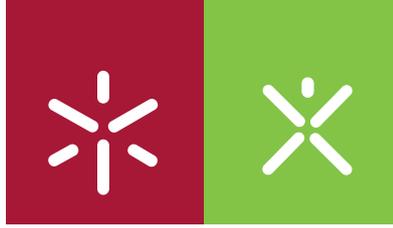


Universidade do Minho
Instituto de Estudos da Criança

Joana Mendez Raposo

Das palavras à música: As canções infantis para coro e piano de Sérgio Azevedo sobre textos próprios [2007-2009] e o seu papel no enriquecimento estético do imaginário português.



Universidade do Minho

Instituto de Estudos da Criança

Joana Mendez Raposo

Das palavras à música: As canções infantis para coro e piano de Sérgio Azevedo sobre textos próprios [2007-2009] e o seu papel no enriquecimento estético do imaginário português.

Tese de Mestrado em Estudos da Criança
Área de Especialização em Educação Musical

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Elisa Lessa

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Agradecimentos

À Professora Doutora Elisa Lessa por todo o apoio que sempre me deu no decorrer do mestrado, por todo o interesse que demonstrou em trabalhar comigo este tema, e por todo o material que disponibilizou para a realização da dissertação.

Ao compositor e professor Sérgio Azevedo que foi, sem dúvida, um contributo essencial para a realização deste trabalho, e sem o qual não teria tido acesso a muita da informação fundamental para a realização da dissertação. O meu muito obrigado por todo o tempo dispensado e por todas as conversas que tivemos, que foram a chave para a compreensão do seu mundo musical, e muito obrigado também pela sua dedicação e empenho em aceitar os meus frequentes pedidos para criar mais repertório para a infância.

À editora AVA – Musical Editions, pela cedência das partituras e pela autorização de citar os muitos exemplos musicais usados na dissertação.

Aos meus pais, familiares e amigos, que sempre me apoiaram em todas as etapas deste mestrado e ainda a todos aqueles outros que me apoiaram de alguma forma, assim contribuindo para a concretização do trabalho, quero aqui deixar expressos os meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo

Este trabalho foca especificamente, de entre o vasto acervo de música infantil do autor, as canções para coro infantil e piano do compositor português Sérgio Azevedo sobre textos próprios, escritas entre 2007 e 2009. O objectivo é demonstrar o valor estético deste repertório através de uma análise detalhada dos seus vários componentes, com especial ênfase na parte musical.

Com este objectivo em vista, a dissertação apresenta um breve estudo acerca do compositor e da sua música e, especificamente, da música destinada às crianças e jovens. No sentido de contextualizar e compreender este repertório é dada ainda uma breve panorâmica do repertório português actual para a infância.

O trabalho centra-se em seguida na relação texto-música, e através de uma extensa análise musical, são reveladas e contextualizadas as múltiplas influências de Sérgio Azevedo, e o modo como estas se refletem nestas canções.

Por fim, foi ainda analisado o tratamento que Sérgio Azevedo dá à voz infantil, destino final de todo este vasto repertório.

Abstract

This work emphasizes, from among the vast catalogue of children's music of the author, the songs for chorus and piano upon his own texts written between 2007 and 2009 by the Portuguese composer Sérgio Azevedo. The goal is to demonstrate the aesthetic value of this repertoire through a detailed analysis of its various components, with a special focus on the musical part.

To achieve this goal, the dissertation presents a brief study on the composer and his music and, specifically, on the music written for children and young musicians. With the aim of contextualize and understand this repertoire, a brief overview of the present Portuguese repertoire for children is given.

The next stage of the work focuses the relation between text and music, and, throughout an extended musical analysis the multiple influences of Sérgio Azevedo, and the way they are reflected in the songs, are revealed and contextualized.

In the end we analyse the treatment given by Sérgio Azevedo to the voice of children, final addressees of this vast repertoire.

Índice

Introdução	1
1. Os sons e os sentidos na música de Sérgio Azevedo.	7
2. A música portuguesa para a infância na actualidade. Sérgio Azevedo e a sua obra para crianças e jovens.	21
3. As canções para coro e piano sobre textos próprios.	27
3.1. Das palavras à música I: uma perspectiva temática.	27
3.2. Das palavras à música II: como nascem canções.	43
3.3. Do estilo e da linguagem musical.	53
3.3.1. Contextualização da análise.	53
3.3.2. <i>As Cinco Cantigas de Bichos</i> de Sérgio Azevedo, uma abordagem comparativa sumária.	54
3.3.3. As canções sobre textos próprios: influências de música não-erudita.	69
3.3.4. As canções sobre textos próprios: citações de outros compositores.	107
3.3.5. Madrigalismos e outros processos de ilustração musical.	115
3.4. Do tratamento da voz infantil.	123
Conclusões	153
Bibliografia	161
Anexo 1 – Entrevista	175
Anexo 2 - Lista de obras	255

Índice de Siglas

AAM – Academia Amadores de Música

AVA – AVA Musical Editions

CCB – Centro Cultural de Belém

CMC – Câmara Municipal de Cascais

DGA – Direcção Geral das Artes

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

NEM – Nouvel Ensemble Moderne

RDP – Rádio Difusão Portuguesa

TNSC – Teatro Nacional de São Carlos

Índice de Quadros

Quadro nº1 – Divisão das canções no que diz respeito à sua temática

Quadro nº2 – Análise dos textos das canções: tipo de discurso e onomatopeias

Quadro nº3 – Levantamento das citações e alusões musicais originadas pelo
texto

Quadro nº4 – Levantamento das citações musicais directas

Quadro nº5 – Tessitura vocal e âmbito

Quadro nº6 – Intervalos utilizados na linha vocal das canções

Índice de Gráficos

Gráfico nº1 – Análise dos âmbitos vocais de cada ciclo

Gráfico nº2 – Gráfico total do âmbito das canções de todos os ciclos

Gráfico nº3 – Análise das tessituras de cada ciclo

Gráfico nº4 – Gráfico total de tessituras

Introdução

Sérgio Azevedo é um compositor português da actualidade que se tem destacado em várias vertentes, tanto na sua condição de compositor, através da qual apresenta um vasto catálogo de obras orquestrais, obras para música de câmara, para instrumentos solo, para coro e também uma grande produção no que diz respeito ao repertório para a infância, quer coral quer instrumental, como também pelas investigações literárias que faz no âmbito da música como é o caso do livro *A Invenção dos Sons*, e ainda pela sua dedicação a grandes nomes da nossa cultura musical como é Olga Prats, com a publicação do livro *Um Piano Singular – conversas com Olga Prats*.

As razões para a escolha deste tema são múltiplas e prendem-se não só com a prática interpretativa de outras obras corais infantis do compositor Sérgio Azevedo (estreias de *Uma Pequena Cantata de Natal* e de *Natal do Menino*, entre outras), como também com a colaboração que tem sido dada à publicação (pela editora AVA – Musical Editions) das mais recentes canções para canto e piano do compositor sobre textos de sua autoria, nomeadamente nas ilustrações de cada volume e no aconselhamento e crítica aos textos e música à medida que estes foram escritos (a maior parte das canções, excepto as *Cinco Cantigas de Bichos* [5 canções], de 1996, e *Aquela Nuvem e Outras* [44 canções], de 2006) já disponíveis ao público através de edição comercial (excepto as *Quatro Novas Cantigas de Bichos*, que esperam autorização para dois dos textos que não são de Sérgio Azevedo), que são objecto de estudo neste trabalho.

Outra das razões para a escolha deste tema prende-se com a importância destas obras no catálogo infantil de Sérgio Azevedo, não só pela qualidade que pensamos demonstrarem, mas também pelo recurso a textos próprios, o que pensamos ser uma novidade em Portugal, pelo menos nesta dimensão qualitativa e quantitativa. O valor estético e educativo destas canções, bem como o facto de estarmos perante uma vasta produção (o repertório português para a infância para coro e piano é ainda demasiado escasso) de um compositor português activo e muito dedicado à composição para a infância (o último discípulo de Lopes-Graça) são factores marcantes na escolha deste tema de investigação.

Até 2007, como já foi referido, Sérgio Azevedo usou uma grande variedade de textos e autores (sempre grandes autores da língua portuguesa de várias épocas, como Bocage, Fernando Pessoa, Sidónio Muralha, Eugénio de Andrade, Vinicius de Moraes, etc.), à imagem dos seus modelos mais próximos, como Fernando Lopes-Graça e Witold Lutoslawski, e o facto de em mais de 80 canções o compositor prescindir destas referências culturais e intelectuais para usar os seus próprios textos foi uma aposta arriscada que esperamos demonstrar, através da análise dos textos e da sua passagem à música, foi plenamente ganha, tendo nós a certeza do papel importantíssimo que estas canções poderão vir a ter no panorama da música para crianças em Portugal, área na qual o compositor é já uma referência, e, de longe, o mais prolífero autor de sempre (com um total de cerca de 190 canções escritas entre 1996 e Abril de 2009, mais a orquestração de 9 canções para coro infantil e pequena orquestra, obtêm-se no mínimo 2 horas de música, podendo chegar facilmente a 2 horas e meia).

Pensamos que este trabalho, desenvolvido paralelamente à disponibilidade pública de tantas destas canções, é oportuno e pode servir como um acompanhamento teórico e analítico das mesmas para os professores e directores de coros infantis de forma a melhorar as práticas pedagógicas e contribuindo, ainda que indirectamente, para a educação estética das crianças com um repertório especialmente a elas dedicado.

O presente trabalho pretende contribuir para o conhecimento do repertório infantil português contemporâneo, e também, mesmo que indirectamente para a melhoria das práticas pedagógicas.

Pretende-se ainda, uma vez escrita a dissertação, e já no contexto de uma eventual publicação da mesma em livro, acompanhar, através de uma ampliação constante da mesma (*work in progress*), a análise das futuras canções que sabemos que o compositor pretende escrever, ainda que, por razões evidentes, não as possamos incluir na presente fase do trabalho.

A ideia de Sérgio Azevedo é criar um “corpus” de obras deste género, tanto a 1 como a 2 vozes, e ainda canções *a cappella*, suficientemente grande e variado, de modo a que este “corpus” de obras possa preencher todas as necessidades dos vários graus do ensino da música, por um lado, e possa igualmente ser interpretado por todo o tipo de coros infantis, desde os mais

inexperientes, a uma voz, até aos coros mais experientes, que cantem a várias vozes e sejam capazes de interpretar as mais exigentes peças do repertório para a infância do século XX, como as obras de Bartók, Kodály, Lopes-Graça ou Britten (está prevista também a composição futura de ciclos em língua inglesa, por razões que se prendem com a importância desta língua no mundo de hoje, língua que as crianças já aprendem no ensino básico).

E, se bem que o aspecto pedagógico seja sempre equacionado, a filosofia de Sérgio Azevedo como compositor consiste, antes de mais, em privilegiar o aspecto lúdico/estético das obras, ou seja, compor obras de grande qualidade para crianças em primeiro lugar, esperando no entanto que as mesmas possam ser usadas também pelas suas qualidades educativas na iniciação e formação musicais, o mesmo se aplicando aos textos usados, quer próprios, quer dos grandes autores que costuma seleccionar.

Embora secundária, a questão da edição comercial ilustrada será também comentada, dado que o projecto das canções sobre textos próprios abarcou desde o início a ideia destas serem ilustradas com desenhos feitos expressamente para a publicação da AVA – Musical Editions, um aspecto que a edição portuguesa musical para crianças, a nível das editoras de música (Musicoteca, Fermata, Quantitas, etc.), nem sempre tem compreendido bem, ao contrário das edições de livros infantis, que em Portugal têm demonstrado uma altíssima qualidade gráfica nos últimos 10 anos.

Queremos ainda salientar que todos estes módulos de trabalho partirão de entrevistas prévias com o compositor. Estas serão divididas de acordo com os problemas levantados e serão colocadas por escrito nos anexos da dissertação.

Este trabalho focará primeiramente o compositor Sérgio Azevedo através de um estudo acerca da sua vida, acção e música. Seguidamente será efectuado um breve estudo sobre o repertório português para a infância da actualidade contextualizando nele o compositor Sérgio Azevedo. Como é evidente não serão focados todos os compositores que já escreveram peças para a infância nem todo o repertório existente, quer por questões de tempo, quer pelo facto de a maior parte dos restantes compositores não apresentarem um catálogo de obras muito numeroso e significativo no que toca à escrita para a infância. Neste capítulo será ainda focada a globalidade do repertório para a infância do compositor que é sem dúvida um conjunto de obras muito numeroso e que não

se esgota nas canções para coro e piano: desde peças para piano solo até peças para violoncelo e piano, óperas, contos narrados, etc.

Após estas contextualizações feitas nos primeiros capítulos passar-se-á à análise das canções para coro e piano sobre textos próprios analisando-as de várias perspectivas.

A dissertação procura responder às seguintes questões:

1. Quais são os movimentos e compositores que influenciaram as ideias estéticas, técnicas e éticas de Sérgio Azevedo, e de que maneira essas influências se reflectem no resultado musical?
2. Que características globais, quer dos textos quer da música, se podem apontar na linguagem sonora e poética da música infantil para coro e piano sobre textos próprios, de Sérgio Azevedo? Quais as intenções e objectivos do compositor e de que modo foram ou não cumpridos?
3. Qual a importância no contexto português da música para a infância de Sérgio Azevedo em geral, e das canções para coro e piano em particular?
4. De que modo poderão estas canções contribuir para a educação musical, literário/poética, ética e social, das crianças?

Esperamos com o estudo deste repertório dar a conhecer aos professores e directores de coros infantis, por um lado, este repertório essencial, e esclarecer todas as dúvidas que possam surgir sobre o carácter da música, a sua interpretação (nomeadamente os limites desta segundo o compositor), e as possibilidades pedagógicas de várias de entre elas, bem como dignificar ainda mais, através da análise musical, a música escrita para crianças, que ainda hoje continua a ser, pelo menos em Portugal, vista pelos compositores e analistas, como qualquer coisa a que não é preciso prestar muita atenção nem tem qualidade ou profundidade suficiente para justificar análises como as que se fazem em relação a obra ditas "maiores", ou "de concerto": sonatas, concertos,

sinfonias, quartetos de cordas, óperas, etc. Esperamos ainda contribuir para o conhecimento das obras e seu didactismo no ensino e fruição artística das crianças.

1. Os sons e os sentidos na música de Sérgio Azevedo.

Sérgio Azevedo nasceu em Coimbra em 1968, tendo começado a estudar música desde muito cedo, com o seu pai, Octávio Sérgio, músico amador. Octávio Sérgio tinha estudado guitarra clássica e harmonia na Academia de Amadores de Música (AAM) com Piñero Nagy e Francine Benoit durante os anos 70, e tocava guitarra portuguesa (da escola de Coimbra) através de conhecimentos adquiridos por transmissão oral e contacto com outros guitarristas mais experientes (não havendo partituras mas apenas discos e intérpretes, os guitarristas aprendiam as obras através do ouvido e por imitação dos mestres, ou seja, o mesmo processo na transmissão da música folclórica). Sérgio Azevedo pôde assim desde muito cedo (a partir dos quatro anos de idade) sentar-se a um piano e mais tarde pegar numa guitarra clássica e aprender música em casa, para além de ter acesso a inúmeros discos e gravações que o seu pai possuía e que lhe facultava desde muito novo. Estes factores foram decisivos para o ecletismo e vasto conhecimento de quase todo o tipo de músicas demonstrado pelo futuro compositor. Da música folclórica à erudita (que ia do Barroco às vanguardas do século XX), Sérgio Azevedo absorveu uma grande quantidade de influências cujos traços são evidentes na sua música desde os primeiros tempos de compositor.

Sérgio Azevedo estudou piano em casa com professores particulares desde os quatro anos de idade, mas entrará a partir dos 7 anos para a AAM onde, seguindo os passos do seu pai, estudará guitarra e formação musical, mantendo o estudo do piano dentro do âmbito das lições particulares. O interesse pela composição ficou definitivamente marcado por volta de 1986 quando entra para a classe de Harmonia de Fernando Lopes-Graça, um encontro que foi talvez o mais importante na vida do compositor, dada a admiração pela obra de Lopes-Graça que desde novo Sérgio Azevedo sentia. Com Lopes-Graça completou o curso de Harmonia na AAM, etapa que coincidiu com a sua entrada no recém-criado Curso de Composição da Escola Superior de Música de Lisboa (1987). No entanto, Sérgio Azevedo continuará os estudos de composição de forma mais pessoal com Lopes-Graça em sua casa, iniciando dessa maneira uma amizade que só terminará com a morte do mestre em 1994.

Paralelamente ao contacto com Fernando Lopes-Graça, na ESML Sérgio Azevedo tem a oportunidade de contactar na ESML com dois dos nomes mais importantes da modernidade vanguardística em Portugal, Constança Capdeville (que será a sua professora de composição exclusiva durante os três anos do Bacharelato na ESML) e Christopher Bochmann (com quem completará a licenciatura anos mais tarde). O contacto com Constança Capdeville e Christopher Bochmann na ESML foi, a seguir ao de Lopes-Graça, o mais significativo para o compositor do ponto de vista composicional, dado que com Constança Capdeville Sérgio Azevedo alargou os horizontes criativos em direcção às vanguardas do século XX, uma parte importantíssima da música mais recente da qual, através de Lopes-Graça (o que era natural dada a diferença de gerações entre este e Capdeville), não tinha muito conhecimento, e com Christopher Bochmann apreendeu toda uma panóplia de técnicas de composição e de orquestração que ainda hoje é evidente na facilidade com que o compositor se move nos mais diversos estilos.

