comprometimentos ideológicos. Dessa forma, MÚSICA (a prática humana), Música (as manifestações contextuais de MÚSICA) e música (as obras de arte) são dimensões de uma mesma atividade, do que se depreende que o fazer musical este fazer não é simplesmente um ato mecânico, mas um pensar em ação, a centralidade da educação do sentimento e da sensibilidade estética valorizava demais o conhecimento verbal sobre música, tendo uma atitude passiva de contemplação e de descrição da música. A Arte faz relação com o real e por isso nos afeta de forma arrebatadora, nos transportando a lugares e momentos onde podemos ser o que quisermos ser. A obra de arte é singular, pois distinta de experiência sensível a experiências sensível que se dá em cada um de nós. Eis o mistério da arte, seja ela a música, a poesia, a imagem, a arte visual, entre outras. Toda essa multiplicidade de formas de arte nos convida a nos experimentar, atravessando como uma lança em nós, provocando rupturas, desvios. Assim, ficamos em estado de “redenção reflexiva”. Nietzsche quando afirma ser a “arte trágica” uma fusão entre a ordem e o caos que não se compromete com a linearidade, mas sim com a expressão da nossa natureza, que é feita de multiplicidades. Por essa razão, a arte provoca por meio de suas formas, por analogia, uma multiplicidade de reações dos seus ouvintes e espectadores. A criança, por sua vez, expõe sua natureza liberta de julgamentos de valor. Segundo Freud (1997, p. 22): “A vida tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas”. Essas se referem tanto às diferentes instituições, de caráter associativo, político, educativo, econômico, religioso que o ser humano inventa como possibilidade de diminuir os sofrimentos que provêm do “próprio corpo” e “do mundo externo”, como dos “relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1997).

No artigo PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE, as autoras Mariana Barbosa Ament, Natália Búrigo Severino buscou compreender maneiras de possibilitar aos licenciandos uma formação alicerçada nos pressupostos da educação libertadora, humanizadora por meio de uma pesquisa-ação. Já a segunda pesquisa, publicada em 2015, por meio de conversas e entrevistas, buscou compreender, com licenciados em Música, quais as aprendizagens

mais significativas da participação e vivência no programa de modo a refletir sobre como essa experiência auxiliou na construção de suas identidades profissionais. No artigo **PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO** os autores **Natália Búrigo e Rômulo Ferreira Dias** trazem um relato da vivência desta disciplina, contextualizando sua dinâmica em sala, sua inserção na extensão e apresenta como alternativa para a avaliação da participação dos alunos, o portfólio. No artigo **Práticas musicais do cotidiano na Iniciação científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos, os autores Ana Lúcia Louro e André Reck** Relatam uma pesquisa de Iniciação Científica, a partir da perspectiva da valorização dos conhecimentos cotidianos na formação de professores de música. No artigo **PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO**, as autoras **Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima** relatam a avaliação da experiência musical vivenciada por alunos do Educandário Gonçalves de Araújo através da participação no projeto “A escola vai à ópera”.

No artigo **Quais os nossos deveres em relação às gerações futuras? What are our duties towards future generations?** O autor **Luís Manuel Cabrita Pais Homemensaio** visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (acousmata) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com A Canção das Crianças Mortas, A Canção da Terra e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). No artigo **Reflexões sobre a Educação na sociedade atual** a autora **Eliete Vasconcelos Gonçalves** Analisar a relação que a escola tem com o significado de educação em seu sentido atual e compreender os motivos que levaram ao modo de formação fragmentada que temos vivenciado atualmente em nosso sistema educacional. No artigo **UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO**, as autoras **Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli e Rosane Cardoso de Araújo**, buscam verificar a interligação da motivação nas atividades de aulas de instrumentos musicais coletivas, com crianças de 08 a 11 anos, e a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999). No artigo **UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ**, os autores **Endre Solti e José Fornari** propõem a criação de um aplicativo para dispositivos móveis (app) para o ensino da expressividade musical idiomática a distância na guitarra elétrica ou violão, baseado em estratégias de aprendizagem da língua falada e escrita. No artigo **UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA**, o autor **Marcos Krieger** A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No artigo **VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE**, a autora **Anne Meyer** visa apresentar as práticas vocais e

interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório merístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. No artigo **VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA** VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES AND MUSIC AS METAPHOR, a autora Marta Castello Branco, busca refletir o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. No artigo **O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN**, do autor Alexandre Siles Vargas, busca relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca-se construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. No artigo **O processo de transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos**, realizado pelo próprio compositor, o autor Thiago de Campos Kreutz aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. No artigo **O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE TIME LINE EM GRAMANI**, os autores Bianca Thomaz Ribeiro e Luiz Henrique Fiaminghi, apresentam a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. No artigo **O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL** - um olhar tecnológico aplicado à educação musical na escola pública brasileira o autor Luiz Espindola de Carvalho Junior, busca analisar a utilização de software livre para o ensino musical, com atenção concentrada na relação ensino-aprendizagem do solfejo na escola pública brasileira. No artigo **PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO** os autores Daniele Brigunte e Flávio Apro aborda a performance vocal, destacando o corpo do cantor como recurso técnico e expressivo. Ressalta, ainda, a relação entre o gesto corporal do cantor e a estrutura formal da obra executada. O artigo **PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM CUIABÁ**, as autoras Vivianne Aparecida Lopes e Taís Helena Palhares discute questões inerentes à utilização de diferentes perspectivas metodológicas de educação musical no contexto da educação básica pública em Cuiabá – Ensino Fundamental e Ensino Médio. **PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA**

ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA, o autor Daniel Ferreira Santos relatar a implementação de um projeto de iniciação à prática de instrumentos musicais em uma escola da zona rural de São Luís – MA, como forma complementar ao ensino e aprendizagem musical dos alunos das séries finais do ensino fundamental.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE	
Mariana Barbosa Ament Natália Búrigo Severino	
DOI 10.22533/at.ed.0601904021	
CAPÍTULO 2	8
PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO AVALIATIVO	
Natália Búrigo Severino Rômulo Ferreira Dias	
DOI 10.22533/at.ed.0601904022	
CAPÍTULO 3	16
PRÁTICAS MUSICAIS DO COTIDIANO NA INICIAÇÃO CIENTÍFICA: DIÁRIOS DE PESQUISA EM AMBIENTES RELIGIOSOS CRISTÃOS	
Ana Lúcia Louro André Reck	
DOI 10.22533/at.ed.0601904023	
CAPÍTULO 4	27
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0601904024	
CAPÍTULO 5	35
QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?	
Luís Manuel Cabrita Pais Homem	
DOI 10.22533/at.ed.0601904025	
CAPÍTULO 6	58
REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE ATUAL	
Eliete Vasconcelos Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.0601904026	
CAPÍTULO 7	70
UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO	
Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli Rosane Cardoso de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.0601904027	
CAPÍTULO 8	83
UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ	
Endre Solti José Fornari	

DOI 10.22533/at.ed.0601904028

CAPÍTULO 9 91

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE
NOTAS DE PROGRAMA.