Após ter concluído o Bacharelato na ESML com a classificação de 19 valores a Composição, Sérgio Azevedo, que já tinha visto peças suas serem interpretadas em concerto, começa uma carreira brilhante pontuada, numa primeira fase, por diversos prémios de composição nacionais (oito no total), aos quais se seguirão alguns prémios e distinções no estrangeiro, incluindo-se entre estes o prestigiado Prémio das Nações Unidas “Os Jovens na Criatividade”, que obtém em 1994. Várias obras suas serão encomendadas por prestigiadas instituições, orquestras, solistas e ensembles, tais como a Fundação Calouste Gulbenkian, o TNSC, o CCB, a Casa da Música, o GMCL, o Remix Ensemble ou o Nouvel Ensemble Moderne, e várias outras registadas em CD’s comerciais, uma tendência cada vez mais crescente à medida que a sua carreira se consolida durante os anos 90.

Em 2000, Sérgio Azevedo completa a Licenciatura em Composição na ESML com 20 valores na disciplina de Composição.

Em 2008, o compositor inicia os estudos de Doutoramento na Universidade do Minho, sob a orientação da Professora Doutora Elisa Lessa e do Professor Doutor Christopher Bochmann com o projecto de um conto narrado destinado às crianças, *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, sobre um texto de Luis Sepúlveda.

A obra de Sérgio Azevedo, juntamente com a de Eurico Carrapatoso, é uma das mais profundas e ecléticas da música portuguesa, revelando desde o início o seu vasto conhecimento de técnicas díspares, desde o minimalismo de um compositor como John Adams (*Morning Landscapes*, 1989) até às texturas de Lutoslawski e Ligeti (*Monumentum pró Góra Kalwaria*, 1992), para além de um continuado interesse pela música destinada às crianças (*Caleidoscópio*, para piano, obra *in progress*: 1986-?).

A partir de 1996, com a composição do *Quinteto com Clarinete* (encomenda do CCB), a música do compositor envereda por uma linguagem própria, à qual o interesse renovado pela harmonia e melodia a partir de um sistema baseado em tons inteiros e harmonias relacionadas com o espectralismo dá uma coloração muito pessoal, nunca deixando completamente de lado outros aspectos que desde cedo se salientam, como o tonalismo alargado, o interesse pela música tradicional Danubiana, e um gosto característico por uma música acrobática (título aliás de um dos andamentos de uma peça sua) e ritmicamente complexa.

O ano de 1998 é um ano-chave para a carreira do compositor, não só pela qualidade, maturidade e inovação das obras que produz nesse ano, mas também pelos diversos prémios e gravações discográficas que recompensam essas mesmas obras, nomeadamente *Aspetto*, para quinteto de sopros (Prémio Fernando Lopes-Graça da CMC), *Atlas' Journey*, para ensemble de 15 músicos (seleccionada para representar a Europa no Fórum de Jovens Compositores do NEM, no Canadá), e *Keep Going*, para grande orquestra.

A maior parte das obras mais significativas que Sérgio Azevedo escreverá desde aí podem, de certo modo, ser remetidas para alguma destas obras seminais (*Aspetto* 1998 - *Sequenza Ultima* 2001 - *Ariane dans son Labyrinthe* 2004, ou *Atlas' Journey - Concertino para Piano e 14 instrumentos* 2001 - *Concerto para Dois Pianos e Orquestra* 1997-2003 - *La Vera Storia d'Ulisse in Mare* 2005 - *Transcrizione* 2009...), cujo universo sonoro o compositor vai aprofundando. A vasta abrangência de influências, o gosto por citações e colagens, o refinamento tímbrico de uma orquestração caleidoscópica e a vitalidade rítmica são no entanto características que unificam uma obra demasiado vasta para tratar nesta curta nota biográfica, sendo apenas de referir que a produção de Sérgio Azevedo tem também mostrado esta evolução,

ambição e abundância, nomeadamente no domínio vocal e pianístico (cerca de 200 peças para piano e um número quase igual de canções para coro infantil, piano e instrumentos), e nas peças mais recentes (2008-9) para vozes e/ou narrador e ensemble (várias cantatas, dois contos narrados, uma ópera completada e uma segunda em fase de criação).

Paralelamente à sua carreira de compositor, Sérgio Azevedo publicou dois livros “A Invenção dos Sons” (Caminho 1999) e “Olga Prats – Um Piano Singular” (Bizâncio 2007), e uma quantidade notável de artigos com diversos propósitos (CD’s, programas de sala, publicações especializadas, jornais, etc.), sendo a mais importante destas colaborações a sua contribuição com 11 artigos para a nova edição do prestigiado dicionário de música “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (Macmillan Publishers, Londres, Reino Unido, 2000). Sérgio Azevedo é ainda o autor de diversos programas radiofónicos em colaboração com a RDP – Antena 2 (desde 1993) e é frequentemente convidado a fazer parte de júris de música (composição e interpretação) e a dar conferências e palestras em escolas, universidades e diversas instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Culturgest, entre outras).

Para além dos prémios e demais distinções, a música de Sérgio Azevedo começou desde cedo a ser encomendada e tocada por diversos grupos, nomeadamente pelo “Ensemble de Clarinetes Modus”, para os membros do qual escreveu dois quartetos, várias peças a solo, e ainda um bailado e duas peças para orquestra de clarinetes. Esta colaboração resultou ainda num CD comercial com três peças de Sérgio Azevedo e outros compositores portugueses, e foi com uma dessas peças que o compositor foi seleccionado para representar a Europa (de um total de quase 500 candidatos) no Canadá (Montreal) em 1998, no âmbito do Fórum Internacional do Nouvel Ensemble Moderne (NEM). Esta ida ao Canadá revelou-se crucial uma vez que a peça que compôs para a ocasião, e que está registada em CD comercial, *Atlas’ Journey*, para ensemble de 15 músicos, é uma das mais importantes de Sérgio Azevedo, e está na base de peças seguintes tão importantes e originais como o *Concerto para Dois Pianos e Orquestra* (terminado em 2003), ou *La Vera Storia d’Ulisse in Mare*, para orquestra (2005).

A aceitação do público e dos intérpretes, essa é cada vez mais sentida à medida que as condições dadas aos compositores portugueses melhoram. O aumento do número e qualidade das orquestras e músicos que trabalham em Portugal, o aumento das encomendas e iniciativas de várias ordens, a criação de diversos mecanismos de edição discográfica e de partituras, melhorou significativamente a situação de todos os compositores, Sérgio Azevedo incluído. No entanto, mesmo sem contar com esta melhoria geral, é notória a procura de obras do compositor, neste momento um dos mais tocados em Portugal, e um dos que começam a ter a sua música também tocada com alguma regularidade no estrangeiro, isto sem depender do apoio de nenhuma instituição. Obras tocadas nos EUA, Brasil, Áustria, Alemanha, Reino Unido, Japão, Espanha, França, República Checa, Bélgica, Noruega, Colômbia, Canadá, entre outros, assim demonstram este facto. Também o número de CD's com música de Sérgio Azevedo tem aumentado, estando neste momento (2009) a sua música registada em cerca de 20 CD's comerciais, desde peças infantis até obras orquestrais e corais.

Paralelamente à sua actividade de compositor, Sérgio Azevedo tem escrito inúmeros artigos, entradas de enciclopédias, livros, feito palestras e cursos, realizado desde 1993 diversos programas de rádio (RDP – Antena 2) e sido convidado para diversas iniciativas, como júri de concursos de composição e de instrumentos, para além da sua actividade lectiva, desde 1993 exclusivamente dedicada à ESML, onde tem leccionado todo o tipo de disciplinas do Curso de Composição. Nessa qualidade foi professor de composição ou orquestração de alguns dos nomes mais significativos dos últimos anos, como Luís Tinoco, Pedro Faria Gomes, ou Nuno Corte Real, entre muito outros.

A música de Sérgio Azevedo apresenta um largo espectro de influências e consequente amplitude estética. A sua obra é uma das mais extensas no campo da música portuguesa, tendo em conta que o compositor tem apenas 40 anos à data deste estudo (2009). Como já se afirmou Sérgio Azevedo foi autodidacta de início, no campo da composição, começando a estudar música com o seu pai, músico amador exímio executante de guitarra portuguesa (escola de Coimbra) e um dos nomes mais importantes nesse campo, para além de compositor de música para esse instrumento na tradição de Carlos Paredes.

O facto de ter começado a estudar piano e guitarra clássica, e nesta última ter começado a acompanhar o seu pai em canções e guitarradas de Coimbra desde os 12 ou 13 anos de idade foi também relevante para o crescente gosto pela música tradicional, gosto que é evidente em muita da sua música, desde as apropriações mais complexas dessa tradição (*Concerto para Dois Pianos e Orquestra*, 1º andamento) até às mais simples (múltiplas harmonizações de melodias populares de vários países, canções e cantatas infantis e obras para crianças em geral, peças para orquestra de cordas, etc.). Será também relevante saber que o gosto pela música popular em geral (mais tarde estendido até ao jazz, à música ligeira da primeira metade do século XX, e ao rock) são espelhados na admiração, ainda hoje mantida (embora nem todos os em seguida referidos o tenham influenciado na mesma proporção), por aqueles compositores da primeira metade do século que usaram essa música extensivamente nas suas obras, compositores como Fernando Lopes-Graça (com quem Sérgio Azevedo virá a estudar), Béla Bartók, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Léos Janáček, Witold Lutoslawski, entre outros, ou por aqueles que, sem terem usado directamente a música tradicional (ou apenas a tendo usado esporadicamente), escreveram melodias e usaram ambiências próximas desse mundo, como Prokofiev.

Desde muito novo, Sérgio Azevedo experimentou compor ao piano, ainda que de “ouvido”, isto é, sem recurso a uma pauta musical onde apontasse as ideias que lhe ocorriam. No entanto, com nove anos de idade já sabia o suficiente de escrita musical para poder lançar ao papel a sua primeira composição, influenciada por Debussy e pelos Impressionistas que já na altura também admirava (a pintura foi uma espécie de “segunda arte” para o compositor, em cuja casa existiam igualmente bastante livros sobre o assunto,

de todas as épocas), uma pequena peça para piano feita à base de tons inteiros, técnica da qual nunca ouvira falar mas que imitara “de ouvido” ao escutar *La Mer* e o *Prélude à L’Après-Midi d’un Faune*, de Debussy. A peça chamava-se *O Lago dos Nenúfares* mas infelizmente a partitura perdeu-se, e o compositor só se lembra do título e do tipo de escrita usada na obra, que tinha só uma página de partitura.

Este processo bastante intuitivo de composição continuou até ao encontro com Fernando Lopes-Graça na Academia de Amadores de Música (AAM) por volta de 1986, escola onde estudou dois anos Harmonia na classe do mestre. Porém, como refere Sérgio Azevedo em diversos artigos e entrevistas, o contacto com Lopes-Graça foi desde logo muito pessoal e o que aprendeu com ele foi muito além da classe de harmonia, na qual Lopes-Graça era obviamente reduzido a leccionar a harmonia de baixo cifrado clássica que constava do programa e a pouco mais. Foi logo na segunda aula que Sérgio Azevedo se “atreveu” a mostrar ao mestre algumas peças para piano (que entretanto, já mais dominada a questão da escrita, começara a compor directamente no papel de música, embora ainda auxiliado pelo piano, como a maior parte dos compositores o fizeram e alguns ainda fazem), nomeadamente as *Cinco Peças Rústicas*, uma série de pequenas obras que, sem citarem directamente nenhuma melodia popular, eram escritas num estilo próximo de algumas das referências que já citamos no início deste estudo, como o próprio Fernando Lopes-Graça, Bartók, Falla, entre outros. O agrado de Lopes-Graça foi tal que na aula seguinte passou o tempo de leccionação a tocar e comentar ao piano as peças para a classe. Como também conta Sérgio Azevedo, a partir daí foi fácil começar a frequentar a casa do mestre, aliás sempre aberta a quem o quisesse visitar, principalmente nos últimos anos de velhice.

Não é pois de admirar que nesta fase Lopes-Graça tenha sido uma influência bastante grande, mas, em casa do mestre, Sérgio Azevedo não só conheceu ainda mais música como, factor essencial, contactou pela primeira vez com partituras de orquestra e de música de câmara, até aí desconhecidas para ele, que só conhecia partituras de piano ou de voz e piano. Sérgio Azevedo lembra-se de ter pedido logo a Lopes-Graça a partitura da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, uma peça complexa para quem nem sequer obras de Mozart ou de Beethoven (para orquestra) conhecia ainda, em termos de

conhecimento da partitura. Porém, a partir desse contacto constante (que se transformou em amizade recíproca) que durou até ao fim da vida do mestre, Sérgio Azevedo desenvolveu rapidamente através de uma curiosidade voraz o seu conhecimento das técnicas orquestrais e de escrita, o que lhe permitiu concorrer pouco depois ao então recém-criado Curso de Composição da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).

Na ESML, Sérgio Azevedo ampliou os seus conhecimentos técnicos, nomeadamente com Christopher Bochmann, e de repertórios e poéticas musicais menos comuns com Constança Capdeville, a pessoa que, juntamente com Fernando Lopes-Graça, mais o influenciou do ponto de vista pessoal e de atitude face à música. Segundo o próprio Sérgio Azevedo, de Fernando Lopes-Graça herdou, ou confirmou alguns interesses que já tinha, como o gosto pela música tradicional e pelos compositores a ela associados, um profissionalismo e ética que não se compromete com facilitismos nem soluções dúbias, e, talvez acima de tudo, o interesse em fazer parte, como compositor, de uma comunidade, o que implica escrever música, não direi “utilitária” num sentido banal, mas no sentido em que foi usado nos anos 20 na Alemanha, por exemplo (a “Gebrauchsmusik” de Hindemith, Weill e Dessau...). Esse interesse tem estado em parte na base da razão pela qual desde longa data (praticamente desde 1986) Sérgio Azevedo escreveu tantas peças para crianças, para instrumentos ou vozes e em combinação dos dois, ou para grupos das escolas onde leccionou, nomeadamente para a ESML, peças às quais se juntam todas aquelas que foram escritas a pedido de intérpretes amigos sem encomenda, e cujo número ultrapassa largamente as escritas por encomenda. Por encomenda entende-se a peça que é paga e tocada, normalmente por uma instituição, por vezes por grupos ou solistas apoiados de alguma maneira pelo Estado, no caso dos apoios da DGA).

De Constança Capdeville herdou, ou ampliou, o gosto por repertórios menos explorados, juntou à dela a sua curiosidade por essas franjas de música por vezes genial mas desdenhada pela História da Música. É significativo que tenha sido um dos primeiros compositores portugueses a mostrar o seu entusiasmo por Chostakovitch ou Janacék alguns anos antes destes se terem tornado em nomes massificados, principalmente o primeiro, a partir dos anos 90, em que a sua música foi colocada no mercado (inclusive no português).

Também Janacék, Szymanowski e outros foram mencionados ou falados em artigos e conferências, mostrados aos alunos e a intérpretes.

Sérgio Azevedo referiu-nos, por exemplo, um caso paradigmático passado com ele na ESML quando num exercício de variações sobre um tema, para a disciplina de “Composição Estilística” (actualmente “Técnicas de Composição”), os restantes fizeram peças à maneira de Brahms, Berg ou Reger, e somente ele mostrou umas variações para quarteto de cordas à maneira de...Chostakovitch, o que originou alguns comentários, uma vez que esse era um nome não considerado digno dos “grandes”, ao contrário de hoje em dia, época em que se incensa o compositor soviético¹. De Constança Capdeville herdou também um certo gosto pelo excêntrico e pela diversidade estilística na música. Foi ela (Sérgio Azevedo estudará composição em exclusivo com Capdeville durante os três anos do Bacharelato da altura) quem introduziu ao seu aluno a obra de Kurt Weill, Luciano Berio (o Berio das *Folk Songs* e da *Sinfonia*), György Ligeti (o Ligeti das *Aventures et Nouvelles Aventures*, do *Poema Sinfónico para 100 Metrónomos*, etc.), Charles Ives, Astor Piazzolla e John Cage, entre muitos outros. Esse gosto por um certo burlesco, “non-sense” citação e técnicas de colagem que se nota na sua música, quer a de concerto (*Concerto para Dois Pianos*, *La Vera Storia d’Ulisse in Mare*, *Transcrizione*, *Atlas’ Journey*, etc.), quer mesmo a destinada a fins mais utilitários, como a música infantil, deriva também do conhecimento de certos nomes que já conhecia mas que encontraram, quer em Constança Capdeville quer em Christopher Bochmann, um veículo de disseminação ideal, como a música de Peter Maxwell Davies (um mestre da “paródia” no sentido medieval e renascentista) ou o humor tão “british” dos Monty Phyton. O facto de Christopher Bochmann ser inglês e partilhar esse gosto por este tipo de humor burlesco e *non-sense* (e pela música dos anos 60 de Maxwell-Davies) contribuirá também para essa característica da música de Sérgio Azevedo, característica que também se encontra em nomes como Stravinsky ou Prokofiev, este último uma referência importante no campo da música infantil.

¹ Informação fornecida pelo compositor.

Os primeiros anos de carreira de Sérgio Azevedo foram rapidamente reconhecidos através de vários prémios, nacionais e internacionais (incluindo o Prémio da ONU – Os Jovens na Criatividade), sendo notável já a diversidade de estilos e técnicas usadas pelo jovem compositor, bem como o interesse demonstrado pela música infantil, na forma de obras para piano solo compostas a partir de 1987 em diante, e que até à data já se contam pelas duas centenas de obras. O facto de nos primeiros anos Sérgio Azevedo ter leccionado em diversas escolas secundárias antes de entrar em 1993 para a ESML, nomeadamente a Academia de Amadores de Música, Escola Luísa Todi, Orquestra Metropolitana de Lisboa, contribuirá para esse interesse pela música para crianças e jovens, uma vez que havia bastante procura de repertório, e o piano, muito mais do que a guitarra, ter sido sempre o seu “laboratório” composicional. Aliás, é significativo desse interesse pelo piano o facto de Sérgio Azevedo ter apenas escrito uma obra importante para guitarra, a *Sonata* de 2001, e tenha esperado 33 anos para o fazer, quando já tocava o instrumento desde os sete anos de idade. Ao invés, e embora também só conste do catálogo do compositor uma obra importante para piano solo, as *24 Bagatelas: Omaggio a György Ligeti* (2005), obra ainda mais tardia que a *Sonata para Guitarra*, as obras pianísticas dedicadas à infância são, como já referimos, inúmeras. Sérgio Azevedo justifica esse facto por ter atingido um nível de execução bastante superior na guitarra do que no piano, o que lhe tolheu mais, paradoxalmente, as capacidades de “pensar” música original para esse instrumento².

Este paradoxo não é único entre compositores, e podemos observar a resposta de Hindemith a Stravinsky, quando este último o consultou sobre algumas questões técnicas do *Concerto para Violino* que estava a compor, e Hindemith, que era um virtuoso da viola e também do violino, lhe disse que por vezes era bom não dominar tecnicamente um instrumento, pois neste caso muitas vezes são os hábitos digitais que decidem pelo compositor e tornam mais difícil criar ideias originais (Stravinsky, 1962:167-168).

A música de Sérgio Azevedo tem-se vindo a caracterizar por um largo espectro de influências e objectivos, desde a música “utilitária”, para crianças e jovens, de âmbito lúdico ou pedagógico, até à música de concerto para profissionais. No campo estilístico, tanto escreve música tonal como música

² Informação fornecida pelo compositor.

não tonal baseada numa utilização muito própria da escala de tons inteiros e de alguns intervalos a ela associados, e de alguns elementos do espectralismo. Na música tonal, as influências que se sentem na sua música infantil são também notáveis nas peças destinadas a profissionais. Essa diversidade tem dificultado à crítica portuguesa a classificação da obra do compositor, dificuldade patente nas diversas críticas que têm surgido na imprensa, a qual, embora maioritariamente positiva e até entusiástica, mostra bem os limites da crítica no que toca à subjectividade dos seus julgamentos, sempre condicionados pela tentativa, neste caso vã, de “encaixar” um criador original numa determinada categoria pré-determinada, categoria que, no caso português, ainda mostra a influência dos conceitos de “pureza de estilo” e “coerência” oriundas do serialismo integral Bouleziano, que ignora a importância de nomes como John Adams ou Alfred Schnittke, para só mencionar dois compositores que desdenham, tal como Sérgio Azevedo, um tal conceito “racista” da música (nas próprias palavras de Sérgio Azevedo³), a qual, como também gosta de afirmar o compositor, é uma arte “generosa”.

Sérgio Azevedo é neste momento um compositor afirmado, quer através do reconhecimento oficial (prémios, encomendas, etc.), quer pelas múltiplas actividades do compositor que denotam a procura que a sua colaboração e a sua música têm no país e mesmo no estrangeiro. Essa posição tem sido igualmente demonstrada através de dissertações de mestrado e artigos sobre a sua obra que têm incidido sobretudo na música para crianças, área da qual Sérgio Azevedo tem sido um dos mais ardentes defensores e um dos mais prolíferos, senão o mais prolífero de quantos compõem em Portugal.

O interesse pela música infantil vem desde o início da carreira do compositor, como já referimos antes, mas manteve-se praticamente exclusivo da música para piano solo. Em 1996, Sérgio Azevedo escreveu aquelas que são actualmente já canções “clássicas” da música infantil em Portugal, as *Cinco Cantigas de Bichos*, a convite da maestrina Paula Coimbra, para o CD “Loik” publicado pela Academia de Amadores de Música. Porém, o sucesso quer do CD quer das canções (que circulam desde aí em fotocópias por todo o país) não parece ter tido efeito no número de canções para coro infantil e piano do compositor, que se mantiveram escassas e pontuais. Segundo o compositor, o

³ Informação fornecida pelo compositor.

facto de não ter existido outro projecto imediato de gravação ou interpretação na altura, e de as primeiras canções serem tão cantadas e apreciadas, pode ter influenciado o facto de não ter continuado a compor para coro infantil⁴. De certo modo, o sucesso das *Cantigas de Bichos*, paradoxalmente, parece ter contentado o compositor na altura, ao invés de induzir à composição de novas canções, o que só se virá a verificar novamente a partir de 2008, ou seja, quase doze anos depois.

Para este “boom” de canções que se verificará a partir desse ano contribuirá não só o haver um mercado cada vez mais sequioso de novas peças, novos coros e iniciativas ligadas à criança (actualmente quase todas as instituições de peso da música em Portugal, inclusive orquestras, têm um departamento educativo ou infantil, fenómeno recente, que começa em parte com o Departamento Educativo da Casa da Música e a Fundação Calouste Gulbenkian), como outros dois factores porventura mais decisivos: a relação pessoal e profissional com a maestrina Joana Raposo⁵, e o facto de ter começado a escrever os seus próprios textos. No primeiro caso, a existência de uma maestrina e de coros que pedem novas peças para coro infantil e piano foi sem dúvida um factor inspirativo, no segundo caso, o escrever os próprios textos facilitou em muito a tarefa de escrever canções, dado que uma das maiores dificuldades com que o compositor se debatia, dificuldade que reconhece nas entrevistas em anexo, era, por um lado, a falta de textos adequados a canções (quer em termos de assunto, tamanho, poética e musicalidade da letra), e por outro, a dificuldade em usar legalmente aqueles que o compositor seleccionava. A morosidade das licenças das editoras e dos detentores dos direitos em os conceder, foi um dos factores mais desencorajantes para o compositor, e mesmo em 1996 essa dificuldade se colocou, uma vez que a razão para as *Cinco Cantigas de Bichos* ainda não estarem comercialmente editadas prende-se com essa morosidade e complexidade do processo, que nesse caso envolve vários escritores, e um deles naturalizado brasileiro.

Ao escrever os próprios textos, o compositor descobriu uma fonte inesgotável de textos adequados, que pode modificar à vontade, e pelos quais

⁴ Informação fornecida pelo compositor.

⁵ Autora deste trabalho.

não tem de pedir autorizações e ficar à espera, e nem sequer pagar pelo uso dos mesmos. Dado que Sérgio Azevedo já escreve desde há vários anos, e não só artigos e livros, mas também poesia e ficção (não publicada), o salto para a poesia infantil não foi difícil, embora só tenha sido dado em 2008.

Podemos pois afirmar que, a partir de 2008, a quantidade e qualidade das quase duzentas canções já compostas por Sérgio Azevedo, às quais se juntam as canções e peças para piano anteriores, várias cantatas de Natal, dois contos narrados, uma ópera (estando uma segunda em fase de terminação), e várias outras peças avulsas para diversos instrumentos (solos e duos), demonstram ser Sérgio Azevedo um compositor de relevo no campo da Música para a Infância.

Existem outros exemplos de compositores que se têm dedicado fortemente à área infantil, sendo um dos mais importantes Sir Peter Maxwell-Davies, compositor que já citámos como uma influência em Sérgio Azevedo, mas são ainda raros, e em Portugal, o nome que imediatamente nos vem à memória, até pela ligação com o compositor, é o nome de Fernando Lopes-Graça. O facto de actualmente quase todas estas peças estarem a ser publicadas pela editora AVA – Musical Editions e, portanto, disponíveis para o público, tem sido um outro factor importantíssimo para a composição destas obras⁶, e para a consolidação de Sérgio Azevedo como um dos nomes mais importantes da composição para crianças em Portugal, tendência que certamente só aumentará no futuro, uma vez que o compositor já declarou continuar interessado em escrever obras desta natureza.

⁶ Informação fornecida pelo compositor.

2. A música portuguesa para a infância na actualidade. Sérgio Azevedo e a sua obra para crianças e jovens.

O panorama da música destinada às crianças em Portugal é um panorama dúplice, que mostra sinais de uma crescente riqueza numa das suas facetas, e sinais de estagnação noutra. Embora o tema desta dissertação se cinja às canções para canto e piano de Sérgio Azevedo em detrimento de outro tipo de obras infantis, como obras para vozes e ensemble, ou contos narrados, parece-nos importante referir os paradoxos inerentes a esta condição dúplice que envolve vários géneros e categorias de obras musicais.

Assim, podemos distinguir dois tipos de obras destinadas às crianças:

1. Aquelas que são pensadas para que nelas as crianças tenham, no todo ou em parte essencial, um papel activo (canções para coro e piano ou ensemble, óperas ou cantatas infantis com acompanhamento de piano ou ensemble/orquestra nas quais algumas partes vocais e instrumentais estão ao alcance da técnica musical da criança, como *The Little Sweep* e *Noah's Fludde* de Benjamin Britten, etc.).

2. Aquelas que são destinadas às crianças apenas como ouvintes, devido à dificuldade de execução da música, e que por essa razão colocam as crianças num papel passivo, não interveniente (contos narrados como *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev, óperas infantis ou obras orquestrais puras como *L'Enfant et les Sortilèges* e *Ma Mère L'Oye* de Maurice Ravel, obras didácticas como o *Guia dos Jovens para a Orquestra* de Benjamin Britten, etc.).

Feita esta distinção, podemos agora compreender a duplicidade do panorama musical português para crianças exposta no início deste capítulo. Se nos últimos 5 anos, “grosso modo”, o número de obras da categoria 2 aumentou de forma vertiginosa desde o exemplo pioneiro de *A Menina do Mar* de Fernando Lopes-Graça (1959), com especial ênfase nos contos narrados, alguns até exclusivamente electroacústicos (obras de Eurico Carrapatoso, Sérgio

Azevedo, Luís Tinoco, Fernando Lapa, Pedro Faria Gomes, Jean François Lezé, e a mencionada série de contos electroacústicos promovidos pela Miso Music de Miguel Azguime, etc.), já a categoria 1, com a excepção honrosa de uma ou outra obra esporádica (A ópera infantil *A Floresta*, de Eurico Carrapatoso, por exemplo, mas que, ainda assim, é uma obra que se situa entre as duas categorias, dado que as crianças intervêm na parte coral mas a sua intervenção é consideravelmente reduzida face à contribuição dos músicos profissionais) tem-se mantido basicamente na mesma desde a época, também pioneira, de Lopes-Graça e dos modelos que ainda hoje são os seus três ciclos de obras para coro infantil e piano mais relevantes, *As Cançõezinhas da Tila*, o *Presente de Natal para as Crianças* e *Aquela Nuvem e Outras*, e os dois ciclos para piano, o *Álbum do Jovem Pianista* e a *Música de Piano para as Crianças*.

Para resumir o que atrás foi dito, desde Fernando Lopes-Graça que mais nenhum compositor, à excepção de Sérgio Azevedo, se dedicou tanto ao universo da música para crianças no sentido da que categorizámos como categoria 1, ou seja, àquelas obras que são destinadas às crianças não só como ouvintes mas também como executantes, e principalmente, executantes principais. Mesmo no campo do conto narrado, tradicionalmente tocado e narrado por adultos em exclusivo, Sérgio Azevedo escreveu em 2009 uma obra desse género cuja narração é confiada a um adulto e a um grupo de crianças que assumem nesse papel uma função dominante durante mais de metade da obra.

Efectivamente, e mesmo referindo as raras e pontuais excepções que só confirmam a regra (o ciclo de *Canções para a Juventude*, de Cândido Lima, ainda assim já dos anos 60, um recente ciclo de peças para guitarra de Paulo Bastos, etc.), se esquecermos a enorme (em quantidade e qualidade) e regular contribuição de Sérgio Azevedo para o cânone das obras infantis portuguesas, o panorama desse género musical continua a ser desolador quando comparado com outros países europeus, começando já por Espanha, França e Inglaterra, os mais próximos geograficamente. Nesses países, e praticamente no resto do mundo onde exista uma vida musical de cariz erudito, a contribuição dos compositores para a educação musical é geral e abundante, não existindo praticamente nenhum que não tenha pelo menos escrito uma obra destinada a ser tocada ou cantada por crianças, inclusivamente aqueles compositores cuja

linguagem mais experimental os poderia afastar desse universo (compositores como Peter Maxwell-Davies, Helmut Lachenmann ou Pascal Dusapin).

Em várias conversas privadas com o compositor, foi notória a sua desilusão com a atitude da maior parte dos colegas, colegas que, ou julgam a escrita para crianças uma tarefa pouco interessante, ou pouco relevante para o futuro. Várias vezes em artigos, conferências, conversas privadas e na entrevista em anexo nesta dissertação, foi Sérgio Azevedo categórico na sua visão da enorme importância para o futuro da música (erudita, entenda-se) em geral, e da música contemporânea em particular, que assume a composição de novas obras destinadas a serem tocadas e ouvidas por crianças. Com posturas bastante diversas em termos de qual o melhor caminho para atingir objectivos semelhantes, e não tão metódico e didáctico como os nomes que iremos citar, não temos grandes dúvidas em afirmar que do ponto de vista conceptual, da visão abrangente, Sérgio Azevedo se aproxima de figuras como Bartók, Kodály ou Orff no que concerne ao universo da música infantil.

A simples quantidade e diversidade das obras que até ao momento dedicou às crianças e jovens só tem efectivamente paralelo nas obras destes três grandes compositores, e até os ultrapassa largamente em alguns dos géneros, como o conto narrado ou a canção para canto e piano, tema desta dissertação: 6 Cantatas de Natal, 1 Cantata Profana, 2 Óperas, 3 Contos Narrados, quase 300 peças para piano, diversas obras para instrumentos variados (com relevo para as *31 Peças de Pequena e Média Dificuldade* para violoncelo e piano) e, acima de tudo o resto, 23 Ciclos de Canções para coro infantil e piano num total de quase 190 canções até ao momento (Setembro de 2009).

É porém a qualidade que, aliada a este enorme “corpus” de obras a torna de extrema importância, uma vez que o aspecto estético é um dos aspectos mais importantes da composição para crianças, se não mesmo o mais importante, e, no caso de Sérgio Azevedo, claramente o mais importante, como ele próprio refere no prefácio à cantata profana *O Sono do João*, no qual menciona o facto de tantas obras desta natureza serem mais didácticas do que musicais, enquanto Sérgio Azevedo pretende que as obras sejam, antes de mais, boa música, sendo que a sua utilização didáctica derivará desse factor estético e nunca ao contrário:

“...A intenção foi enriquecer o repertório de estudo para estes instrumentos, embora a maior parte das obras, se não todas, pouco ou nada tenha que ver com a ideia de “música didáctica”, por norma mais “didáctica” que “música”.” (Azevedo, 2008)

Assim, podemos resumir a atitude do compositor e o seu papel no meio musical português no que toca ao universo da música infantil através destes dois princípios: qualidade estética antes de qualquer princípio secamente didáctico que presida à feitura das obras (o que não exclui, antes pelo contrário, a utilização das obras nas classes de coro e formação musical), e regularidade e abundância da produção, essencial para que a diversidade, novidade e possibilidade de escolha em função dos objectivos desejados (concertos, aulas, etc.) sejam facilmente concretizáveis. Estes dois factores unidos garantem à música infantil de Sérgio Azevedo um lugar já imprescindível no panorama musical português destinado às crianças, o qual, como afirmámos no início deste capítulo, continua avesso à ideia – comum aos restantes países cuja música erudita tem relevo na vida cultural – de que um tal tipo de música é tão importante e gratificante, quer para quem a ouve e toca, quer para quem a compõe como a restante música dita “de concerto”.

À excepção das obras de categoria 2 atrás mencionadas, estas felizmente cada vez em maior quantidade e qualidade, as obras da categoria 1, aquelas nas quais as crianças participam activamente, continuam escassas, pontuais, e em muitos casos ainda, ou de mediana qualidade, ou escritas por pessoas que não têm formação técnica de composição mas que, por uma razão ou por outra, escrevem aqui e ali algumas canções infantis em geral de reduzido interesse estético. Se juntarmos a estes factores o pormenor original – e cremos que quase único – de o compositor escrever a maior parte dos textos que utiliza nas canções para canto e piano, canções que são o objecto de estudo desta dissertação, penso podermos afirmar que a obra do compositor para crianças é actualmente a mais importante em Portugal desde a morte de Fernando Lopes-Graça (sendo relevante que tenha sido precisamente com Lopes-Graça que Sérgio Azevedo estudou em primeiro lugar), e ainda uma das mais significativas de entre os compositores europeus da sua geração, excluindo por agora os EUA e a Austrália, países onde a vida musical erudita tem facetas muito próprias e por vezes bastante diversas da dos países europeus, tradição da qual, naturalmente, Sérgio Azevedo se reclama antes de qualquer outra.