[Marcos Krieger](#)

DOI 10.22533/at.ed.0601904029

CAPÍTULO 10 107

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

[Anne Meyer](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040210

CAPÍTULO 11 125

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA

[Marta Castello Branco](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040211

CAPÍTULO 12 140

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

[Thiago de Campos Kreutz](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040212

CAPÍTULO 13 158

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

[Bianca Thomaz Ribeiro](#)

[Luiz Henrique Fiaminghi](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040213

CAPÍTULO 14 166

O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL -UM
OLHAR TECNOLÓGICO APLICADO À EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA PÚBLICA BRASILEIRA-

[Luiz Espindola de Carvalho Junior](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040214

CAPÍTULO 15 176

PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO

[Daniele Briguento](#)

[Flávio Apro](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040215

CAPÍTULO 16 182

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO
CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA
DE ENSINO EM CUIABÁ

[Vivianne Aparecida Lopes](#)

[Taís Helena Palhares](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040216

CAPÍTULO 17 197

PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA

[Daniel Ferreira Santos](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040217

SOBRE A ORGANIZADORA..... 204

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

Anne Meyer

Doutoranda em Musicologia (Linguagem e estruturação Musical), no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO
Rio de Janeiro/RJ
annemey@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho visa apresentar as práticas vocais e interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório camerístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. Como fonte de pesquisa, este artigo utiliza material inédito do Acervo Vera Janacopulos, sob a guarda da Biblioteca Central da UNIRIO. Desde a sua doação à esta Universidade, este material de grande valor histórico, ainda não foi catalogado, permanecendo na obscuridade. Como amparo teórico, utilizaremos o manual *Mon art du chant* de Lilli Lehmann (cantora renomada na sua época, que também foi professora de canto de Vera, e a quem a mesma credita toda a sua técnica vocal), o tratado *Nouveau traité sommaire du l'art du chant*, de Manuel Garcia (um dos primeiros estudiosos da fisiologia vocal e da arte do canto) e publicações diversas de Richard Miller (reconhecido teórico

vocal da atualidade). Serão abordadas as seguintes questões: voz, importância da palavra, articulação, pronúncia, acentuação fonética e melódica, expressão, medo de público e o bis. Ainda, traremos notícias do *guignol chantant*, estratégia pedagógico criado pela cantora como subsídio para a sua prática docente. Desta forma, pretendemos trazer à luz um pouco da biografia da cantora e o seu qualitativo diferencial artístico, assim como apresentar a riqueza de seu acervo.

PALAVRAS CHAVE: Vera Janacopulos; Interpretação; Música vocal do século XX; Teoria e Prática da Execução Musical.

ABSTRACT: The present work aims to present vocal and interpretive practices used by the Brazilian singer Vera Janacopulos, recognized by renowned musicians of the first half of the XX century for its high degree of excellence in the execution of the chamber music repertoire of this period, in order to subsidize singers in their performances of concert. As a research source, this article uses unpublished material from the Vera Janacopulos Collection, under the custody of the Central Library of UNIRIO. Since his donation to this University, this material of great historical value, has not yet been cataloged, remaining in obscurity. As a theoretical support, we will use the manual *Mon art du chant* by Lilli Lehmann (a singer renowned in her time, who

was also Vera's singing teacher, and to whom she credits all her vocal technique), the *Nouveau traité sommaire du l'Art du chant*, by Manuel Garcia (one of the earliest scholars of vocal physiology and singing art) and several publications by Richard Miller (acknowledged current vocal theorist). The following questions will be addressed: voice, word importance, articulation, pronunciation, phonetic and melodic accentuation, expression, public fear and the bis. Still, we will bring news of the guignol *chantant*, pedagogical stratagem created by the singer as a subsidy for her teaching practice. In this way, we intend to bring to light a bit of the singer's biography and its qualitative artistic differential, as well as presenting the wealth of its collection.

KEYWORDS: Vera Janacopulos; Interpretation; XX Century Vocal Music; Theory and Performance Practice.

INTRODUÇÃO

Eu gostaria de fazer hoje uma homenagem à Vera Janacopulos pelo esforço de divulgação que ela incansavelmente faz em favor da música contemporânea. Ela não apresenta uma obra em primeira audição para depois recolocá-la à sombra de um armário. O que ela gosta, ela leva sobre as belas estradas da terra, de Paris à América, da Grécia à Holanda, da Suíça à Espanha, da Bélgica à Itália, da Alemanha à Portugal. E o que ela ama é Falla e Ravel, Stravinsky e Milhaud, Prokofiev e Poulenc e, meu Deus, todas as obras da França, da Rússia, da Espanha e de outros lugares que honrem o nosso tempo, uma época admirável da história da música. (CAROL-HÉRARD, 1927:49) ¹

O otimismo pelo futuro permeava a alma humana no início do século XX. Num período de relevantes descobertas tecnológicas para a humanidade (eletricidade, telefone, telégrafo, aviação, rádio, cinema, etc.), a efervescente *Belle Époque* tornará Paris a capital cultural do mundo de então. E será este o cenário de uma revolução musical que deixará marcas profundas no fazer musical mundial, o surgimento da moderna música do século XX.

A brasileira Vera Janacopulos (1892-1955), após o infortúnio da morte de sua mãe, se mudará em definitivo, ainda criança, da cidade imperial de Petrópolis, sua cidade natal, para a casa de seus tios, situada na capital francesa, juntamente com a sua irmã. No espaço de convivência parisiense, ela aguçarà o seu paladar musical com as inovadoras sonoridades dos então jovens compositores atuantes naquele meio em busca por um lugar ao sol. Será com estes músicos que ela estabelecerá sua sociabilidade e, neste ambiente que se integrará como cantora.

¹ No original: "Mais je tenais surtout à rendre aujourd'hui un hommage à Mme Vera Janacopulos pour l'effort de divulgation qu'elle fait sans relâche en faveur de la musique contemporaine. Elle ne sort pas une œuvre en première audition pour la rentrer aussi tôt à pres dans l'ombre d'un casier. Ce qu'elle aime, elle le promène sur les plus belles routes de la terre, de Paris aux Amériques, de Grèce au Hollande, de Suisse en Espagne, de Belgique en Italie, d'Allemagne au Portugal. Et ce qu'elle aime, c'est Falla et Ravel, Strawinsky et Milhaud, Prokofieff et Poulenc, et, mon Dieu, toutes les œuvres de France, de Russie, d'Espagne ou d'ailleurs qui honorent notre époque, une époque admirable dans l'histoire de la musique."



Figura 1 – Imagem de Vera Janacopulos– Fonte: Revista da Semana, 15 de julho de 1922, p. 11

Uma família burguesa, tal qual a de Vera e Adriana, permitiu às jovens o refinamento de uma educação e cultura condizentes com a sua classe social. Embora o fazer artístico fizesse parte dos estudos desejáveis, a família não poderia prever que as duas jovens extrapolariam com a sua arte o domínio doméstico e realizariam, não sem a oposição familiar, carreiras artísticas de destaque². Adriana trilharia os caminhos das Artes Plásticas, mais especificamente da Escultura, e a caçula o da Música. O início dos estudos musicais da menina Vera se deu com o aprendizado do violino, com Georges Enescu, músico romeno que estudara no Conservatoire de Paris e permanecera na capital francesa após seus estudos. À época, este já era reconhecido como grande virtuose neste instrumento. O mestre teceria louvores à musicalidade, à técnica e ao som de sua pupila. Mais tarde, já com 16 anos, a aluna se interessaria pelo aprendizado do canto, arte a qual se dedicará por toda a sua vida e pela qual se tornará renomada. Abandonaria o estudo do violino, com o consentimento de seu mestre, que antevira o talento vocal da jovem e a apoiaria no seu início de carreira³. Vera reconhecia o suporte dado, declarando que “Devia a Enesco artisticamente

2 Exemplo da oposição da família à carreira de artista das duas irmãs é a declaração de Adriana Janacopulos em Revista da Semana, de 28 de fevereiro de 1948: “Meu pai dizia que não era profissão para uma ‘lady’. A família ficou apavorada quando comecei a frequentar a Academia Livre de Paris, copiando modelos vivos! Mas fora meu caminho natural”

3 Após as suas primeiras aulas com a sua professora de Canto, Mme. Reja Bauer, o professor a teria escutado cantar e teria dito: “Convém abandonar o violino, pois o cansaço de cinco horas de trabalho diário e a própria posição do instrumento, de encontro à garganta, podem afetar-lhe a voz. E você deve cantar” (FRANÇA, s/data:12). Enescu também teve papel primordial para a realização dos primeiros recitais de Vera Janacopulos.

quase tudo” (FRANÇA, s/data:11).

Em 1914, com apenas 22 anos de idade, Janacopulos fez o seu primeiro recital⁴ – dividindo o palco com a pianista brasileira Magdalena Tagliaferro, que havia então sido agraciada com o primeiro prêmio do Conservatório de Paris. Treze anos mais tarde já terá o seu talento reconhecido como grande cantora da música do século XX, fazendo “não menos do que 300 concertos⁵ em pelo menos dois anos, cantando sob a direção dos maiores chefes de orquestra da Europa e América⁶” (CAROL-HÉRARD, 1927:49)⁷. Cabe ressaltar que, durante toda a sua vida, Vera fez questão de salientar a sua origem brasileira, chegando a recusar cargo de docente no *Conservatoire de Paris*, uma das maiores instituições de ensino musical de sua época, pois teria de se naturalizar francesa (Jornal Correio da Manhã, em 20 de dezembro de 1958, p. 02).

Se não bastasse o quantitativo de concertos para verificarmos o mérito da cantora, assim como a enormidade e notoriedade dos regentes com o qual atuou, foi Janacopulos também a escolhida por diversos dos compositores mais importantes de sua contemporaneidade para as primeiras audições de suas peças vocais. Citamos o caso do emblemático compositor Igor Stravinsky, conhecido por sua adversidade a intérpretes e suas possíveis liberdades interpretativas, chegando mesmo a considerá-los como “traidores”⁸ de suas obras. Vera dividiu com o músico o palco de recitais, a convite do próprio compositor, onde eram apresentadas suas inovadoras composições. Outros compositores do calibre de Serguei Prokofiev, Manuel de Falla, Joaquin Nin, Darius Milhaud, dentre muitos outros, chegaram a acompanhá-la pessoalmente ao piano, quando da apresentação de suas obras. Lembremos, também, a sua importância junto à Villa-Lobos. Já em sua primeira tournée ao Brasil, no ano de 1920, logo após o

4 Segue pequena crítica sobre a atuação da cantora neste concerto: “Dans un concert donné récemment, salle Gaveau, nous avons eu le plaisir d’entendre une cantatrice don’t nous tenons à signaler le talent. Mlle Vera Janacopulos est l’inteprete idéale des oeuvres de Schumann, Brahms et Chausson. La pureté de as voix, l’art de as diction, la beauté de la charmante artiste firent une impression profonde sur le public et valurent à Mlle. Janacopulos um triomphe bien mérité”. (Fonte: Jornal Le Radical, 01 de abril de 1914, p. 4)

5 O que daria uma média de 150 concertos anuais (praticamente um concerto a cada 02 dias), viajando por diversos países da Europa, Ásia, Oceania, América do Norte e América do Sul, quando os meios de transportes disponíveis à época e utilizados pela cantora eram: o trem, o navio e em via aérea, os recém inventados Zepellins!!!

6 Carol-Herard aponta quais seriam estes chefes de orquestra: “[Felix] Weingartner, Bruno Walter, [Willem] Mengelbert, Molinare, M. [Jean] Pierné, [Philip] Gaubert, [Serge] Koussevitzky, Van Anrooy, etc.” (Fonte: Jornal Le Radical, 01 de abril de 1914, p. 4). Em minha dissertação de mestrado, onde realizei análise biográfica sobre a trajetória de vida de Vera Janacopulos, pude encontrar referência aos seguintes nomes sob cujas batutas Vera cantou, além dos já citados: Modest Altschuler, Pierre Monteaux, George Barrère, Francisco Braga, Franz Huhmann, Guy Ropartz, Ernest Block, Artur Bodansky, Kurt Schindler, Heitor Villa-Lobos, Igor Stravinsky, Antony Bernard, Darius Milhaud, Louis Fleury, Rhené-Baton, Léon Jehin, Evert Cornelis, Georg Schnéevoigh, Schuedler Petersen, Ignaz Neumark, Cornelis Dopfer, Pedro Blanch, Louis de Vocht, Felix Hesse, Albert Wolf, Reinaldo Hahn, Anthony Bernard, Ernest Arsermet, Hans Weisbach, Walter Burle Marx, Pedro de Freitas Lago, Jane Evrard, Eduard Van Beinum, Hermann Joannes Den Hertog, Igor Markevitch, Hermann Scherche, Nadia Boulanger, Hermann Abendroth e Klemens Krauss

7 No original: “Dans son lassable rondeautour de monde – ní a-t-elle pas donné plus de trois cents concert em moins de deux ans, chanté sus la direction des plus grands chefs d’orchestre d’Europe et d’Amérique.” (Fonte: Jornal Le Radical, 01 de abril de 1914, p. 4)

primeiro encontro entre ambos, que seria o pontapé inicial de uma profunda e recíproca relação de admiração e amizade, Janacopulos apresentará composição do músico⁹ em concerto de gala¹⁰ no qual estavam previstas a presença da elite carioca e do próprio Presidente da República Epitácio Pessoa, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (então capital nacional), além de autoridades internacionais. Villa-Lobos deixará registro do reconhecimento sobre o valor artístico da cantora através da dedicatória na partitura de outra obra sua, denominada *Sertaneja*: “À Vera Janacopulos, a maior artista que conheço e a melhor intérprete de minhas obras”¹¹

O acervo pessoal e musical da cantora ficou sob a guarda do Círculo Vera Janacopulos¹², grupamento formado por ex-alunos e admiradores, após a sua morte (em 06 de fevereiro de 1955), para cultuar a memória da cantora, sendo posteriormente doado à UNIRIO e permanecendo como parte de acervo de sua Biblioteca Central. Deste material de acesso restrito, devido a sua ainda não catalogação, fazem parte uma coleção de partituras (repertório do século XVII ao XX, muitas com dedicatórias autógrafas de compositores como Ravel, Villa Lobos, Stravinsky, Poulenc, dentre outros), recortes de jornais e programas de concertos, correspondência pessoal, fotos, cadernos de anotações e outros documentos¹³

Em cadernos de anotações e em conjunto de folhas soltas manuscritas constantes do Acervo Vera Janacopulos (UNIRIO). pudemos encontrar registros referentes a tópicos a serem abordados em seus cursos de interpretação do canto de câmara para jovens cantores¹⁴. Junto a este acervo pudemos encontrar um exemplar do livro *Mon art du chant*, de Lilli Lehmann (1848-1929), cantora a quem Janacopulos creditava importância efetiva para o estabelecimento de sua técnica vocal, com marcas e anotações de próprio punho de Vera. No início de seu aprendizado, teria ela efetivado viagens à Salzburgo para ter aulas de interpretação do *lied* alemão com esta célebre cantora, no *Mozarteum Internacional Summer Academy*¹⁵.