Se, e para terminar, reflectirmos sobre o facto de o compositor ter conseguido esta notoriedade no campo da música para crianças entre os 30 e os 40 anos, e que continua com projectos múltiplos neste campo, cremos não ser exagerado afirmar que as obras que ainda nos irá legar não só consolidarão esta posição como porventura afirmarão ainda mais a importância ímpar do compositor quer a nível nacional quer internacional, nomeadamente através daquelas obras que, não dependendo de textos poéticos musicados traduzidos noutras línguas (tarefa sempre inglória e pouco satisfatória de todos os pontos de vista), podem ser “exportadas”, como o conto narrado, precisamente por este, o texto, ser falado e não cantado, o que o torna perfeitamente apto a tradução noutras línguas (o que já aconteceu com a *História de uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*, 2008, traduzida para galego logo após a estreia em Portugal).

3. As canções para coro e piano sobre textos próprios.

3.1. Das palavras à música I: uma perspectiva temática.

Como a tese desta dissertação esclarece, os textos utilizados nestas canções foram escritos pelo próprio Sérgio Azevedo, uma opção rara mas que o compositor partilha com Sir Peter Maxwell-Davies, um dos seus compositores de referência dentro e fora do universo da escrita para crianças. Várias razões podem ser encontradas para uma tal opção, mas o compositor esclarece a questão de forma bastante clara. Uma vez que a questão das autorizações para a utilização de textos de outros autores é uma questão que levanta bastantes problemas, quer no que se refere aos direitos quer mesmo a nível do tempo de espera para a sua possível utilização, Sérgio Azevedo resolve assim de uma só vez dois problemas:

“...depois havia sempre um problema, principalmente em Portugal, que realmente é muito aborrecido, e que é a questão das autorizações. Portugal é um país no qual, não sei porquê, qualquer coisa simples se torna imensamente complicada, nomeadamente o pedir licenças e autorizações, e discutir direitos de textos. Eu já tive uma experiência amarga com um projecto de ópera, O Romance da Raposa, sobre o qual nem sequer obtive resposta da Bertrand, e outra com a Fundação Eugénio de Andrade para as canções que escrevi sobre Aquela Nuvem e Outras, dois ciclos de 44 canções que musiquei duas vezes, com músicas diferentes, por falta de textos. Esperei mais de um ano que eles me dissessem alguma coisa sobre o assunto e mesmo assim, agora que já me disseram que sim, que eu posso utilizá-las, ainda é preciso que digam que sim à SPA, é preciso que a SPA faça um contrato...enfim...”
(Azevedo, anexo1, p.2.1)

Cansado de esperar interminavelmente por autorizações para a possível utilização de textos de poetas como Eugénio de Andrade e Vinicius de Moraes, entre outros, Sérgio Azevedo resolveu assim começar a escrever os seus próprios textos, encontrando desse modo uma forma de ultrapassar esta barreira burocrática. Aliás, é a única razão que concede para essa decisão:

“Penso que são poemas eficazes que servem os meus propósitos musicais, que eventualmente terão alguma qualidade acima disso, e que poderão sobreviver sozinhos, mas claro que a razão principal para começar a fazer isso cada vez mais (actualmente quase que evito escrever sobre outros textos que não os meus), é simplesmente por essa razão muito prática. É que é tudo tão complicado, que eu não tenho pura e simplesmente nem paciência nem tempo para andar a resolver questões legais e para esperar meses e meses (às vezes anos) por um simples poema, uma quadra para utilizar numa canção infantil. Sinceramente, não me interessa, e não se tratando de um romance complicado que eu tenha que escrever, (enfim, seja como for, é poesia infantil, o escopo é um bocadinho menos ambicioso), penso perfeitamente estar à altura – passe a vaidade – de escrever textos minimamente dignos e que sirvam os meus interesses musicais.” (Azevedo, anexo1, p.2.1)

Na sua maioria os temas das canções estão ligados ao mundo animal. Estes temas ocupam não só a maior percentagem das canções para crianças do compositor sobre textos próprios, como também a maior percentagem da totalidade das canções na produção infantil do compositor.

“Pois é, eu tenho dois gatos, se pudesse até tinha mais animais, mas não, não posso. Eu acho que uma das razões para essa escolha é claramente essa. Enfim, não há dúvida que, para quem escreve para crianças, o tema dos animais é um tema, não diria banal, porque a questão não se coloca em termos de banalidade, mas natural (...) Mas, realmente, a escolha dos animais prende-se com isso tudo, prende-se com a escolha das possibilidades e múltiplas imagens musicais, e não só, pois para além de eu ter gatos e de gostar muito de animais, os miúdos em geral também têm ou gostam de animais.” (Azevedo, anexo1, p.2.2.1)

Não obstante a hegemonia da temática animal encontramos dois exemplos isolados de uma temática que definimos, ao encontro da definição do compositor, como “Firmamento”, uma vez que as duas canções que integram o mini-ciclo *Duas Canções Simples*, *Lua* e *Nuvem*, são, respectivamente, um corpo e uma formação gasosa celestes. Embora aparentemente diversa, esta temática está ligada ao mundo natural, ao mundo que a maior parte dos animais contempla e no qual habita, ao contrário de uma temática citadina, por exemplo.

“Em relação às outras duas canções, a Lua e a Nuvem: realmente é uma temática diferente, a lua e as nuvens enfim, são corpos naturais, um gasoso e outro sólido, que estão no céu, portanto estão no firmamento...” (Azevedo, anexo1, p.2.2.2)

Para além deste curto ciclo encontramos ainda mais uma segunda e isolada exceção à temática dos animais, um ciclo baseado numa criança particular e no seu quotidiano, ciclo que o compositor escreveu ao observar os diversos comportamentos da sua sobrinha Carolina, na altura com cerca de dois anos de idade, tendo dessa observação resultado um conjunto de sete canções, nas quais os textos descrevem as peripécias que acontecem ao longo do dia com a criança.

“No fundo é um ciclo que percorre o dia, chama-se O Dia da Carolina por alguma razão, e o interesse de escrever esse ciclo deveu-se realmente a esse meu interesse pelo quotidiano, por querer ter música também ligada a acontecimentos específicos da minha vida, neste caso da minha vida familiar porque se trata de uma sobrinha...” (Azevedo, anex01, p. 2.2.2)

No que se refere às especificidades destas três temáticas globais, as canções foram divididas em dez grupos, como podemos observar nos quadros seguintes:

Quadro nº1

Divisão das canções no que diz respeito à sua temática específica.

Firmamento	Criança/Quotidiano
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Lua</i> • <i>Uma Nuvem</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A Carolina acordou</i> • <i>A Carolina vai tomar banho</i> • <i>A Carolina vai para a creche</i> • <i>A Carolina vai brincar</i> • <i>A Carolina vai jantar</i> • <i>A Carolina faz birra</i> • <i>A Carolina vai dormir</i>

Animais	
Peixes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Peixe-Balão</i> • <i>Raia</i> • <i>Peixe-Aranha</i> • <i>Moreia</i>
Aves	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Os Pardais</i> • <i>Os Abutres</i> • <i>Os Pombos-correio</i> • <i>O Pelicano</i> • <i>O Pato Migratório</i> • <i>Avestruz</i> • <i>Galinha</i>
Répteis	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De um Crocodilo para um Ornitorrinco*</i> • <i>Cobra</i> • <i>Crocodilo</i> • <i>Osga</i>
Moluscos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Caracol</i> • <i>Búzio</i>
Equinodermos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Estrela-do-Mar</i>
Batráquios	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Rã</i> • <i>A Rã perneta</i> • <i>A Rã e a Mosca</i>
Animais Extintos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tyrannosaurus Rex</i>
Animais Mitológicos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dragão</i>

Animais	
Mamíferos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cavalinho</i> • <i>Cabras...</i> • <i>A Coelha e o Coelho</i> • <i>Uma Porca muito porca</i> • <i>Ratazanas</i> • <i>O Urso Matias</i> • <i>Camelo</i> • <i>Urso</i> • <i>Doninha Fedorenta</i> • <i>Ouriço-Cacheiro</i> • <i>Tubarão</i> • <i>De um Crocodilo para um Ornitorrinco*</i> • <i>Gato Preguiçoso</i> • <i>Gato Mafioso</i> • <i>Ratinhos</i> • <i>Rato</i> • <i>Ratazana</i> • <i>Canção do Gato Vadio</i>

Animais		
Insectos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>O Grilo e a Cigarra</i> • <i>A Joaninha</i> • <i>O Escaravelho do Estrume</i> • <i>O Piolho</i> • <i>O Louva-a-Deus</i> • <i>O Gafanhoto Saltitão</i> • <i>A Mosca</i> • <i>A Pulga</i> • <i>O Grilo tenor e a Cigarra com temor</i> • <i>A Joaninha que perdeu as pintas</i> • <i>Uma Melga bem educada</i> • <i>A Carocha descontente</i> • <i>O Escaravelho do Estrume</i> • <i>Um Piolho com vertigens</i> • <i>Alfaiate por engano</i> • <i>Louva-a-Deus</i> • <i>Barata tonta</i> • <i>Borboleta</i> • <i>Gafanhoto saltitão</i> • <i>A Carraça de raça</i> • <i>Uma Mosca na sopa</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A Pulga avariada</i> • <i>Abelhas</i> • <i>A Lagarta surda</i> • <i>Gorgulho comilão</i> • <i>Bicho-da-seda</i> • <i>Estado Larvar</i> • <i>Besouro buzirão</i> • <i>Marcha das Formigas</i> • <i>Pirilampo Vaga-Lume</i> • <i>Libelinha apressada</i> • <i>Passa a Traça</i> • <i>Faz de Conta que não é Bicho-de-Conta</i> • <i>Bicha-Cadela</i> • <i>A Centopeia (A)</i> • <i>A Centopeia (B)</i> • <i>A Aranha Ludovica</i> • <i>Lacrau</i> • <i>Escorpião</i> • <i>Vespa</i> • <i>A Rã e a Mosca</i>

No que diz respeito à morfologia dos textos, estes podem ter diversas características. Nuns encontramos diálogo directo entre o animal e o narrador, ou por vezes entre os próprios animais, como na canção *De um Crocodilo para um Ornitorrinco*, onde o crocodilo tenta convencer o ornitorrinco de que ele, crocodilo, é um animal muito “fixe” (de notar também o uso de alguns termos coloquiais modernos, usados pelas crianças de hoje, como demonstra o presente exemplo), na tentativa deste se aproximar do outro para o poder comer. Noutros textos, como na *Galinha* e no *Escorpião*, encontramos o animal a falar de si próprio em discurso directo e a contar-nos as suas aventuras. Contudo, como podemos verificar nos quadros que se seguem, a maioria dos textos são escritos em discurso indirecto.

Para além do tipo de discurso utilizado verificámos por várias vezes a aplicação de onomatopeias, dando por exemplo a canção do *Tyrannosaurus Rex*, entre outras, canções na quais as crianças imitam os sons (miados, rugidos, grunhidos, etc.) dos animais. Para além desta imitação directa dos mecanismos de emissão sonora dos animais existem ainda imitações/reproduções de outros sons, como acontece nas canções *Gato Mafioso* e *Ratazana*. Na primeira (parte final da canção), as crianças emitem a interjeição *Pschh!*, como se estivessem a espantar o gato, enquanto na segunda canção, também na secção final, as crianças são instruídas para baterem palmas na última nota, com o mesmo objectivo de “espantar” a ratazana (enquanto na primeira o objectivo era espantar o gato).

Os quadros que se seguem mostram-nos o estudo que foi feito a este nível para todos os textos próprios de Sérgio Azevedo. As canções estão agrupadas por ciclos.

Quadro nº2

Análise dos textos das canções: tipo de discurso e onomatopeias

<i>Duas Canções Infantis</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>Lua</i>			x		x
<i>Uma Nuvem</i>			x		x

<i>Quatro Novas Cantigas de Bichos</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>O Urso Matias</i>			x		x
<i>A Rã perneta</i>			x		x

<i>Cinco Canções Simples</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>De um Crocodilo para um Ornitorrinco</i>		x			x
<i>Cavalinho</i>			x		x
<i>Cabras...</i>			x		x
<i>A Coelha e o Coelho</i>			x		x
<i>Uma Porca muito porca</i>			x		x

<i>Passarada</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>Os Pardais</i>			x		x
<i>Os Abutres</i>			x		x
<i>Os Pombos-correio</i>			x		x
<i>O Pelicano</i>			x		x
<i>O Pato Migratório</i>	x				x

<i>O Dia da Carolina</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>A Carolina acordou</i>			x		x
<i>A Carolina vai tomar banho</i>	x				x
<i>A Carolina vai para a creche</i>			x		x
<i>A Carolina vai brincar</i>			x		x
<i>A Carolina vai jantar</i>			x		x
<i>A Carolina faz birra</i>	x				x
<i>A Carolina vai dormir</i>			x		x

<i>Insectário</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>O Grilo e a Cigarra</i>		x		x	
<i>A Joanelha</i>			x		x
<i>O Escaravelho do Estrume</i>			x		x
<i>O Piolho</i>			x		x
<i>O Louva-a-Deus</i>			x		x
<i>O Gafanhoto Saltitão</i>			x		x
<i>A Mosca</i>	x				x
<i>A Pulga</i>			x		x

<i>Canções Zoo(i)lógicas</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>Avestruz</i>	x				x
<i>Caracol</i>			x		x
<i>Camelo</i>	x				x
<i>Rã</i>			x	x	
<i>Ouriço-Cacheiro</i>			x		x
<i>Búzio</i>			x		x
<i>Urso</i>	x				x
<i>Peixe-Balão</i>			x		x
<i>Estrela-do-Mar</i>			x		x
<i>Galinha</i>		x			x

Bichos de Arrepiar!

Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>A Aranha Ludovica</i>		x			x
<i>A Centopeia (A)</i>			x		x
<i>A Centopeia (B)</i>			x		x
<i>Escorpião</i>		x			x
<i>Bicha-Cadela</i>			x		x
<i>Lacrau</i>			x		x
<i>Cobra</i>			x		x
<i>Ratazanas</i>			x		x
<i>Moreia</i>			x		x
<i>Vespa</i>			x		x
<i>Osga</i>			x		x
<i>Crocodilo</i>			x		x
<i>Dragão</i>	x				x
<i>Tubarão</i>	x				x
<i>Doninha Fedorenta</i>			x		x
<i>Raia</i>	x				x
<i>Peixe-Aranha</i>			x		x
<i>Tyrannosaurus Rex</i>			x	x	

<i>Canções Com Insectos Lá Dentro</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo monólogo ou diálogo entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>O Grilo tenor e a Cigarra com temor</i>		x		x	
<i>A Joanhinha que perdeu as pintas</i>			x		x
<i>Uma Melga bem-educada</i>	x				x
<i>A Carocha descontente</i>			x		x
<i>O Escaravelho do Estrume</i>			x		x
<i>Um Piolho com vertigens</i>			x		x
<i>Alfaiate por engano</i>	x				x
<i>Louva-a-Deus</i>			x		x
<i>Barata tonta</i>			x		x
<i>Borboleta</i>			x		x
<i>Gafanhoto saltitão</i>			x		x
<i>A Carraça de raça</i>	x				x
<i>Uma Mosca na sopa</i>	x				x
<i>A Pulga avariada</i>			x		x
<i>Abelhas</i>			x		x
<i>A Lagarta surda</i>	x				x
<i>Gorgulho comilão</i>			x	x	
<i>Bicho-da-Seda</i>			x		x
<i>Estado Larvar</i>			x		x
<i>Besouro buzirão</i>			x		x
<i>Marcha das Formigas</i>			x		x
<i>Pirilampo Vaga-Lume</i>			x		x
<i>Libelinha apressada</i>	x				x
<i>Passa a Traça</i>			x		x
<i>Faz de Conta que não é Bicho-de-Conta</i>			x		x

<i>Três Canções de Gatos</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo (diálogo) entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>Gato Preguiçoso</i>			x		x
<i>Gato Apaixonado</i>			x		x
<i>Gato Mafioso</i>			x		x*

<i>Três Canções de Ratos</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo (diálogo) entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>Ratinhos</i>			x	x	
<i>Rato</i>			x	x	
<i>Ratazana</i>			x		x*

* Outras imitações / reproduções de sons

<i>Canções Isoladas (não têm ciclo)</i>					
Canções:	Discurso Directo entre o animal/pessoa e o narrador	Discurso Directo (diálogo) entre os animais	Discurso Indirecto	Tem Onomatopeias	Não tem Onomatopeias
<i>A Rã e a Mosca</i>	x				x
<i>Canção do Gato Vadio</i>			x	x	

Ainda no que toca às características dos textos de Sérgio Azevedo, é importante realçar as constantes características de humor, ironia e *non-sense*. São textos que falam às crianças de uma forma clara e agradável sem se tornarem demasiado simplistas. Como o próprio compositor refere, e a exemplo dos grandes modelos de Sérgio Azevedo, não é pelo facto de os destinatários serem crianças que se torna necessário escrever de forma simplista, na esperança de que elas assim possam compreender melhor a mensagem implícita nos textos:

“Uma das coisas que eu tento (em geral, não digo em todos os textos), é que os textos não sejam “infantilóides”, ou seja, o tipo de humor, o tipo de complexidade, o tipo de imagens e o tipo de vocabulário que utilizo penso que, à partida, os torna um bocadinho mais imunes a que haja aquele tipo de reacção de miúdos já um bocadinho maiores, no sentido de acharem os textos um bocadinho infantis a partir de certa altura.” (Azevedo, anexo1, p.2.3)

Ainda a respeito do carácter dos textos e da sua recepção pelas crianças, regressemos a um ponto anterior. Como refermos, o compositor recorre por vezes ao uso de onomatopeias para imitar os sons dos animais, o que, para além das já referidas implicações, fornece ainda uma característica cómica/divertida aos textos das canções. Para além dessa característica puramente lúdica, as crianças apercebem-se de que podem usar a voz para muito mais funções do que apenas para “cantar” a melodia da canção no sentido tradicional do termo. Ou seja, a voz pode servir para produzir vários efeitos, incluindo sonoridades e ruídos à partida “não-musicais” no sentido tradicional em que o termo música é comumente aplicado.