8 “No pido más a un director de orquesta, pues toda otra actitud por su parte convierte en interpretación, cosa da la que tengo horror. Pues, fatalmente, el interprete solo puede pensar en interpretacion y se asimila así a untraductor (traduttore-tradittore), lo que, en musica, es un absurdo y para el intérprete una especie de vanidad que le conduce inevitablemente a la más ridícula de las megalomanias.” (STRAVINSKY, s/data: p. 45)

9 Trata-se ds peça A Viola(poesia de Antonio Correia de Oliveira), do Ciclo Miniaturas, dedicados por Villa-Lobos à cantora. O Acervo Vera Janacopulos possui exemplar com dedicatória autógrafo do autor: “O que poderia demonstrar à Vera Janacopulos minha extraordinária admiração por todos os seus dotes artísticos, senão dedicar estas historietas. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1921. Heitor Villa-Lobos”. (Fonte: Acervo Vera Janacopulos –UNIRIO)

10 Tal recital deu-se em em 07 de agosto de 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O maestro Francisco Braga explana sobre o porque da denominação de concerto de gala no Jornal O Paiz, nesta mesma data. Neste concerto, além da presença do Presidente da República, é anunciada também a presença do “Sr. Prefeito do Distrito Federal, dos embaixadores da Italia e da America do Norte, de sua alteza o príncipe Aimone, do comandante e dos officiaes superiores de Roma”. (Jornal O Paiz, 07 de agosto de 1920, p. 04)

11 Dedicatória manuscrita datada de 24.01.1924, com assinatura do autor, em partitura manuscrita não autógrafo. Fonte: Acervo Vera Janacopulos –UNIRIO

12 Pudemos verificar em nosso pesquisa a atuação do grupo até meados de 1984, onde tiveram realizaram extensa ação de incremento cultural no Rio de Janeiro. Como exemplo de atividades temos: comacriação e implantação de busto escultórico da cantora na atual Praça Paris/RJ, impressão de livros, concursos de canto, recitais, palestras, cursos dedicados à música de câmara, dentre outros.



Figura 2 – Imagem de cadernos de anotações de Vera Janacopulos. Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO.

À nossa busca por notícias sobre a técnica vocal e interpretativa de Vera Janacopulos, somaremos ao material acima o *Nouveau traité sommaire du l'art du chant*, de Manuel Garcia (1805-1906). Este foi um dos primeiros estudiosos da fisiologia vocal e da arte do canto, tendo exercido bastante influência nos cantores de sua geração e sucessoras. O pesquisador primava pela busca de um rigor científico nas suas pesquisas, sendo a ele creditada a invenção do laringoscópio. E, ainda, de maneira a atualizar este conhecimento, utilizaremos os livros *The art of singing* e *The structure of singing. Systems and art in vocal technique*, do renomado pedagogo vocal americano Richard Miller (1926-2009). Desta forma, pretendemos traçar parâmetros vocais e interpretativas de Vera Janacopulos, fatores estes determinantes da sua vitoriosa carreira.

VERA JANACOPULOS E INTERPRETAÇÃO

A voz é “dom”, a technica vocal é “sciencia” e o canto é arte. Arte difficil, arte muitas vezes ingrata, cheia de emboscadas, pois sendo o instrumento vocal o mais sensivel, o mais perigoso que póde haver, a minima indisposição póde comprometer o melhor dos cantores.

Vera Janacopulos, cantora consagrada, nome respeitado na Europa e na America possui essa sciencia no mais alto grau; sua technica é perfeita, o que lhe permite attingir as tessituras mais diversas, sem nunca perder o equilibrio. Uma emissão e uma articulação admiráveis evitam a necessidade de vigiar os detalhes de technica; só a arte do canto e a interpretação a preocupam; e então, Vera canta com a sua musicalidade, a sua intelligencia, o seu espirito subtil, o seu coração, a sua alma; se dá toda ao autor que interpreta.

No nosso paiz considera-se o canto uma arte facil, pois todo mundo canta, e é um erro (...) ouvindo Vera Janacopulos sentimos bem o esforço e a força de vontade de que necessita um artista para chegar a esse resultado. As nossas cantoras deviam tomar como exemplo esta artista. (Jornal *A Manhã*, datado de 11 de junho de 1935, p. 6)

Para Vera Janacopulos “o canto é composto de 3 elementos fundamentais:

vocalise, fraseado e declamação ou interpretação”¹⁶. Embora normalmente o termo vocalise nomeie um gênero específico de exercício vocal, a cantora trata o mesmo como uma totalidade técnica, cujo domínio demandaria longo tempo de aprimoramento ao cantor e que, somente após vencida esta fase, deveria passar às etapas seguintes. Encontramos amparo à sua crença sobre a necessidade deste período temporal nas palavras lembradas de sua mestra: “Lilli Lehmann a grande cantora alemã, da qual me honro de ter sido aluna, achava que só depois de 8 a 10 anos de estudo de técnica vocal, o artista podia interpretar uma melodia, esquecendo momentaneamente o lado técnico.”¹⁷ A experiente professora de Vera acreditava que, somente após este período de dedicação, o aluno seria capaz de perceber equívocos na sua prática vocal, e teria aprendido também estratégias para a correção dos mesmos. (LEHMANN, 1984, p. 7). Convém evidenciar que a construção da voz do cantor é peculiarmente dificultada pela inerente invisibilidade do seu instrumento sonoro, interno a seu corpo, e prima que o aspirante, por ação da imaginação¹⁸ e da vontade, venha a adquirir, por meio de uma ação psicológica de conscientização, o domínio de ações mecânicas do aparelho fonatório (MILLER, 1996, p. 6). Tão longo tempo de formação também é justificada pela crença de que, após iniciar a sua carreira, o cantor não mais disporia de tempo, de um professor de forma permanente ou de uma crítica confiável, isenta de bajulações laudatórias, a fim de apontar erros na sua emissão. No caso da necessidade de algum retoque na sua vocalidade, estaria o mesmo impossibilitado, por força de seus compromissos profissionais, a retornar à etapa de construção de sua técnica vocal (LEHMANN, 1984, p. 8).

O segundo item destacado por Vera Janacópulos, e que recebeu o nome de fraseado, refere-se à importância das palavras e está ligado diretamente à especificidade de seu canto, o *lied* ou canto de câmara, onde o discurso assume maior valia do que em uma ária operística, onde a tessitura e o tónus vocal são as verdadeiras vedetes.

Devo também chamar a atenção dos cantores sobre a importância da articulação no repertório de música de câmara. Todas as palavras devem ser ouvidas até a última sílaba. É possível que os ouvintes de Caruso ou de Adelina Patti se interessassem mais pelos dós de peito e pelos super-agudos do que pelas palavras, mas para nós [cantores de música de câmara], a dicção é importantíssima. (Anotações autógrafas de cantora - Fonte: Acervo Vera Janacópulos - UNIRIO)

Para que o conteúdo da mensagem poética seja percebido de forma correta

13 Para maiores informações sobre este acervo, sugiro a leitura dos artigos A música do século XX no acervo Janacópulos / UNIRIO, de Manoel Correa do Lago (Revista Brasileira, nº 2, maio de 1999), e Arquivo Musical –a pesquisa no acervo Vera Janacópulos, de Vera Lúcia Doyle Dodebei & Isabel Grau (apresentado no V ENANCIB, Belo Horizonte, 10 a 14 de novembro de 2003)

14 Estas formações foram realizados no Rio de Janeiro, após sua mudança definitiva para o Brasil no ano de 1936, conforme a seguir: 02 dois workshops junto ao atual Conservatório Brasileiro de Música (04 de julho a 11 de agosto de 1944 e 10 de julho a 24 de agosto de 1945) e outros dois junto à Escola Nacional de Música -atual Escola de Música da UFRJ (01 de junho a 05 de setembro de 1946 e 03 de junho a 02 de setembro de 1947)

15 Lilli Lehmann é a primeira professora e fundadora do Mozarteum International Summer Academy, que se deu no ano de 1916, cuja história poderá ser consultada no próprio site do curso, através do link: <https://www.uni-mozarteum.at/en/kunst/soak/geschichte.php>

pelo público, fazem-se imprescindíveis uma boa articulação (formantes sonoros dos fonemas) e uma boa pronúncia (intrínseca a cada idioma), sem os quais o cantor destrói o efeito musical desejado pelo compositor (GARCIA, 1856:49). Vera em suas anotações nos diz que “não se deve confundir uma com a outra”, pois “pode-se ter uma boa articulação e uma pronúncia defeituosa”. É o domínio destes dois elementos que possibilitará ao cantor exercer plenamente a sua função de intérprete da poesia do letrista.

Lembremos que, originariamente, as poesias dos grandes mestres alemães deram suporte ao denominado *lied* Romântico. Neste gênero, a palavra detém prioritariamente a força da mensagem. É sobre esta que se erigiu uma melodia de forma a realçar a sua beleza. Derivada da necessidade de que este texto seja plenamente entendido pela audiência, surgem algumas características musicais que serão replicadas em amplo repertório camerístico vocal: tessituras de menor alcance do que a das árias de ópera e a quase inexistência de ornamentações melódicas que sujam a letra da canção. Sobre a importância das palavras e a interação poesia-música nos fala a cantora:

Temos, sobre os instrumentistas, a vantagem das palavras. A ligação estreita entre a música e a poesia enriquece nossa arte vocal. A voz sozinha não consegue o esplendor que a poesia acrescenta à música. Conseguimento devemos cada vez mais procurar os detalhes que darão vida a nossa criação. Tudo isso, depois de ter certeza que a obra que nós interpretamos está estudada sem falhas vocais, sem erros de intonação ou de compasso. (Anotações autógrafas de cantora - Fonte: Acervo Vera Janacópulos - UNIRIO)

Da mesma forma que uma palavra acentuada de forma incorreta pode ter seu sentido modificado, a acentuação melódica incorreta pode trazer um sentido incorreto à prosa melódica proposta pelo compositor. Vera nos diz: “A frase tem um começo, um desenvolvimento e um fim. É preciso dar a essa frase os acentos musicais e, quando for com palavras, o acento dessas palavras, imposto pela significação destas”¹⁹.

A rítmica musical relaciona-se diretamente com a pontuação (duração dos sons e das pausas) e a entonação relaciona-se com a melodia (alturas das notas e dinâmicas). A ambas somam-se questões harmônicas como cadências, semi-cadências, cadências suspensivas, dentre outras. Todos estes componentes vinculam diretamente a prosa musical à prosódia poética. Vera reconhece a unidade destes elementos, milimetricamente orquestrados pelo compositor na singularidade de cada peça musical, nos dizendo que “o compositor escreveu tal frase musical sobre palavras de tal significação, e não teria escrito a mesma música para traduções, que mais tarde foram adaptadas a suas composições”.

Manuel Garcia (1856:56) considera o fraseado como a arte mais elevada na

¹⁶ Anotações autógrafa da cantora (Fonte: Acervo Vera Janacópulos-UNIRIO)

¹⁷ Anotações autógrafa da cantora (Fonte: Acervo Vera Janacópulos –UNIRIO)

¹⁸ Cantar, com os seus inicialmente complexos elementos de timbres vocais, texto e toda a ambientação de performance, é altamente pessoal. O cantor deve muito rapidamente desenvolver seu funcional imaginário pessoal“ (MILLER, 1996:04)

ciência do canto. O autor aponta o seu desenvolvimento derivado de uma aprimorada inteligência musical do cantor no domínio de elementos musicais diversos, como a acentuação rítmica e cadencial, a articulação, a inflexão, as apoggiaturas e as ornamentações, a dinâmica e a expressão, como fatores contribuintes para a qualidade do resultado final interpretativo. Para este autor, “tudo concorre, nos cantores hábeis, a dar neste momento decisivo, o último grau de efeito”²⁰ (GARCIA, 1856:56 e 70). É interessante a opinião de Janacopulos sobre o fraseado ser uma qualidade inata do cantor. Como forma de superar uma possível deficiência na questão ela sugere aos cantores o estudo de um instrumento. Acredito pautar-se isto na sua própria experiência no aprendizado do violino, anteriormente ao seu estudo da arte do canto.²¹

O fraseado tem uma importância enorme. É talvez possível explicar o que é, mas é quase impossível ensiná-lo. O fraseado consiste em fazer ouvir uma frase musical, uma melodia, uma série de notas acompanhadas ou não, de palavras. Isto, dum modo homogêneo, nítido e impecavelmente afinado, delineando com pureza os seus contornos e suas nuances, respeitando sua pontuação musical, quer dizer suas paradas mais ou menos demoradas. (...) Para alcançar o fraseado, devemos aconselhar aos cantores ouvir tocar muitos instrumentos, como pianistas, violinistas, violoncelistas, flautistas, para imitar os verdadeiros artistas, mas também para saber criticar o mau fraseado dos medíocres”. (Anotações autógrafas de cantora - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO)

É importante salientar aqui a importância do estudo e domínio de diversos idiomas por parte do cantor. Este conhecimento de muito ajudará a sua performance interpretativa, contribuindo para uma perfeita articulação e pronúncia²² do texto, assim como para a percepção das sutilezas do ritmo nas estruturas das frases (MILLER, 1996, p 32). Vera Janacopulos falava fluentemente diversas línguas²³ (CAROL-HÉRARD, 1927:49) e acreditava desejável que o músico deveria possuir um mínimo de domínio idiomático “a fim de cantar as músicas no texto original”. Para tanto, considerava que seria bastante o “estudo de fonética e se interessar pelo significado de cada palavra”.

Nossa cantora também se preocupava com a questão da boa pronúncia de nosso idioma vernacular, tendo participado ativamente do Congresso Nacional da Língua Cantada, realizado por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, no período de 7 a 14 de julho de 1937. Dentre as suas finalidades encontramos: “estudar a escolha duma língua padrão a ser usada no teatro, na declamação e no canto erudito do Brasil, bem como estabelecer as normas para mais

19 FONTE: ANOTAÇÕES AUTÓGRAFAS DA CANTORA – ACERVO VERA JANACOPULOS.

20 No original: “ (...) tout concourt, chez les chanteurs habiles, à donner à ce moment decisive le dernier degré de l’effet.”

21 Eurico Nogueira França nos diz que “

a arte de frasear o violino iria servir imensamente à formação da cantora. Pois da sua experiência musical de violinista extraiu Vera Janacopulos o acento natural da frase no canto, evitando quer a ausência de inflexão, quer as acentuações bruscas, capazes de fragmentar a linha melódica”

(FRANÇA, s/data:13_

correta, fácil e artística emissão dos fonemas dessa língua-padrão no canto nacional” (PEREIRA, 2006:112). Vera participou de forma efetiva através da exemplificação musical, juntamente com a cantora Branca Caldeira de Barros e Jorge Fernandes, realizando também apresentação de seus alunos.