“... uma das coisas que eu gosto muitas vezes de fazer é a imitação dos sons dos animais ou imitações de sons de algum tipo, ou seja, o uso da voz não exclusivamente para cantar uma linha melódica, coisa que, aliás, se utiliza muito na música contemporânea...” (Azevedo, anexo1, p.2.3)

Contudo, e também segundo o compositor, por vezes algumas crianças, principalmente a partir de uma certa idade, podem achar o uso de onomatopeias demasiado “infantil” para elas. A experiência de direcção das canções de Sérgio Azevedo tem-nos demonstrado que esse problema acaba por não se pôr em

quantidade significativa neste caso, dado que os textos acabam por ter características, principalmente de humor, que despertam a atenção das crianças e acabam por as cativar através de um conjunto de meios que, aliados a esse humor, evitam a incómoda sensação de “infantilidade”. Esta questão é, no entanto, sensível, e sempre um pouco complicada de gerir, uma vez que as idades das crianças de um coro são em muitos casos bastante variáveis, e o que para uns é já “infantil” para os outros ainda não o é e, inevitavelmente, com a idade a aumentar, uma mudança de repertório é sempre o passo seguinte.

Por outras palavras, o que observámos foi que, não obstante essa mudança inevitável de repertório devida ao aumento da idade das crianças, as canções sobre textos próprios de Sérgio Azevedo resistem bastante bem a esse problema e são adequadas a um leque de idades bastante amplo quando comparadas com muitas outras canções destinadas ao mesmo fim: a apreciação e interpretação por parte do universo infantil.

Pensamos que os textos de Sérgio Azevedo acabam por despertar nas crianças aquilo que está mais de acordo com as suas idades e que, no fundo, acabam por ter coisas muito boas e adequadas, sejam elas dirigidas a uma criança de cinco anos, ou a uma criança de dez anos, uma vez que o compositor ao escrever não pensa numa idade específica mas na criança em geral.

A ligação criada entre o texto e a música também se torna muito interessante. A experiência tem-nos demonstrado, por exemplo, que as crianças acabam por ficar encantadas/surpreendidas com certas partes do acompanhamento do piano em conjunto com a melodia, e o tipo de escrita de Sérgio Azevedo é tão rico nesse ponto, que um texto muito simples adquire uma dimensão completamente diferente pela forma como o compositor o trata, não só no que toca à melodia como também ao acompanhamento instrumental a cargo do piano:

“...às vezes os miúdos, a partir de uma certa altura, acham que certos tipos de efeitos, nomeadamente esses de imitação, são infantis. De resto, o tipo de textos, o tipo de humor, o tipo de non-sense, acho que não têm levantado grandes problemas de compreensão nem de aceitação entre os miúdos e talvez até tenham mais aceitação porque vão para além desse estágio primitivo daquele texto que é claramente muito infantil, e que depois só dá para uma idade muito específica, e que mesmo para essa idade é um bocadinho, enfim, lá está, é aquele tipo de texto ao qual eu próprio, mesmo quando era miúdo, nunca achei grande

graça. É evidente que os textos são sempre um bocadinho o reflexo de quem os escreve, e neste caso são o reflexo do tipo de humor que eu privilegio e do tipo de imagens de que eu gosto, e penso que o humor talvez seja o aspecto mais saliente dos meus textos infantis.”
(Azevedo, anex01, p.2.3)

3.2. Das palavras à música II: como nascem canções.

Uma das grandes preocupações de Sérgio Azevedo quando compõe uma canção é a relação do texto literário com o texto musical, sejam estes de autoria própria ou alheia. A colocação do texto literário em música necessita de alguns cuidados para que não resultem distorcidas as suas acentuações, construção e até o seu significado e inteligibilidade.

“O texto tem que ser compreendido, é uma coisa de que eu faço questão. A música, qualquer música que se ponha num texto já o torna menos compreensível, por muito boa prosódia que tenha. O pôr um texto em música já é meio caminho andado para ele se tornar menos perceptível, como é evidente. E portanto temos que tentar contrariar essa tendência ao máximo, se quisermos que o texto seja compreendido, e eu penso que se estamos a utilizar um texto é para este ser compreendido...” (Azevedo, anexo1, p.3.1)

A prosódia é pois extremamente importante, e uma das vias que Sérgio Azevedo propõe para esse problema é a da música tradicional, uma fonte que apresenta soluções de escrita que já o seu mestre, Fernando Lopes-Graça, utilizou.

Outro elemento mencionado pelo compositor é a necessidade de se cantar a linha melódica (já com o texto) que se está a escrever, para obter uma melhor compreensão do resultado conjunto:

“Uma coisa que eu faço sempre quando escrevo uma canção é. eu próprio a canto. Estou a escrevê-la, estou a cantá-la, e canto-a várias vezes. O processo nem sequer é muito racional por vezes, ou seja, em vez de procurar uma solução mais racional, muitas vezes eu limito-me a cantar várias vezes uma determinada frase até chegar àquela que auditivamente é a melhor solução (no meu entender) para que a música e o texto tenham uma relação, uma simbiose, perfeita, e que a prosódia seja o mais perfeita possível e o mais compreensível possível, mesmo que viole alguma regra específica! É um processo que eu acho essencial, este de o compositor cantar as melodias e perceber como é que funciona, digamos, na realidade, o que ele está a imaginar. Isso eu acho ser absolutamente essencial, e é uma coisa que faço sempre em todas as canções.” (Azevedo, anexo1, p.3.1)

Na sua maioria, o tratamento que o compositor dá ao texto é um tratamento silábico. O texto torna-se assim mais perceptível, ao contrário do tratamento melismático, que pode prejudicar a percepção da palavra, quando não da frase. Outro dos motivos para o tratamento silábico é o facto de as canções serem pensadas para coro e não para uma voz solista, pois torna-se mais fácil para um grupo de várias crianças “dizer” um texto aplicado à música silabicamente do que um texto aplicado melismaticamente.

O compositor gosta de usar uma prosódia próxima da maneira natural de falar, e tenta pois colocar esse modo de falar no tratamento musical, no que é antecedido por muito repertório de música tradicional e de compositores que utilizaram esse repertório como base do seu trabalho, como Lopes-Graça e Janacék. No entanto, esse gosto encontra uma barreira natural no facto de também ser um coro, que é um grupo relativamente numeroso, e não uma voz solista a interpretar as canções, outro dos factores que faz o compositor evitar escrever a linha vocal com ritmos demasiado complexos. O facto de se tratar de canções para coro infantil, de se tratar de crianças como únicos executantes, também contribui para esta barreira, se bem que, quando se trata de uma criança solista que intervém nalguma passagem, o compositor já possa escolher o caminho mais próximo da fala. Não obstante estas limitações, como afirmámos, o texto silábico, mesmo quando ritmicamente não imita a fala, é, ainda assim, sempre tratado de forma a clarificar ao máximo a compreensão do que é dito.

A riqueza rítmica, embora com excepções significativas, acaba por estar em geral a cargo do piano, destinado a um aluno avançado ou a um pianista profissional ou correpetidor, tal como acontece com a riqueza harmónica, dado que todas estas canções são a uma única voz, aqui e ali apenas com alguns “divisi”. No exemplo musical seguinte, um entre muitos possíveis, podemos observar a naturalidade do tratamento do texto, nomeadamente no tratamento silábico e nas quase aliteraões/aglutinaões de palavras, semelhantes às usadas no português falado (de Portugal), idioma surdo e fechado, ao contrário do castelhado, do italiano ou do português tal como este é falado no Brasil.

Exemplo 1 (Azevedo, “A Rã”):

The image displays three systems of a musical score for the piece "A Rã" by Azevedo. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 30-36):
Vocal: E_o que faz a co-bra, quan-do vê a rã?
Piano: Accompaniment with various chords and melodic lines.

System 2 (Measures 37-42):
Vocal: Faz hee, hee, hee, hee, hee, hee, hee, hee! E_o que faz a rã, quan-do vê a co-bra?
Piano: Accompaniment with a more rhythmic and chordal texture.

System 3 (Measures 43-48):
Vocal: Faz hui, hui, hui, e sal - ta logo da - li!
Piano: Accompaniment ending with a glissando in the right hand, indicated by the word "gliss." and a slur over a series of notes.

Ainda no que diz respeito a outros tipos de ligação texto/música existem diversos processos em que a música expande ou amplia aquilo (mensagens, símbolos, imagens, etc.) que o texto nos está a transmitir. Um dos processos é, por exemplo, o uso de madrigalismos, através dos quais a música quase que “mima” o texto de uma forma bastante concreta, como acontecia com bastante frequência no período do Maneirismo, não só recorrendo à óbvia onomatopeia que já referimos, como também a outros processos. Por vezes, no período Maneirista (em Gesualdo, por exemplo), a música chega a um extremo ilustrativo que se nota muito mais ao olhar para a partitura do que

auditivamente quando escutamos a obra, dado que a ilustração se baseia nesses casos em fenómenos de analogia gráfica (o uso de notas pretas, rápidas, para a palavra “noite escura”...) e até por vezes contradiz musicalmente a atmosfera poética e sensorial sugerida pelo texto. Se o texto mencionar o céu é provável que o compositor ilustrasse a ideia através de uma passagem ascendente que, ao contrário do exemplo dado entre parêntesis, já é mais perceptível auditivamente.

Segundo Sérgio Azevedo, este tipo de ilustração por vezes irracional do texto através da música não é a técnica a que mais recorre, nem sequer a que mais considera como passível de produzir o efeito que pretende, dada a sua arbitrariedade. Como já referimos, é o uso de onomatopeias que aparece com alguma frequência nas suas canções, mas este processo não é exclusivo da voz. O compositor menciona na entrevista uma das onomatopeias que reproduz através do piano.

“Por exempl: eu lembro-me (acho que é na canção do Ornitorrinco), que o crocodilo diz ao ornitorrinco que “nunca mais o trinca”, e o fechar das mandíbulas do crocodilo, portanto o “tchac”, é dado por um som rápido no grave do piano, uma espécie de cluster, e o tipo de som que aquilo produz é quase um ruído que imita, digamos, as mandíbulas de um crocodilo a fecharem-se. Há portanto e claramente uma descrição onomatopaica, no sentido em que eu estou a tentar imitar o som real através do timbre e do ritmo da música.”
(Azevedo, anexo1, p.3.2)

Exemplo2 (Azevedo, “De um Crocodilo para um Ornitorrinco”):

The image shows a musical score for the song "De um Crocodilo para um Ornitorrinco" by Sérgio Azevedo. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 14 with the lyrics "vem cá a meus braços, e eu te pro-me-to que... nun-ca mais te trin-co!". The piano accompaniment features a series of chords and single notes. A specific piano texture is highlighted with a box in the final measure, showing a cluster of notes in the bass register, representing the crocodile's jaw closing.

No exemplo seguinte temos o exemplo de uma canção em que são usadas onomatopeias, desta vez na linha vocal. Neste caso as crianças reproduzem o som do grilo e da cigarra.

Exemplo 3 (Azevedo, “O Grilo e a Cigarra”):

$\text{♩} = 100$

Gri, gri, gri, gri, gri, gri, gri, faz o grilo no tom de si, tri, tri, tri, tri, tri, tri, tri,

res-pon-de'a ci-gar-ra'em mi! gri, gri, gri, gri, gri, gri, gri, es-te can-to'é pa-ra ti,

fo-ge'a ci-gar-ra da-li! *rit.* Tri, tri, tri...

Há também nestas canções, como foi referido, outras tentativas de descrição musical daquilo que nos está a ser dito pelo texto literário sem que o compositor recorra à onomatopeia.

“... há em muitas das canções, na maior parte delas creio eu, algum tipo de música descritiva a esse ponto, desde a onomatopeia até coisas um bocadinho mais indirectas, embora como já disse, não se chegue ao madrigalismo total.” (Azevedo, anexo1, p.3.2)

Exemplo 4 (Azevedo, “Avestruz”):

The musical score for 'Avestruz' is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 19-24):
Vocal: a - ve, po - nho gran - des o - vos a - ma - re - los, e não há nin -
Piano: Accompaniment in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat.

System 2 (Measures 25-30):
Vocal: - guém que me tra - ve, quan - do de - sa - to a cor - rer! Mas a - té eu te -
Piano: Accompaniment in 2/4 time, continuing from the previous system.

System 3 (Measures 31-34):
Vocal: - nho'um se - não, que ser gran - de não cu - ra:
Piano: Accompaniment in 2/4 time, continuing from the previous system.

System 4 (Measures 35-38):
Vocal: quan - do sin - to me - do, en - fio a ca - be - ça no chão!
Piano: Accompaniment in 2/4 time, continuing from the previous system. A tempo marking of $\text{♩} = 160$ is present above the first measure.

O exemplo anterior é um excerto da canção da *Avestruz* onde se verifica uma clara descrição musical do que está a acontecer à avestruz. A música torna-se mais rápida e agitada quando a avestruz exclama: “quando sinto medo, enfio a cabeça no chão!”. Assim, o medo é relacionado musicalmente pela agitação interna da avestruz que devido à adrenalina lhe faz correr mais depressa o sangue, e daí a música “correr” também mais depressa. A relação com o texto é pois indirecta, de certo modo, uma vez que nada nele nos indica explicitamente que o enfiar a cabeça no chão é feito através de um movimento rápido, lento, ou apenas moderado. É o factor “medo” que implica a agitação coronária e implica a ideia de rapidez, rapidez esta que aparece na música mas não o efeito mais evidente de, por exemplo, “descer” do agudo para o grave, movimento musical que mimaria o movimento do pescoço do animal a enfiar-se no chão.

O exemplo seguinte é um excerto da canção da *Galinha* onde a descrição é feita de outra forma, esta mais directa. Existe aqui uma tentativa clara de descrever o andar da galinha através do ritmo assimétrico e do fraseado entrecortado com pausas curtas. Esta descrição é-nos pois dada através do ritmo um pouco “desconcertante” que a canção apresenta à imagem daquilo que é o “andar” trôpego de uma galinha. O próprio compositor nos aponta imediatamente as suas intenções através da indicação, num latim propositadamente “macarrónico”, que nos dá no início da canção: *in modo galinacius*.

Exemplo 5 (Azevedo, “Galinha”):

$\bullet = 126$

in modo galinacius

Sou a ga - li - nha ton - ta, a ga - li - nha'i -

ló - gi - ca, fa - ço tu - do sem ne - xo e com pou - ca'a -

gó - gi - ca! Bi - co'e pi - co no chão, pro - cu - ran - do ra - ção, ra - ção!

Sérgio Azevedo usa ainda, em canções que “contam” uma pequena história, um pequeno *leitmotiv* que acaba por caracterizar as personagens que nelas intervêm e criar um elo de ligação em toda a canção.

“... quando o texto tem assim uma pequena história pode haver esse tipo de pequena ópera, pequenos leitmotiv dentro da pequena ópera miniatura que é uma canção. Às vezes até há diálogos entre os animais.” (Azevedo, anexol, p.3.2)

Exemplo 6 (Azevedo, “A Coelhoa e o Coelho”):

The musical score for "A Coelhoa e o Coelho" is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into systems, with measures 56, 8, and 12 marked. The lyrics are written below the vocal line. Several musical phrases are highlighted with red boxes: the first phrase "A co-e-lha, que'e-ra no-va," is marked with a piano (*p*) dynamic; the second phrase "mas o co-" is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic; the third phrase "e-lho, que já e-ra ve-lho," is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic; and the final phrase "A-go-ra'a co-e-lha só tem u-ma'o-re-lha e o co-e-lho um jo-e-lho, e a" is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score also includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Segundo o compositor, não existe pois nenhum compasso de música que seja indiferente ao texto literário: ambos caminham no mesmo sentido e ajudam-se mutuamente no sentido de uma simbiose perfeita.

“Há vários tipos de textos e vários tipos de canções, lá está! Há o texto seguido indirecto e depois há aqueles textos um bocadinho mais complexos que já envolvem quase uma pequena história, às vezes até com diálogo entre os animais, ou entre os personagens. Estas canções são um bocadinho mais desenvolvidas, mas em geral a ligação do texto com a música é bastante coesa, e por vezes bastante evidente. Portanto, normalmente não há nenhum compasso que seja neutro em relação àquilo que o texto sugere, ou vai sugerir, ou acabou de sugerir, ou em relação a uma imagem mais directa.” (Azevedo, anexol, p.3.2).

3.3. Do estilo e da linguagem musical

3.3.1. Contextualização da análise.

Embora esta dissertação trate especificamente das canções para coro infantil e piano escritas sobre textos próprios, pareceu-nos que uma abordagem resumida das primeiras canções que Sérgio Azevedo escreveu, as *Cinco Cantigas de Bichos* (1996) e das canções de Lutoslawski que as inspiraram (*Szesc piosenek dzieciennych* [*Seis Canções para Crianças*], 1947, orq. 1953) seria essencial para uma compreensão das canções que se seguirão, dado que este pequeno ciclo concentra muitas das características técnicas e estéticas que se encontrarão mais tarde, nomeadamente a influência de certos compositores, como Lutoslawski ou Prokofiev, o uso do modalismo, do tonalismo alargado e da métrica variável, a citação mais ou menos directa.

Sérgio Azevedo refere várias vezes na entrevista que concedeu para a realização deste trabalho que o impulso para começar a escrever canções infantis se deveu, por um lado, ao pedido da maestrina Paula Coimbra para contribuir para o CD “Loik” (1997) editado pela Academia de Amadores de Música e, simultaneamente, por outro, à descoberta das canções de Lutoslawski já referidas, na edição polaca da PWM. Algumas das canções referem-se a animais, embora não todas (nº3, “Gatinhos” e nº6, “Pássaros bisbilhoteiros”), e esse facto, juntamente com as características de um certo “non-sense” dos poemas infantis de Julian Tuwim (1894-1953), um dos mais reputados poetas polacos que também se dedicou à poesia infantil nomeadamente no período entre guerras, que também foram postos em música por diversos outros compositores (incluindo Szymanowski) que influenciaram Sérgio Azevedo, aproximam estas canções das canções de Sérgio Azevedo, não só do ponto de vista musical mas também do ponto de vista literário, ao influenciar igualmente os textos escritos pelo próprio compositor em muitos dos ciclos subsequentes.

3.3.2. As *Cinco Cantigas de Bichos* de Sérgio Azevedo, uma abordagem comparativa sumária.

Embora não relacionada com a temática animal, a canção do ciclo de Lutoslawski que mais influenciou musicalmente Sérgio Azevedo foi a primeira, intitulada “Taniec” (Dança). As características mais salientes desta peça, para além da simplicidade da textura, são o uso de quintas paralelas e de um modalismo dissonante muito próprio dos compositores polacos desta geração (a geração pós-Szymanowski), para além de um certo sabor popular que, nalguns casos (e este é um deles) deve-se mais à já referida simplicidade da música (próxima da simplicidade da música popular polaca, mas de muita música popular em geral) do que ao uso de verdadeiras melodias populares neste ciclo. Os exemplos 1a a 1c são claros no que toca a este aspecto comum da harmonia dos dois ciclos de canções:

Exemplo 1a (Lutoslawski: *Seis Canções Infantis*, nº1, “Taniec”):

The image displays three systems of musical notation for the piece "Taniec" by Lutoslawski. The first system is for the "Coro" (Chorus) and "Piano". The tempo is marked as $\text{♩} = 52$. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line begins with the lyrics "Sko-czył sto - lek". The piano accompaniment features a series of chords with arrows pointing to specific notes, likely indicating dissonant or modal features. The second system is for "C." (Canto) and "Pno." (Piano). The vocal line has the lyrics "do wia-der - ka, za-pro-sil je do o-ber - ka, dzba-nek z'pól - ki - hyc na zie - mie:". The piano accompaniment continues with similar chordal textures. The third system also shows "C." and "Pno." parts. The vocal line has the lyrics "Ja nie gor - szy! po - pros - ze mie!". The piano accompaniment includes two boxes around chords in the right hand, with arrows pointing to them, highlighting specific harmonic elements.

Exemplo 1b (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, nº1, “O gato de ninguém”):

$\text{♩} = 60$

mf

O ga - to com tos - se não é de nin - guém, por -

que se o fos - se a tosse e - ra de al - guém, e se fos - se de al -

guém to - ma - va xa - rope e já não ti - nha tos - se o

Exemplo 1c (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, nº1, “O gato de ninguém”):

A alternância entre alterações da mesma nota, característica de Lutoslawski e de muita música popular, e que aparece nos primeiros compassos de “Taniec” (Eb-E), tal como a alternância rápida entre dois acordes distanciados por meio-tom (B Maior e Bb Maior), que produz uma “desfocagem” harmônica por justaposição e não uma bitonalidade vertical imediata tem de certo modo um paralelo em Sérgio Azevedo, não só por justaposição mas também por sobreposição, como se pode observar no 2º compasso de “O gato com tosse”, onde o G# da voz é “desfocado” pelo G do piano, e no 3º compasso, onde o F da voz é “desfocado” pelo F# do piano (exemplos 2a e 2b):

Exemplo 2a (Lutoslawski: *Seis Canções Infantis*, nº1, “Taniec”):

Exemplo 2b (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, nº1, “O gato de ninguém”):

O uso destes processos harmónicos em conjunto, quintas perfeitas paralelas, associadas a harmonias modalizantes que alternam cromaticamente certas notas, muitas vezes as terceiras dos acordes, e sugerem uma certa bitonalidade Maior/menor, bem como a simplicidade da textura cujas raízes se encontram em tanta música popular europeia e na música medieval, podem ser encontrados já em Chopin (*Mazurkas*), mas mais notavelmente numa obra seminal da música polaca, que influenciou todos os compositores subsequentes nesse país (incluindo Lutoslawski), mas também Fernando Lopes-Graça (de quem Azevedo foi aluno) e Sérgio Azevedo, quer por intermédio da obra de Lopes-Graça, quer por conhecimento directo da obra de Szymanowski.

Refiro-me ao *Stabat Mater*, de 1926, com o qual o compositor polaco inicia brilhantemente o seu último período criador, dominado ao mesmo tempo pela música popular polaca e pela música antiga desse país. Os exemplos 3a e 3b são bem exemplificativos desta asserção. Note-se, para além das quintas paralelas em ambos os exemplos, o Fb que aparece no 5º compasso do exemplo 3b, e que sugere uma terceira menor numa harmonia de cadência plagal (Db-Ab) que é predominantemente de Db Maior:

Exemplo 3a (Szymanowski: *Stabat Mater*, n°4, “Spraw niech płacę z Tobą razem..”):

♩ = 60

Piano red.

Spraw, niech pla - cze z'To-ba ra - zem, krzy - za za - mkne

Pno.

sie o - bra - - - zem az po mój o - sta - tni

Pno.

dech, az po mój o - sta - tni dech, o - sta -

Pno.

tni dech

Exemplo 3b (Szymanowski: *Stabat Mater*, n°7, “Chrystus niech mi będzie grodem”):

♩ = 52

Pno. red.

Chry - stus niech mi be-dzie gro - - - dem,

Db M/m

Um dos elementos mais significativos de toda a obra de Sérgio Azevedo, do qual não são excluídas as canções infantis, é precisamente este uso da música popular (ou inspirada pela música popular) da Europa Central, ou “Danubiana”, que nele é muito mais presente do que a música tradicional portuguesa ou ibérica, nisso se distinguindo claramente de Lopes-Graça, cuja fonte principal de inspiração é a tradição portuguesa e ibérica. Essa inspiração é notória também nesta influência directa de compositores como os polacos Szymanowski e Lutoslawski, aos quais se juntarão outros nomes dessa vasta região tão rica de história musical e de tradições populares musicais, como os nomes de Martinu, Janacék, Bartók, Ligeti ou Gorecki.

Exemplo 3c (Gorecki: *Szeroka Woda*, 1979)

♩ = 42

Pno. red.

A música tradicional é uma premissa importantíssima pois os exemplos que temos observado até ao momento são, todos eles, por sua vez nela inspirados, embora não a citem de forma directa. As características melódicas, rítmicas e harmónicas de muita dessa música incluem fenómenos tais como o paralelismo intervalar (momento o de 5as e 4as perfeitas), a heterofonia (de que falaremos mais adiante), o modalismo arcaizante, e ainda a alternância Maior/menor, bem como, muitas vezes, uma métrica irregular ou complexa, cujos contornos se podem já observar no jogo de hemíola presente nos primeiros compassos de “O gato de ninguém” (3/8 na voz, 3/4 na parte superior do piano), exemplo 4:

Exemplo 4 (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, nº1, “O gato de ninguém”):

The image shows a musical score for the song "O gato de ninguém" from the collection "Cinco Cantigas de Bichos" by Sérgio Azevedo. The score is in 3/8 time, marked "vivo" with a tempo of 60 beats per minute. The vocal line is in treble clef and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are "O ga - to com tos - se não". The piano part features a prominent interval of a third in the bass line, which is highlighted by a box and arrows pointing to the corresponding notes in the vocal line. The dynamic marking is "mf".

Para além destes compositores, nas *Cinco Cantigas de Bichos* encontramos outro dos compositores que mais influenciam Sérgio Azevedo, não só na música infantil como também na música de concerto em geral. Trata-se de Sergei Prokofiev (1891-1953), cuja primeira obra com que o compositor contactou foi o conto narrado *Pedro e o Lobo* (1936), ainda em tenra idade, uma obra de clara intenção didáctica⁷.

A influência de Prokofiev, tão forte em algumas das canções dos ciclos posteriores, é já neste ciclo evidente, se compararmos o início da canção nº4, “Greve no Circo”, com o início do “scherzo” da 5ª *Sinfonia* (1941) do compositor russo, ambos exemplos de uma música rápida e obsessiva em estilo de “toccata”, que privilegia o intervalo da terceira menor (exemplos 5a a 5b). A simplicidade e pureza da escrita coral para crianças de Prokofiev, que infelizmente nos deixou raros exemplos dessa sua mestria, também exerceram uma profunda impressão em Sérgio Azevedo, que reconhece o compositor russo como talvez o nome que mais o influencia no que toca à escrita de música tonal.

⁷ Informação fornecida pelo compositor.

Exemplo 5a (Prokofiev: *Sinfonia n°5*, “scherzo”):

Pno. red.

Exemplo 5b (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, n°4, “Greve no circo”):

U - ma fo - ca'e - qui - li -

sfz diminuendo... *mf*

Exemplo 5c (Prokofiev: *Winter Bonfire*, “Canção dos Pioneiros”):

Allegro giocoso $\text{♩} = 90$

Coro

Coro

Red. orq.

C.

C.

red.

C.

C.

red.

Existem ainda outros elementos nas *Cinco Cantigas de Bichos* que as tornarão um modelo para todas as canções subsequentes, e que vão ainda mais além no uso de texturas e sonoridades abrangentes, nomeadamente algumas técnicas típicas das vanguardas dos anos 60 (clusters, aleatorismo, etc.) e a influência de música que não a da tradição erudita ocidental e tradicional europeia, caso do Rock, do Jazz, e dos ritmos populares Sul-Americanos, como a Rumba ou a Habanera, que serão utilizados nas canções com textos próprios a par com as influências da música tradicional centro-europeia.

A terceira canção, “As mulheres do monte”, por exemplo, usa vários elementos jazzísticos, quer rítmicos quer melódicos, na sua parte final (para além da bitonalidade M/m nos últimos compassos, cujo parentesco com os processos do jazz, como a alteração típica conhecida como “blue note” são evidentes), demonstrando até que ponto é abrangente o espectro de influências e sonoridades que Sérgio Azevedo usa dentro de um contexto que consegue ser coerente não obstante as diversas fontes de inspiração, coerência que é conseguida através dos elementos comuns das diversas fontes (a bitonalidade M/m moderna pode ser encontrada já na falsa relação cromática da Renascença e Barroco, assim como há parentescos entre este tipo de bitonalidade, a “blue note” do jazz, e a música folclórica da Europa Central):

Exemplo 6 (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, nº3, “As mulheres do monte”):

Por último, será importante ainda referir algumas técnicas oriundas das vanguardas dos anos 60, técnicas que compositores como Lutoslawski, Ligeti e Penderecki, entre outros, foram responsáveis, e que envolvem o uso de aleatorismo, “clusters”, ruídos, e novas técnicas de produção do som (como tocar dentro do piano, usar os tampos dos instrumentos de corda para percutir, etc.). Se bem que a maioria das canções de Sérgio Azevedo, com ou sem textos próprios, esteja escrita de forma tradicional, ainda assim existem exemplos de técnicas mais avançadas em algumas delas, e a derradeira das *Cinco Cantigas de Bichos*, “O Patinho Amarelo”, demonstra mais uma vez o aspecto seminal que este pequeno ciclo teve para as obras de mesmo tipo subsequentes do compositor.

Nesta canção, a mais complexa das cinco, vamos encontrar o uso de onomatopeias, processo sonoro que será bastante usado em seguida (imitação dos sons dos animais, neste caso, o “quá-quá” dos patinhos), onomatopeias essas que estão ligadas a uma técnica de desfasamento progressivo entre as vozes do coro e o piano, que por sua vez também desfasa as duas mãos.

Este tipo de textura encontra o seu modelo em compositores do minimalismo americano, como Steve Reich, se bem que o uso do intervalo de 2ª Maior lembre especificamente uma secção de *Clocks and Clouds* (1973), de György Ligeti, por sua vez uma obra bastante influenciada por Reich. Este tipo de técnica é conhecida por “phasing”, no caso de Reich (por ir progressivamente ficando “fora de fase”, o equivalente do português “desfasar”), ou de “Loop”, por ser um processo circular.

No caso do exemplo da obra *Piano Phase*, de Steve Reich (1967), a voz inferior do pentagrama de baixo começa a atrasar uma semicolcheia, depois duas, depois três, e por aí sucessivamente, até que o ciclo fique completo e as vozes tornem a estar “em fase”. No caso da obra de Sérgio Azevedo, o desfaseamento, embora conduzido mecanicamente, vai somente até um certo ponto e atingido um clímax, a música muda para outra secção contrastante.

A técnica é usada neste caso como mais um ingrediente textural possível dentro das ferramentas do compositor, e não como um fim em si, como seria de esperar no caso da obra de Reich, dado tratar-se de uma das obras mais “demonstrativas” da sua nova técnica de música minimal repetitiva (exemplos 7a e 7b):

Exemplo 7a (Reich: *Piano Phase*, partitura manuscrita do compositor, setas analíticas):

The first pianist starts at 1 and the second joins him in measure at 2. The second pianist increases his tempo very slightly and begins to move ahead of the first until, (say in 30 to 60 seconds) he is one sixteenth ahead, as shown at 3. The dotted lines indicate his gradual movement of the second pianist and the consequent shift of phase relation between himself and the first pianist. This process is continued with the second pianist gradually becoming an eighth (4), a dotted eighth (5), a quarter (6), etc.) ahead of the first until he finally passes through all twelve relations and comes back into unison at 14 again.

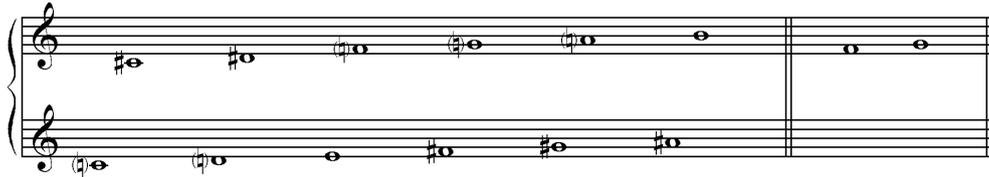
Exemplo 7b (Azevedo: *Cinco Cantigas de Bichos*, nº5, “O patinho amarelo”):

Mais uma vez atente-se no uso das onomatopeias através de uma indicação precisa de como obter o efeito desejado (apertando o nariz com os dedos para obter um efeito mais realista) e na maneira como diversas linguagens e sonoridades se tornam coerentes através da utilização de elementos comuns. Neste exemplo 7b podemos observar como as duas escalas de tons inteiros (construídas portanto apenas com intervalos de 2º Maior) possíveis (começando em C ou C#) sobrepostas dão uma ilusão de bitonalidade notas pretas/notas brancas (como se encontra no bailado *Petruska* de Stravinsky), embora, não se tratando de uma escala tonal, reste apenas a ilusão dessa bitonalidade.

Mas é em seguida, com a fixação da música apenas na 2ª Maior F-G que a ligação é estabelecida. A 2ª Maior é o intervalo de construção da escala de tons inteiros, é verdade, mas a sensação dos tons inteiros exige outros intervalos, nomeadamente a 3º Maior e a 4ª Aumentada, sem o que a sonoridade tão característica dessa escala desaparece. Ao invés, a 2ª Maior por si só é o intervalo mais diatónico de todos, um intervalo que sugere quer o cantochão

gregoriano e a antiga música medieval, quer a maior parte da música tradicional:

Exemplo 7c (redução analítica de 7b):



Podemos até afirmar que a 2^a M, a 5^a e a 8^a são os intervalos diatônicos por excelência. A rápida transição entre as duas escalas por tons inteiros e a fixação no intervalo diatônico de 2^a Maior cria assim uma ambiguidade que Sérgio Azevedo descobriu em compositores como Debussy e Stravinsky, os quais usaram várias escalas contrastantes em justaposição e até sobreposição, criando coerência e uma “estranheza familiar“ (empreguemos aqui o termo de Freud, título do célebre artigo de 1919, *Das Unheimliche*, para esse fenómeno) ao usarem materiais incompatíveis através de elementos comuns, como podemos verificar nos exemplos 8 e 9, extraídos respectivamente de *La Mer* (1905) de Debussy (sucessão de tons inteiros, tonalidade funcional V-I, e pentatonicismo), e da *Sinfonia de Salmos* (1938) de Stravinsky (sugestão melódica do modo frígio no contexto harmónico de uma escala octatónica):

Exemplo 8a (Debussy: *La Mer*, 2º and.):

Exemplo 8b (redução analítica de 8a):

Mi Maior (tons inteiros C#) (V) Mi Maior (I) (I) Pentatônico

Mi M: V⁹ + 5^{dm} I +6 (I)

Exemplo 9a (Stravinsky: *Sinfonia de Salmos*, 1º and.):

The image displays a musical score for Example 9a, featuring woodwinds and vocal parts. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The vocal part is for Alto (A.). The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody. The vocal line includes the lyrics: "E - xau - di o - ra - ti - o - nem me - am, Do - mi - - - - - ne".