O terceiro elemento considerado fundamental na música por nossa cantora é a interpretação. Sobre este tópico declara: “Se a técnica vocal exige tantos anos de estudo, por sua vez a interpretação é também uma arte que requer um estudo sério e prolongado, sempre renovado diante de cada melodia”.²⁴

O que é interpretar? A meu ver é procurar o traço de união entre o compositor, o poeta e o público.

Como adivinhar o pensamento do compositor? Lendo atentamente o texto, procuro, através da música, decifrar quais as emoções experimentadas pelo compositor. A tonalidade, o andamento, as nuances, os ligados, destacados, as pausas, etc., guiam-nos. (Anotações autógrafas de cantora - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO)

Assim, entendendo cada peça musical como um exemplar único, cheio de características e nuances próprias a serem ressaltadas, a cantora compreende a interpretação como um estudo complexo, renovado constantemente a partir do acréscimo quantitativo de peças ao repertório do cantor. Sinaliza ela a existência de diversos elementos que podem colaborar no estabelecimento de um plano interpretativo. Eles estão implícitos na poesia e na música da canção. Ao intérprete caberá realizar uma conjunção que congregue os ideários do poeta e do compositor. Isto, sem esquecer o objetivo artístico final da ação musical, que seria a sensibilização do público. Vera afirma que “o cantor que se limita a cantar com uma bela voz, as notas e as palavras escritas na música, pensando só no volume e beleza da sua voz (...) é um servo infiel que não cumpre a sua missão”.

A elaboração de um “plano de interpretação”²⁵, proposto pela cantora em suas anotações, prevê as seguintes etapas: cada frase deveria ser pensada de forma fragmentada, ou seja, em frases mais curtas, mas detentoras de uma idéia ou emoção. Somente depois, estas deveriam ser unidas umas às outras, formando

22 “Articulação é a pronúncia distinta das palavras e estaria vinculada aos formadores fisiológicos dos fonemas (línguas, lábios, cavidades ressoadoras da face) e a pronúncia é a acentuação característica de cada idioma. As duas não deve ser confundidas. A primeira depende de um estudo de técnica de emissão possibilitado pelo próprio estudo da ciência do canto em si; o segundo, de um enriquecimento cultural do cantor, possibilitado pelo aprendizado de idiomas, o que pelo menos pelo estudo dos princípios básicos da Fonética”. (MEYER, 2016:397)

23 (...) E eu saliento duas coisas que me parecem surpreendentes e capazes de explicar porque a inteligência e a musicalidade de Vera Janacopulos chegam a prosperar com tanta plenitude. A primeira: eu já a escutei cantar em treze idiomas! Esta brasileira, de origem grega, fala, além do francês, o inglês, o alemão, o russo, o espanhol, o italiano – e outras que eu esqueci! - tão fluentemente quanto o português, sua língua materna; ela pode então, não somente dar com espontaneidade as justas acentuações, mas também, graças à possibilidade de ler nos textos de tantas literaturas diferentes, penetrar exatamente na alma de diversos povos. (CAROL-HERARD, 1927:49, tradução minha)

24 Fonte: Anotações autógrafas da cantora –Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

um todo representativo do contexto geral da obra. Lilli Lehmann, nos sugere cautela neste fracionamento, temendo que uma excessiva fragmentação possa prejudicar o entendimento global da mensagem. Ela ressalva que “a idéia central deve estar sempre presente; e, se for demasiadamente fracionada em detalhes, torna-se uma colcha de retalhos” e que “portanto, devemos evitar adornos desnecessários, a fim de não prejudicar o contorno da imagem global que devemos transmitir” (LEHMANN, 1984, p. 161). Desta forma, deve-se buscar o equilíbrio na subdivisão temático-emocional da obra e nas nuances interpretativas a serem acrescentadas à cada uma das partes da peça. Para tanto, torna-se necessário que o cantor utilize a sua racionalidade para a escolha do que ressaltará na sua interpretação.

Segundo Vera, é na fase da interpretação que “todas as qualidades adquiridas com o estudo da técnica e do fraseado, serão empregadas”. As metodologias adquiridas e aprimoradas em estudo contínuo estarão então a “serviço do espírito que vae utilizá-las para expressar os pensamentos, dos mais fortes aos mais subtis, e ao serviço do coração”. Lehmann (1974:161) nos demanda “assimilar os sentimentos que ela [a obra musical] requer e misturá-lo aos seus próprios ao interpretá-la, desnudando a alma, por assim dizer, perante o público”. A conjunção entre a sentimentalidade da música e a do intérprete permitirá uma veracidade de sentimentos no momento da performance, o que contribuirá para que se alcance a sensibilidade da plátéia.

Voltando a nossa aula, talvez se deva esclarecer que o trabalho que nós fazemos juntos é de preparação. Depois de procurar como cantar uma melodia nos seus menores detalhes, devemos assimilar a mesma até chegar a transmiti-la como se fosse uma criação nossa. Sentindo profundamente tudo o que cantamos.

Para ser honesta, devo dizer que há adeptos de uma teoria diferente. Alguns acham que a emoção perturba a execução. Essas pessoas afirmam que os interpretes, cantores, declamadores e atores devem fingir os sentimentos, e não senti-los no momento da execução. Acho positivamente que, é impossível transmitir uma emoção sem senti-la. – Todo exagero é censurável, é verdade. Mas a ausência de emoção também é censurável. (Fonte: anotações autógrafas da cantora – Acervo Vera Janacopulos)

Sobre o gestual físico, Lehmann (1984:163) nos fala da importância da postura do cantor e a expressão de seu rosto, como fatores para despertar o interesse do público para a música e letra que serão apresentados. A “fisionomia ou a expressão das características faciais fortifica a expressão vocale e serve para torná-la mais fascinante e mais persuasiva”²⁶ (GARCIA, 1856:80). Um gesto errado, não só não reforçaria a mensagem, como traria contradição ao entendimento desta; portanto, elas devem estar naturalmente em acordo (GARCIA, 1856, p. 80). Vera Janacopulos sugere uma economia no gestual, conforme podemos observar nos registros fotográficos abaixo.

25 Fonte: Anotações autógrafas da cantora – Acervo Vera Janacopulos.

26 No original: La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale, qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive”



Figura 3 - Imagens de Vera Janacopulos cantando. S/data.

Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Notemos que a emoção da peça musical apresentada se encontra restrita à face da cantora, permanecendo as suas mãos unidas em forma estática. Este fato pôde ser notado pelo seu público, conforme abaixo:

Mais uma vez a excelsa artista nos encantou, nos extasiou, nos arrebatou com a vida dramática que imprimiu a todos os poemas. Interpretando o lyrico ou o épico, o grotesco ou o nobre, sempre na mesma postura natural, postura por assim dizer, estática, apropriada aos cantores de câmara, concentrou todo o dynamismo expressivo na mobilidade da máscara. Sentindo intensamente cada poema, era Janacopulos, o vive integral e simultaneamente na musica da voz e na mímica da face. Não se deve ouvir-a sem vê-la. Há synchronização perfeita entre as inflexões da palavra e as mutações do rosto. Parece às vezes que a mímica tem voz, que o rosto canta. Outras poderão ter igual ou maior valor vocal, outras poderão possuir vozes mais volumosas e extensas, mais frescas, de melhor timbre, mas na arte de cantar o lide (lied), dando ao vocabulário de origem allemã o sentido geral de todo canto de câmara, seja romança, canção ou qualquer outra, nenhuma a excede. É de ouvir-se e de extasiar-se ouvindo-a na emissão dos mais suaves pianíssimos e nos mais fulgurantes e prolongados agudos. (Trecho de crônica na Revista Fonfon, edição 24, 15 de junho de 1935).