Exemplo 9b (redução analítica de 9a):

The image shows an analytical reduction of Example 9a. It consists of two musical phrases on a single staff. The first phrase is labeled "escala octatônica em mi" and shows a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second phrase is labeled "sugestão do modo frígio" and shows a sequence of three notes: G4, A4, B4, enclosed in a box.

3.3.3. As canções sobre textos próprios: influências de música não-erudita.

Embora, como realçámos no capítulo de introdução, as *Cinco Cantigas de Bichos* de 1996 já façam várias alusões ao universo da música popular, estas são bastante mais discretas do que nas obras subsequentes sobre textos próprios, as quais, escritas já entre 2008 e 2009, denotam um interesse e uma ligação muito maior com os mais diversos universos de música não erudita, quer se trate de música tradicional, quer ainda de géneros como o jazz e o rock que partem ambos de raízes populares genuínas (os “blues” e as canções de escravos norte-americanos) e se transformam gradualmente em géneros bastante sofisticados, em particular o jazz, que hoje em dia já possui uma abordagem pedagógica académica praticamente do mesmo tipo da usada para a música erudita. Essa amplificação de uma promessa estilística entre as “canções-mãe” que são as *Cinco Cantigas de Bichos* e os diversos ciclos de 2008 e 2009 acompanham de certo modo o resto a produção do compositor, cujo interesse pela música tradicional, pelo rock e pelo jazz tem sido cada vez mais integrado nas suas obras, desde a harmonização simples de melodias folclóricas genuínas (*Cinco Canções Regionais Portuguesas*, *Cinco Melodias Populares para Cordas*, etc.), até à exploração complexa e integrada desses elementos na música de concerto mais sofisticada (*Concertino para piano e 14 instrumentos*, *Concerto para Dois Pianos e Orquestra*, *Tre Ritornelli*, etc.), passando pelo mesmo uso sofisticado do rock e do jazz (*La Vera Storia d’Ulisse in Mare*, *História de uma Gaivota e do Gato que a Ensinou a Voar*, etc.).

Uma das características desse uso dos diversos materiais ditos não-eruditos, é a proveniência diversa dos mesmos, embora exista nas canções sobre textos próprios uma tendência para os ritmos e modelos texturais sul-americanos, um universo que o compositor até aí pouco abordara, preferindo em geral a música tradicional Danubiana, ou Europeia em geral (música inglesa e francesa, de Espanha e Portugal, etc.). Uma das razões para o uso tão frequente de ritmos derivados de modelos de Salsa, Habanera, Rumba e outros poder-se-á dever não só a um interesse recente de Sérgio Azevedo pelos mesmos mas também às possibilidades de variação rítmica e geral complexidade que tais modelos permitem, dado que a instabilidade métrica da sua música é uma

constante, instabilidade à qual se alia a instabilidade do texto, muito poucas vezes pensado em termos de rima simples ou de regularidade métrica.

Também o facto de pretender uma actualidade junto das crianças a quem se dirige poderá ter sido mais um factor na escolha de ritmos latinos (típicos mesmo na música “pop”), ritmos que são imensamente populares hoje em dia graças a todos os grupos pop que os usam, ainda que, na maior parte das vezes, de forma bastante simplista. Por último, existe a possibilidade, sempre presente em qualquer obra baseada num texto, de condicionar as escolhas musicais a vários níveis, desde o mais directo (madrigalismos) até ao mais simbólico, dimensão essa que não está ausente – bem pelo contrário – das canções infantis de Sérgio Azevedo, bem como um certo humor que pode derivar desse simbolismo.

Para ilustrar esta asserção, analisaremos em seguida a importância e significado dos ritmos latino-americanos em cinco canções paradigmáticas desse uso: “Uma Porca muito porca” (*Cinco Canções Simples*, nº5), “Barata Tonta” (*Canções com insectos lá dentro*, nº9), “Gorgulho comilão” (*Canções com insectos lá dentro*, nº17), “Tyranossaurus Rex” (*Bichos de Arrepiar*, nº18), e “Galinha” (*Canções Zoo(i)ológicas*, nº10). Embora se trate de quatro ciclos distintos e de animais de diferentes famílias e ordens (1 mamífero, 1 ave, 2 insectos, e um animal carnívoro ovíparo extinto de grande porte que, de certa forma, antecedeu as aves modernas de dimensões e características bem diversas), o humor dos textos e o uso dos ritmos e outras características latino-americanas tornam estas cinco canções muito semelhantes, até pela ligação directa ou simbólica que resulta da associação dos textos com a música que lhes é dada.

Os ritmos-base destas canções são estruturas relativamente fixas que, na música verdadeiramente popular, pouco variam do princípio ao fim da peça, mas que, nas mãos de um compositor como Sérgio Azevedo, que cresceu com Bartók e Stravinsky, adquirem características irregulares e de variação constante. Os exemplos 10a a 10d ilustram alguns dos mais conhecidos e apreciados:

Exemplo 10a (“Samba”, Brasil):



Exemplo 10b (“Salsa” – “son”):

Exemplo 10c (“Tonada”, Chile):



Exemplo 10d (“Habanera”, Cuba):



Os exemplos seguintes, 11a e 11b ilustram dois tipos de ritmos complexos africanos que forneceram certamente muitas das bases da tradição popular latino-americana, nomeadamente as músicas tradicionais das Caraíbas e Antilhas (e até os “blues”, dos quais derivará o Jazz nos EUA) devido ao tráfico de escravos negros entre os dois continentes que resultou numa miscigenação cultural e, não obstante o horror desse tráfico humano, numa riqueza cultural, nomeadamente musical, sem paralelo noutras partes do mundo:

Exemplo 11a (música dos pigmeus “Aka”, África Central):



Exemplo 11b (música do povo “Soukous”, Congo Belga e “Gahu”, Ghana/Togo):

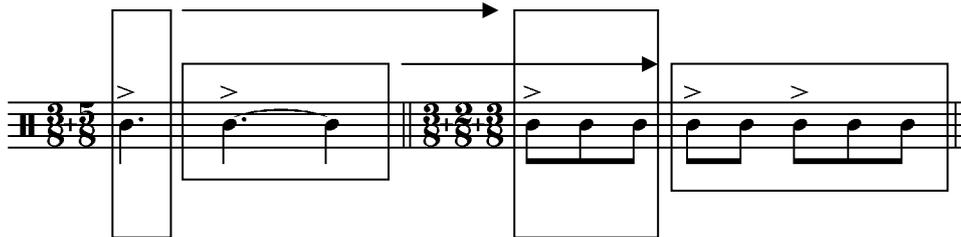


Finalmente, os dois exemplos 12a e 12b ilustram o uso, por Bartók e Ligeti, de ritmos búlgaros e africanos, que mostram a espantosa semelhança rítmica entre povos e regiões tão distintas. Bartók, tal como Ligeti, estudou não só as músicas tradicionais Danubianas, como africanas (Bartók as da África do Norte, e Ligeti as da África Central e Sub-Sahariana, a exemplo do que fará Steve Reich, um dos pais do Minimalismo norte-americano, já aqui mencionado):

Exemplo 12a (Bartók, ritmos búlgaros usados em *Mikrokosmos*):



Exemplo 12b (Ligeti, ritmo africano usado nos *Estudos*, e ritmo búlgaro):



Todos os exemplos atrás mencionados se encontram de uma ou outra forma, por vezes mesmo misturados na mesma peça, nas cinco canções que iremos tratar em seguida. Comum a todos eles é a complexidade irregular, que justapõe células de 2 e 3 colcheias (usamos a colcheia como base, por comodidade, mas podia ser qualquer outra figura rítmica), que por sua vez forma subgrupos mais extensos de 3 e 5, por qualquer ordem.

Por fim, e antes de analisarmos o uso destes ritmos nas canções de Sérgio Azevedo será interessante observar o uso que deles fizeram alguns compositores modernos, quer da área erudita (Aaron Copland, Arthur Benjamin, George Gershwin), quer da área popular não tradicional, como Manuel Esperon (exemplos 13a a 13f):

Exemplo 13a (Copland, “El Salón Mexico”, 1943):



O exemplo acima, 13a, mostra na mão direita do piano a característica harmonização em terceiras típica da música mexicana, que também encontraremos no exemplo 13d que ilustra uma canção popular de Manuel Esperón. A mão esquerda mantém um “ostinato” irregular que oscila entre 3 e 2 num compasso de 4/4 simples, formando uma sucessão de: [3-2-3-2-3-3-3-2-3-2...].

Exemplo 13b (Copland, “Danzón Cubano”, 1949):

No exemplo 13b, Copland, que tanto se interessou por estes ritmos vernaculares das Américas Central e do Sul, usa desta vez um ritmo cubano cuja sucessão é: [3-3-4-2-2-2-3-3-4-2-2-2].

Exemplo 13c (Copland, “Danza de Jalisco”, 1975):

Nesta *Danza de Jalisco* que o exemplo 13c ilustra, 3º e último andamento dos *Three Latin-American Sketches*, Copland, já em 1975, ainda se compraz em utilizar texturas características da música tradicional mexicana, neste caso da região de Jalisco, que possui um riquíssimo legado cultural e uma forma de dança muito própria, a “Dança de Jalisco”, com a sua alternância ambígua entre compassos de 6/8 e 3/4, ambiguidade que Sérgio Azevedo usará em várias das canções aqui analisadas. De notar que no compasso 4, Copland pede aos músicos que batam palmas com o ritmo indicado, o que aumenta ainda mais o carácter étnico da música, dada ser essa uma maneira tradicional de acompanhar as canções e danças de Jalisco.

O exemplo seguinte, de um compositor mexicano de canções e danças populares, Manuel Esperón (1911), usa novamente as características terças paralelas na voz superior, e a ambiguidade 2-3 no compasso 8, ao usar uma quátila de três semínimas dentro de um compasso de duas semínimas, que produz o mesmo efeito rítmico da peça de Copland do exemplo anterior.

13d (Esperón “Ay! Jalisco, no te rajés”, 1941):

Musical score for piano reduction of "Ay! Jalisco, no te rajés" by Manuel Esperón. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 126. It features a complex rhythmic pattern with accents and slurs in the right hand, and a bass line with chords and triplets in the left hand.

Exemplo 13e (Benjamin, “Jamaican Rumba”, 1938):

Musical score for piano reduction of "Jamaican Rumba" by Benjamin. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 100. It features a complex rhythmic pattern with accents and slurs in the right hand, and a bass line with chords and triplets in the left hand.

Exemplo 13f (Gershwin, “Cuban Overture - Rumba”, 1936):

The image shows a musical score for piano reduction, labeled "Pno. red.". It consists of four staves. The top staff is the right hand, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 92$ and a dynamic marking of 8^{va} . The second staff is the left hand, featuring a triplet of eighth notes. The third and fourth staves are the grand staff (treble and bass clefs), showing a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The score is in 2/4 time and contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Os dois últimos exemplos desta série, 13e e 13f, ilustram duas rumbas de dois compositores que usaram bastante a música popular como fonte de inspiração, o norte-americano George Gershwin e o australiano Arthur Benjamin. Ambas obras escritas praticamente na mesma altura, 1936 e 1938, partilham o ritmo da rumba e uma exuberância especificamente ligada a estes sensuais ritmos jamaicanos, embora a obra de Gershwin, orquestral, seja bastante mais complexa. Enquanto Benjamin se mantém num padrão de 3-3-2 (em semicolcheias desta vez), partilhado por ambos os pianos, Gershwin usa um padrão alternado de 3-3-2 / 3-2-3 que torna a música bastante excitante do ponto de vista rítmico, a que se junta a abundante percussão latina (congas, maracas, etc.) ausente deste exemplo reduzido.

Todos os exemplos anteriores foram usados para demonstrarem alguns dos usos sofisticados destes ritmos em música maioritariamente de concerto, uma vez que é esse o uso que Sérgio Azevedo também lhes dá. Embora se tratem de canções para crianças, a maneira complexa como este ritmos e demais características vernaculares desta música são postos em acção demonstram que, tal como em Bartók ou em Lopes-Graça, Sérgio Azevedo não considera necessário, ou sequer desejável, reduzir o interesse e complexidade da música a um nível simplista apenas porque esta é destinada a crianças e jovens, uma lição que o compositor terá absorvido quer de Béla Bartók, quer de Fernando Lopes-Graça, se atendermos a alguns escritos que sobre o assunto tem publicado (Azevedo, 2006).

Ainda antes de nos referirmos aos textos, será elucidativo verificar onde e como estes modelos rítmicos são usados nas cinco canções em causa. Os exemplos seguintes, 14a a 14e ilustrarão as ligações entre as canções e os modelos rítmicos básicos, e ainda a sua ligação com os exemplos dos compositores atrás mencionados, em particular com a música de Aaron Copland, uma referência importante para Sérgio Azevedo, embora não um dos compositores que o tenham directamente influenciado a não ser pontualmente, caso talvez de algumas das canções aqui em causa:

Exemplo 14a (Azevedo, “Uma Porca muito porca”):

O exemplo 14a mostra o “ostinato”, variável, da mão esquerda, uma sucessão 3-3-2 que se encontra na salsa, na rumba e nos ritmos búlgaros, mas o uso de acordes perfeitos harpejados na mão direita remete mais para as texturas da música latino-americana do que para as ambiências centro-europeias. No compasso 8 encontramos a sobreposição típica do Jalisco, entre 6/8 (mão direita) e 3/4 (mão esquerda). A mão esquerda só por si realiza variantes do “ostinato” inicial, que produzem uma sucessão que mistura o regular com o irregular: 3-3-2-3-3-2-3-3-2-2-3-3-2-3-3-2.

Exemplo 14b (Azevedo, “Barata tonta“):

The musical score for "Barata tonta" is presented in a standard format. It begins with a tempo marking of quarter note = 66. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "Ba - ra - ta ton-ta, ba-ra-ta ma - lu-ca, on - de te". The piano accompaniment features a prominent, regular rhythmic pattern in the bass line, which is highlighted by a box in the first measure.

O exemplo 14b é uma simples Habanera, que se encontra em muitas obras eruditas populares, como a ópera *Carmen*, de Bizet, uma das primeiras obras ocidentais a usar este tipo de ritmos cubanos, embora a acção se passe em Espanha e não nas Antilhas. Neste exemplo, a segunda célula tem uma variante sincopada no primeiro compasso, que apenas varia a célula dentro da duração inicial, mas o “ostinato” é notavelmente regular ao longo de toda a peça:

Exemplo 14c (Azevedo, “Gorgulho comilão“):

The musical score for "Gorgulho comilão" is presented in two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 116. The piano accompaniment is in 8/8 time, with a 3-measure phrase in 2/4 time, followed by a 3-measure phrase in 3/4 time, and a 2-measure phrase in 2/4 time. The vocal line includes the lyrics: "O Gor - gu - lho é bi - cho cui - da - do - so: não come lher!".

Os dois excertos do exemplo 14c revelam a proximidade desta canção com a canção “Tyranosaurus Rex”, não só em termos rítmicos e harmônicos mas também formais, dado que a segunda metade é uma repetição variada da primeira, uma característica aliás da maior parte das canções. Desta vez o impulso rítmico é mais “disfarçado”, graças à articulação dupla de cada célula, mas com sucessões do tipo das já anteriormente referidas, sucessões (à base da colcheia) de 3-3-2 e 2-3-2 na parte de piano, e na voz, sucessões de 3-2-3 e 2-2-3 e 3-3-2, todas variantes da célula global (e do compasso) de 8/8. A harmonização à base de intervalos de 6^{as} e 3^{as} dão uma atmosfera mexicana à

canção, a exemplo do que foi referido a propósito de *El Salón México* de Copland e da canção de Esperón.

Exemplo 14d (Azevedo, "Tyrannosaurus Rex"):

The musical score is divided into three systems. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The vocal line starts with the lyrics "Co-mes, mor-des,". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with time signatures of 6/8, 3/4, 2/4, 6/8, and 2/4. The second system continues the vocal line with "só e na-da mais, és bru-to, bru-to por de - mais, e lo - go tu, dos a-ni -". The piano accompaniment maintains the same complex rhythmic structure. The third system starts at measure 17 with the vocal line saying "mais!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic complexity.

21

Co-mes, mor-des, só e na-da mais, és bru-to, bru-to por de -

26

mais, e lo-go tu, dos a-ni - mais o mais te - mi-do, foste'ex - tin-to, por-que'e -

Como referido no comentário anterior, a canção “Tyranossaurus” aproxima-se bastante da canção “O Gorgulho comilão”, não só pelo ritmo mas também pela atmosfera mexicana que é conseguida através do uso de terceiras e sextas em abundância na harmonização do acompanhamento pianístico. Os primeiros compassos estabelecem imediatamente uma sucessão 3-3-2-3 que é repetida mas encurtada na última duração: 3-3-2-2, e repetida depois da entrada da voz, estabelecendo o padrão principal de 3-3-2-2 ao longo da maior parte da música subsequente.

Como é também característico destas canções inspiradas em ritmos latino-americanos, aos “ostinati” rítmicos somam-se “ostinati” melódicos, que neste caso é uma sucessão de subidas e descidas entre uma terceira menor E-G, e uma subida característica cromática D-D#-E, que se encontra em muita música mexicana, e que encontraremos num dos contrapontos da canção seguinte, a “Galinha”, a canção harmonicamente mais complexa deste grupo de cinco:

Exemplo 14e (Azevedo, "Galinha"):

The musical score is in 4/4 time with a tempo of 120. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a characteristic 3-3-2 rhythm. The lyrics are: "Sou a ga - li - nha ton - ta, a ga - li - nha' - só, só pen - so'em ra - ção e dis - so eu sou". There are arrows pointing to specific notes in the piano part, and a box highlights a melodic phrase in the piano part.