Essa postura física improgressiva da artista, nos parece bastante tradicional, principalmente em face aos acelerados apelos visuais de nossa vida atual. No entanto, a mesma se coaduna perfeitamente como o objetivo da cantora de liberar o espectador na busca de uma imaginação e o sentimento próprios a sí, mas propiciados ou recuperados através da escuta da canção.

Pretendemos ressaltar a importância dada ao acompanhamento musical por Janacopulos. Ela considerava o pianista acompanhador não apenas como um coadjuvante do cantor, mas assim como ele, um protagonista. Seria a partir da união da interpretação destes músicos que surgiria a unidade interpretativa da peça musical. Muito cedo teria ela aprendido sobre esta comunhão musical. Ainda no início de sua carreira, audicionou peças de Gabriel Fauré para o próprio compositor, enquanto este ainda diretor do *Conservatoire de Paris*. França nos relata:

Cantou, para o mestre venerado, Poème d'un jour, Soir; e Fauré, no fim, se aproxima da pianista que acompanhava a juvenil cantora, para indagar. 'Por que você não procura seguir exatamente, o nuançamento expressivo tão bonito que ela está obtendo? E pediu que a intérprete que lhe repetisse aquelas páginas. (França, s/



Figura 4 - Imagem de VeraJanacopulos (à direita) e Yvonne Herr-Japy (à esquerda).

Fonte: Jornal Diário de Notícias, 17 de outubro de 1930

Em nosso estudo, pudemos perceber a lealdade da cantora para com os seus pianistas, com os quais permanecia em trabalho contínuo por anos. Um deles foi Yvonne Herr-Japy, excelente pianista que recebeu o 1º Premio (Medalha de Ouro) do *Conservatoire de Paris*. A musicista foi uma das alunas prediletas do pianista Alfred Cortot (1877-1922), tendo atuado também como recitalista solo e orquestral. O trabalho conjunto das musicistas perdurou por cerca de 13 anos contínuos, dentre os anos de 1923 a 1936. Pudemos encontrar registro da realização de recitais na Espanha, Bélgica França, Holanda, Rússia, Indonésia e Brasil. Confirmando importância dada à sua colaboração musical, temos o registro jornalístico inusual de sua imagem junto à cantora e a assertiva: “A união de Vera Janacopulos a Yvonne Herr Japy torna-se uma garantia de sucesso”, por ocasião de realização de tournée ao Brasil (Jornal *Correio da Manhã*, 17 de outubro de 1930).

A questão do medo de palco também recebeu atenção da cantora. Tendo se consorciado com compositores de vanguarda e possuindo um repertório de características inovadoras para a época, a possibilidade de uma vaia espreitava os

seus recitais. Chegou mesmo a designar a vaia como “este monstro de mil cabeças” (FRANÇA, s/data:43). Um destes momentos inóspitos sofreu registro:

Uma das experiências em matéria de vaia ela extraiu de um dos concertos que fez com o Salmo de Markevich. (...) O salmo de Markevich, regido pelo autor e cantado por Vera Janacopulos, alcançou excelente recepção em Paris, Amsterdão, Roma. Em Florença, porém, já no quinto compasso da obra que principia só com orquestra, desencadeou-se a pateada. Eram gritos inarticulados, e assovios, que partiam, principalmente, do poleiro. Markevich – Janacopulos o soube depois – continuando a dirigir o barco, entre as ondas do tumulto popular, ficou temeroso de vê-lo naufragar, se acaso a cantora não entrasse. A voz soou, contudo no momento exato – e foram todos, ela, o regente e os músicos da orquestra, que agüentaram até o final a hostilidade do público. Mas o que se tratava ali era mais uma das batalhas da música moderna: um *Sacre du Printemps* – como dizia a memorialista. Havia em liça, no público, dois partidos. Entre os aplausos que, por fim, estrugiram e as ruidosas manifestações adversas, Markevich e Janacopulos foram compelidos sete vezes a voltar à cena. Malipiero²⁷, na platéia, quis quebrar a cadeira na cabeça de um dos manifestantes contrários à obras. (FRANÇA, s/data:62)

A fim de tentar minimizar a uma possível adversidade do público, pudemos perceber a habitualidade da cantora em compor a primeira parte de seus concertos por uma música de caráter mais tradicional e, então, na segunda parte, apresentar composições de características mais modernas. Isto é uma estratégia perfeitamente plausível para as récitas não dedicadas exclusivamente à música de vanguarda, na qual pudesse se deparar com ouvidos avessos às novidades sonoras.

Para vencer o nervosismo presente na parte inicial de recitais, a cantora demandava cuidados na organização de seus programas. Posicionava ao início da audição “um breve grupo de páginas [peças musicais] tão perfeitamente automatizadas que interpretaria quase sem sentir cantar, cantando-as, contudo com maestria, por menos que favorável que fosse o seu espírito”. Assim, com a continuidade do concerto, poderia “readquirir o domínio lúcido e integral de seus recursos” (FRANÇA,s/data:43). Ainda, sobre o caráter das peças programadas nos diz:

Dediquei como sempre um carinho especial à confecção de meus programas. A sua organização inteligente é o segredo do concertista. Devemos fugir de fazel-os monótonos, em que um único estylo predomine. Enfrentamos sempre platéas em que há todos os temperamentos, todos os caracteres, todas as sensibilidades. Cumpre-nos, portanto, contentar aos vários paladares, cantando o clássico, o moderno, o romântico e até mesmo a música espirituosa. Creio que nisso reside em grande parte o êxito de um artista. (Vera Janacopulos em entrevista à D’Or – Jornal Diário de Notícias, 16 de setembro de 1933, pg. 03)

27 Trata-se do compositor e musicólogo italiano Gian Francesco Malipiero (1882-1973).

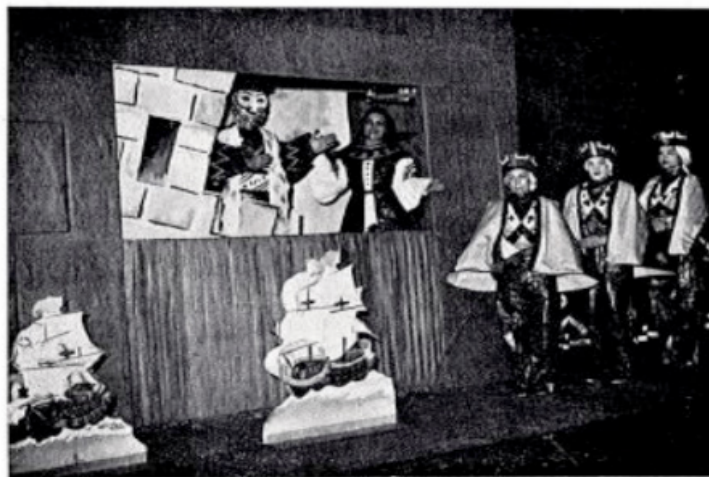


Figura 5 - Imagem doguignol cantantede Vera Janacopulos. (FRANÇA, S/data:15

A fim de livrar os seus alunos de semelhante tensão emocional e de forma a tranquilizá-los, Janacopulos criou o seu guignol chantant, assim descrito: “Numa perfeita imitação do Teatro Marionettes, os cantores apareciam somente em meio corpo, emprestando aos seus movimentos o eneriamento característico daqueles bonecos” (Jornal Diário de Notícias, em 16 de setembro de 1933, p. 3). Em síntese, era a imitação de um teatro musical de fantoches, onde os personagens eram personificados por seus discípulos. Vera acreditava que travestidos de personagens e sem a necessidade de uma gesticulação expansiva, com postura mais inerte, tal qual bonecos, poderia ser diminuído o nervosismo de uma récita onde os aspirantes enfrentassem o público de forma mais direta e tradicional. Os personagens títeres serviriam como anteparo entre os intérpretes e a audiência, tranquilizando-os. A intenção de Vera Janacopulos é relatada através França:

Os bonecos não ficam nervosos. Nos seus destinos de títeres que uma vontade superior traça, matematicamente não há lugar para emoções parasitárias e se alguma hierarquia é necessário estabelecer eles a aceitam com o fatalismo próprio da sua condição de autômatos. Assim, também já que cantam, são profundamente submissos à música, sem a preocupação do efeito a obter. Essa perfeição inumana vale por uma escola de disciplina. (FRANÇA, s/data:43)

E o empreendimento fez sucesso. Participaram dele artistas renomados como o pianista e compositor Joaquin Nin e o pianista, compositor e regente francês Jean Wiéner. A cenografia foi realizada pelo cartazista e tipógrafo francês Raymond Gid. O projeto foi alvo, inclusive, da conferência *Le Guignol Chantant*, promovido pela *Université des Analles*, no ano de 1933, ilustrado pelo próprio *guignol* cantante de Vera Janacopulos.

O teatrinho de Vera Janacopulos, de fato fez sensação em Paris, provocou até uma conferência de Jean Aubry, e insistentes convites para tournées internacionais que não puderam ser aceitos, não só pela falta de adequada base financeira, mas também porque a maioria dos artistas tinha compromissos sociais ou de família que não permitiam uma ausência prolongada de Paris (FRANÇA, s/data:43)

Outro ponto interessante, que não poderíamos deixar de tocar, é a questão do bis ao final do concerto. Apesar de conceder diversos, conforme verificamos durante nossa pesquisa, a cantora considerava este ato como uma tirania através do qual o público pretenderia subjugar o artista. (FRANÇA, s/data:63):

Vera Janacopulos, em toda a sua grande carreira, sempre foi infensa ao bis. Era contra o bis por princípio – embora o concedesse excepcionalmente, com tato diplomático, para evitar situações desagradáveis – pois que interesse pode ter um artista – perguntava ela - em repetir uma página cuja qualidade interpretativa ficou provada pela ação exercida sobre o público? E ela acrescenta que teria muito prazer em repetir, em bisar as composições que acaso não houvessem saído bem, para cantá-las, da segunda vez melhor que da primeira, mas não aquelas onde já alcançava o máximo emprego das suas possibilidades. (FRANÇA, s/data:63)

Para ela, a simples repetição de uma música já bem realizada qualitativamente nada acrescentaria ao público e ao intérprete. Isto somente se tornaria necessário quando o cantor da primeira vez não conseguisse extrair de forma adequada toda a gama interpretativa da canção, deixando-a aquém do que se desejaria. Seria, então, uma nova chance de executar a peça de melhor forma. Quando executada de forma correta, quando apresentada de forma coerente à completude do conteúdo artístico da mesma, a recorrência nada haveria a acrescentar. Em concordância, constatamos que a concessão de bis em seus concertos constituía-se do agregamento de novas peças ao programa original.

CONCLUSÕES

Em contraponto a artistas que acreditam que o estudo de uma peça musical deva partir do caráter geral para as nuances particulares, Vera Janacopulos nos indica, como trajetória estruturante do estudo interpretativo o caminho inverso, estabelecendo um processo que vai das partes ao todo. Por metodologia estabelece como ponto de partida a percepção da poesia, a partir de seu menor fragmento, em direção ao seu todo (palavra↔frase; frase↔conteúdo global). A isto se integraria os valores melódicos e timbrísticos propostos pela arte do compositor. O cantor, como músico detentor de uma apurada técnica vocal capaz de matização variada, deverá utilizar-se de inteligência interpretativa para dar cabo da totalidade poético-musical inerente à cada partitura. Estabelecendo a melodia e seu acompanhamento como elementos de importância igualitária indissociável na canção de câmara, proclama uma unidade musical passível de consolidar grau de importância protagonizante do pianista acompanhador em equiparação ao cantor.

Pelo alto grau de comprometimento com o seu fazer artístico e a sua atitude de respeito perante a obra dos compositores, Vera Janacopulos tornou-se uma das cantoras mais requisitadas de sua época no tocante ao repertório da moderna música do início do séc. XX. No entanto, pudemos perceber que os pontos abordados referentes às suas crenças vocais não se referem exclusivamente à prática da música

de vanguarda, mas tratam-se de ações adequadas à realização de qualquer tipo de repertório. Desta forma, depreendemos a inexistência de uma técnica de canto específica para a música de vanguarda por parte da cantora, mas sim uma totalidade de ações inerentes à boa prática do canto. Uma técnica musical e vocal apurada, aliadas à uma técnica interpretativa detalhista, são suficientemente capazes de realizar com apuro o amplo repertório da música ocidental, inclusive o moderno. Vera realizou carreira de excelência, amplamente reconhecida pelo público e pela crítica. A sua priorização pela realização da música de sua contemporaneidade, acreditamos ter recaído no gosto pessoal da cantora e na ampla rede de sociabilidades que estabeleceu no campo musical francês.

REFERÊNCIAS:

Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO.

CAROL-HÉRARD. *Vera Janacopulos et la musique contemporaine*. França: Revista La Semaine à Paris, 09 a 16 de dezembro de 1927, n. 289, p. 49.

D'ALVA, Oscar. *Vera Janacopulos*. Rio de Janeiro: Revista Fon-Fon, Edição 38, 23 de setembro de 1933, p. 19 e 20.

De Música. Rio de Janeiro: Jornal A manhã, de 11 de junho de 1935, p. 6.

Diversos. *La France de la Belle Époque – 1900-1910*. França: Diffusion France Lecture. Librairie Jules Tallandier, 1970.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle; GRAU, Isabel Grau. *Arquivo Musical – a pesquisa no acervo Vera Janacópulos*. Apresentado no V ENANCIB, Belo Horizonte, 10 a 14 de novembro de 2003.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Memórias de Vera Janacopulos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/data.

GARCIA, Manuel. *Nouveau traité sommaire du l'art du chant*. França: Ed. Ch. Lahure, 1856.

LAGO, Manoel Correa. *A música do século XX, no acervo Janacopoulos*. Uni-Rio. Revista Brasileira, número 2, Maio de 1999, p. 2-17.

LEHMANN, Lilli. *Mon art du chant a cantar*. Paris: Rouar Lerolle & Cie. Editéurs, s/ data.

Les Théâtres. Rio de Janeiro: Jornal Le Radical, de 04.04.1914, p. 4.

MEYER, Anne. *Vera Janacopulos e a Música do Século XX: Trajetória e sociabilidade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-

graduação em Música da UNIRIO, 2016.

MILLER, Arthur. *The art of singing*. EUA: Oxford University Press, 1996.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2006.

STRAVINSKY, Igor. *Crônicas de mi vida*. Barcelona, Espanha: Ediciones Nuevo Arte Thor, s/ data.

Vera Janacopulos será perpetuada no bronze. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, de 20.12.1958, p. 2.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos(IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-106-0