A “Galinha” deve o seu ritmo complexo, ao contrário das canções anteriores, nas quais o uso deste tipo de ritmos é mais subtil (falaremos em seguida da relação entre texto e música), a um madrigalismo evidente: o andar trôpego, sempre a esticar o pescoço para trás e para diante de uma galinha é desde logo imitado pelo ritmo 3-3-2, com paragens abruptas nas últimas notas de cada sucessão e na maior parte das células melódicas, sempre curtas (pausas de colcheia), e as “acciacaturas” melódicas descendentes que se encontram no exemplo nos compassos 2, 4 e 6, assinaladas no exemplo pelas setas. Na segunda parte do exemplo, é notável o uso de um cromatismo ascendente na segunda secção da canção, que é uma repetição com variantes, cromatismo que

já assinalámos na canção anterior e que é uma forma típica de improvisação que consiste em “encher” a textura com passagens escalares cromáticas, cujo sentido harmónico é nulo (a harmonia base não se modifica, nem a sensação tonal, mas o cromatismo introduz um “picante” melódico à música, em princípio bastante diatónica e à base de sucessões IV(II)-V-I).

A questão da relação dos textos com a música é importante nestes casos em que ritmos, linhas melódicas e texturas tão características do universo latino-americano (com especial ênfase para a música de Cuba e do México) são usadas de forma tão evidente e extrovertida. O humor patente nos textos das cinco canções (bem saliente na indicação *in modo galinacius* no início da canção da “Galinha”) é uma das possibilidades a explorar, uma vez que a irregularidade rítmica deste tipo de música é um veículo óptimo para um humor que se quer, ele próprio, “non-sense”, que joga com os desequilíbrios naturais da vida, postura e fisiologia dos animais, e que pela sua surpresa e imprevisibilidade constante fornece um contraponto à imprevisibilidade dos próprios textos e do humor que lhes está associado.

Não obstante esta tentativa de explicação mais racional, nem sempre iremos encontrar uma lógica profunda entre algumas das influências sonoras de Sérgio Azevedo e os conteúdos dos textos ou atmosferas que os mesmos sugerem. Por vezes é apenas uma questão de gosto e de preferência em relação a uns tipos de música popular em detrimento de outros, daí a coerência que percorre este conjunto de cinco canções ser bastante curiosa, até porque, como foi também já referido, somente duas delas pertencem ao mesmo ciclo, e somente essas tratam de animais com as mesmas características fisiológicas, neste caso, insectos.

Assim, debrucemo-nos sobre o que existe em comum nos cinco textos, desde o tema à maneira de o abordar e ao tipo de humor que daí decorre:

“Uma Porca muito porca”

Ó porca, tu passaste pela horta? Estás tão suja de chafurdar na lama, que tens de te lavar antes de ires para a cama, e não torças o nariz e o rabo, pois, ao fim e ao cabo, fizeste batota, e foste para o chiqueiro quando devias ter ido para o banheiro.

“Barata tonta”

Barata tonta, barata maluca, onde te foste esconder? Debaixo do fogão, ou atrás da fruta?
Barata tonta, barata louca, onde te foste esconder? Atrás do banheiro, ou debaixo da touca?
Barata tonta, barata maluca, onde te foste esconder? Debaixo do fogão, ou atrás da fruta?

“Gorgulho comilão”

O Gorgulho é bicho cuidadoso: não come um arroz qualquer e como é muito guloso, papa Carolino à colher! Miam, miam!

“Tyrannosaurus Rex”

Comes, mordes, só e nada mais, és bruto, bruto por demais, e logo tu, dos animais o mais temido, foste extinto, porque era demais, porque era, já era, demais! Aurrfff!

“Galinha”

Sou a galinha tonta, a galinha ilógica, faço tudo sem nexo e com pouca agógica! Bico e pico no chão, procurando ração, ora não! Sou a galinha amarela, a galinha trôpega, só, só penso em ração e disso eu sou sôfrega! Quando for Primavera serei a mais gorda, e não irei chocar ovos, mas directa à panela!

Desde logo parece ser evidente a origem do humor que congrega estas cinco canções: cada animal tem uma característica específica e engraçada: a porca é, naturalmente, “porca”, a barata é “tonta”, “maluca” e “louca”, o gorgulho é “guloso” e “comilão”, o Tyrannosaurus rex é “bruto”, e a galinha é “tonta”, “ilógica”, “trôpega” e “sôfrega”. Estas características são reais e tornam-se engraçadas porque o que acontece aos animais é consequência destas características, algumas nem sempre muito úteis: a porca efectivamente é um animal que chafurda na lama e no chiqueiro, a barata quando se assusta foge em

todas as direcções sem grande nexos, o gorgulho desbasta os cereais, o Tyrannosaurus é, ou foi, realmente, um predador que apenas, como a maior parte dos predadores, comia e dormia, valendo-se da sua força bruta e não de uma qualquer inteligência para dominar o período Jurássico durante o qual viveu, e as galinhas não são propriamente conhecidas pela sua inteligência mesmo dentro do reino animal.

O entanto, o que poderia parecer uma espécie de enumeração de características pouco abonatórias de cada animal dá uma reviravolta de sentido através precisamente do humor, que torna os bichos simpáticos ao leitor precisamente através destas suas fraquezas.

Em termos da relação música/texto, temos pois que, à excepção da “Galinha”, cuja irregularidade rítmica e articulação à base de curtas frases abruptas faz um paralelo entre a textura musical e a maneira irregular e nervosa como a galinha se move e age, existe uma característica comum a estes textos que poderiam justificar uma coerência musical mas que não parece exigir este tipo de ambiência latino-americana. Podemos eventualmente argumentar que, no caso da canção “Tyrannosaurus Rex”, a influência mexicana dever-se-á ao facto de o animal ter outrora percorrido o norte do México, para além do que é hoje em dia a América do Norte. Mas são apenas duas de cinco canções, e como encontrar argumentos que justifiquem as restantes três?...

Temos de reconhecer que existem outras canções com as mesmas características destas que não se movem na mesma ambiência latino-americana. Assim, que mais elementos poderiam justificar a escolha deste vernáculo musical? O próprio humor está presente em muitos dos restantes textos de Sérgio Azevedo, sem que necessariamente a ambiência latino-americana esteja igualmente presente.

Parece-nos pois que não há, em geral, razões especificamente de conteúdo literário para a escolha desta ou daquela influência musical, salvo algumas excepções como a canção da “Galinha”. Ligações do texto à música existem, mas serão de outra ordem e não propriamente, ou obrigatoriamente, desta índole, como veremos noutras canções que usam outro tipo de elementos musicais não-eruditos. De qualquer modo, e não obstante este facto, a escolha destas cinco canções para se executarem em concerto como um pequeno ciclo

“latino-americano” independente dos ciclos imaginados pelo compositor será uma escolha pertinente dadas as semelhanças de escrita que todas contm.

Apresentamos em seguida uma listagem com as canções de Sérgio Azevedo sobre textos próprios cujas influências musicais (da música popular ao tipo de ritmos usados, como a marcha ou a valsa, do jazz ao rock, etc.) ou outras características de escrita (citações, desenhos rítmicos e melódicos, etc.) têm directamente que ver com o conteúdo do texto e/ou remetem directamente para alguma caracterização madrigalesca do mesmo:

Quadro nº3

Levantamento das citações e alusões musicais originadas pelo texto

<i>Canções com insectos lá dentro</i>	
<i>Formigas</i>	Existe uma citação directa de uma figura de acompanhamento extraída da célebre marcha obstinada do 1º andamento da <i>Sinfonia nº7</i> , “Leninegrado”, de Chostakovitch, dada a ligação dessa obra com a guerra, uma vez que o texto da canção sugere que a organização das formigas é como a dos soldados.

<i>Canções Zoo(i)lógicas</i>	
<i>Galinha</i>	Uso de ritmos irregulares latino-americanos e de curtas células com pausas frequentes de modo a imitar a irregularidade, movimentos abruptos e falta de nexos de uma galinha.
<i>Rã</i>	Uso de uma cantilena tipo “canto de recrutas”, acompanhada por uma textura próxima do rock, devido ao texto repetir uma cantilena sempre do mesmo tipo e sugerir ao mesmo tempo uma acção violenta de cada animal
<i>Búzio</i>	Uso de linhas melódicas cromáticas que sobem e descem simulando as circunvoluções da concha do búzio, cromatismos que são sucedidos por harpejos ascendentes diatónicos que têm o mesmo efeito de simulação musical da fisiologia do animal.
<i>Urso</i>	Subtil alusão a música da Europa Central, nomeadamente música checa, região da Europa onde era hábito exhibir ursos habilidosos em feiras, se bem que fossem os húngaros e não os checos os mais associados a esse costume.
<i>Peixe-Balão</i>	Uso do ritmo de valsa, que se dança circularmente com dois tipos de revoluções (o par roda sobre si próprio, e todos os pares rodam à volta da sala), para simular o aspecto arredondado, circular, do peixe quando insuflado.

<i>Bichos de Arrepiar!</i>	
<i>Tyrannosaurus Rex</i>	Uso de ritmos e texturas da música mexicana, talvez uma alusão ao facto de restos do animal serem abundantes no que é hoje o norte do México?
<i>Escorpião</i>	Ritmo de marcha pesado no baixo, coerente com a sugestão marcial e ameaçadora do texto e das características conhecidas do animal.
<i>Lacrau</i>	É feita uma alusão humorística ao hino “shaker” <i>Simple Gifts</i> , pelo facto de as características “emocionais” e até fisiológicas do lacrau (o lacrau é lento e a melodia é uma dança rápida), se este fosse humano, estarem em completa divergência com a mensagem de harmonia e concórdia típica desta seita religiosa americana.
<i>Cobra</i>	Uso de movimentos melódicos que alternam 3ªM e 3ªm e outras alterações que sugerem as melopeias árabes usadas pelos encantadores de serpentes, embora não seja feita nenhuma citação directa desse tipo de música.
<i>Dragão</i>	Fortes sugestões pentatónicas devido ao facto de se tratar de um animal mitológico chinês.
<i>Tubarão</i>	O rock é usado pelo facto de o texto fazer alusão aos surfistas que o tubarão morde, no que parece ser uma homenagem à “cultura de praia” associada ao surf e ao rock, estilo de vida que o tubarão vem ameaçar...
<i>Doninha fedorenta</i>	Existe uma citação das <i>Nursery Rhymes</i> de Janacék quando é feita uma sugestão do comportamento sexual das doninhas nos últimos compassos da canção, devido ao humor desse ciclo para crianças do compositor checo e à sensualidade do desenho melódico citado, que contrasta – a sensualidade – com o notório mau cheiro do animal. Podemos ainda pensar numa alusão a uma figura dos desenhos animados americanos muito célebre, a doninha fedorenta francesa que se apaixona loucamente pelos animais errados, como gatos e coelhos, os quais fogem dela a sete pés.
<i>Osga</i>	Existe uma citação breve do bailado <i>Romeu e Julieta</i> , de Prokofiev, do número intitulado “Cena”. A ligação com este bailado romântico/dramático é claramente irónica, dado o texto da canção, que rima “osga” com “pitosga”, e infere da miopia do animal que, se morde, é porque não sabe se o que tem à frente é comida ou um simples dedo de uma pessoa...

<i>Cinco Canções Simples</i>	
<i>Cavalinho</i>	Uma marcha ligeira e não muito rápida espelha o trote do cavalo, que afinal, não era cavalo nenhum...

<i>Insectário</i>	
<i>Gafanhoto saltitão</i>	Utilização de ritmos pontuados rápidos em cânone nas duas mãos do piano e depois na voz para sugerir os saltos do gafanhoto.
<i>A Pulga</i>	Sugestão de “picadas” nos últimos compassos do piano através de ataques curtos com harmonia densa, quase como se fosse um ruído.
<i>A Joaninha</i>	Sugestão melódica das cantilenas que as crianças cantam espontaneamente nos jogos de roda, dado que o texto faz alusão a meninas que se pintam de bruxinhas e a letra é deliberadamente infantil.

<i>Passarada</i>	
<i>Os Pombos-Correio</i>	Na parte do texto em que se refere que os pombos-correio voam de um país para o outro é feita uma alusão à música checa, como forma de sugerir uma região distante daquela em que a peça começou, embora o resto da peça não faça alusões a nenhuma outra música tradicional.

<i>Três Canções de Gatos</i>	
<i>Gato apaixonado</i>	No início da canção, no piano, é feita uma alusão ao estilo de jazz primitivo tocado com muita frequência nos bordéis de New Orleans, uma vez que o gato está apaixonado, e que os gatos não se satisfazem apenas com uma “conquista”...
<i>Gato mafioso</i>	Como seria de esperar, um gato mafioso tem direito a uma tarantela.

De todas estas influências populares, a mais notória depois da música latino-americana será sem dúvida a da música popular checa, música que Sérgio Azevedo também usa num número significativo de peças fora do universo da música infantil, e que demonstram o seu interesse pela música de Smetana, Dvorak, Janacék e Martinu (*Sinfonia para 9 Instrumentos de Sopro, Suite de Hasék, Serenata para Sopros, Três Visões, Serenata para Clarinete e Cordas, Eine Kleine Streichmusik, Pequena Música de Coreto, A Rainha das Abelhas, Quatro Canções Checas, Quatro Peças Breves, Haydn As I See Him*, etc.).

Um dos traços mais salientes dessa música é uma progressão descendente no baixo que, curiosamente, se encontra em diversos compositores da era clássica, como Mozart e Vorisék, constituindo um caso raro de utilização evidente da música tradicional local “avant-la-lettre”, se considerarmos que Mozart morreu em 1791 e Vorisék em 1825, e Smetana, o primeiro compositor folclorista romântico e o “pai” da música nacionalista checa nascerá somente em 1824. O interesse de Mozart pela música checa deveu-se às suas viagens constantes a Praga, onde a sua música era mais apreciada do que em Viena, e onde escreverá obras (Sinfonias nº38, “Praga”, e nº39, e ainda a ópera *Don Giovanni*) que demonstram o seu interesse pela música da Boémia, como era então chamada a região.

Podemos observar o uso dessa progressão nos exemplos 15a e 15b em obras de Mozart e Smetana, e compará-los com o uso que dela faz Sérgio Azevedo nalgumas das canções (exemplos 15a a 15d):

Exemplo 15a (Mozart, “Sinfonia nº38, «Praga», 1786):

The image shows a musical score for piano reduction (Pno. red.) of Mozart's Symphony No. 38, 'Prague'. The score is in 4/4 time and G major. The tempo is marked as quarter note = 126. The bass line (left hand) features a prominent descending sequence of chords: G4-B3, F4-A3, E4-G3, D4-F3, C4-E3, B2-D3, A2-C3, and G2-B2. The treble line (right hand) consists of a series of chords, primarily triads and dyads, that follow the harmonic structure of the bass line. Arrows at the bottom of the score indicate the flow of the descending bass line across the measures.

Exemplo 15b (Smetana, "Ma Vlast", 1875):

♩ = 52

Pno. red.

The score is for a piano reduction in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 52. The right hand features complex, dense chordal textures with many accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A large bracket spans across the bottom of the first two systems, with arrows pointing to the right, indicating a specific analytical focus.

Exemplo 15c (Azevedo, "Os Pombos-correio"):

Coro

tais de um pa-ís ao out-ro, quer por ci-ma de ter-ra, quer por ci-ma de mar.

Piano

The score is in 4/4 time. The vocal line (Coro) has a simple melody with lyrics. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. A large bracket spans across the bottom of the piano part, with arrows pointing to the right.

Exemplo 15d (Azevedo, "O Urso"):

♩ = 120

Ur - so pe - sa - dão, o - re - lhu - do'e bar - ri -

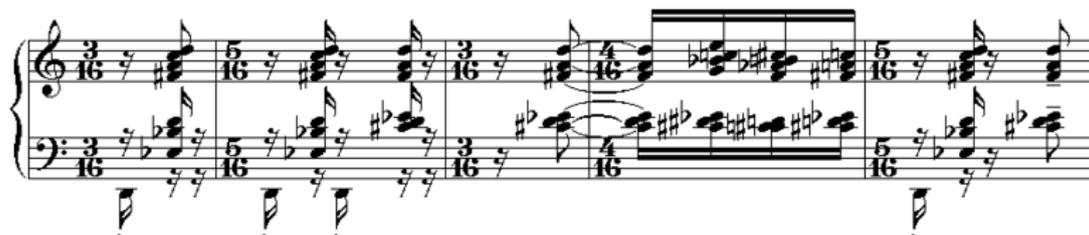
gu - do! Ur - so gor - da - lhu - do, na - ri - gu - do'e tra - pa - lhão! Que

The score is in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 120. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line and chords. A large bracket spans across the bottom of the piano part, with arrows pointing to the right.

Finalmente, e termos de utilização de música popular, desta vez “urbana”, podemos referir a crescente influência da música jazz e rock, nomeadamente do jazz clássico de New Orleans e o de Gershwin, e do rock dos anos 70, desde Jimi Hendrix aos Doors. Este interesse crescente por uma área aparentemente afastada da música erudita (o rock) é comum a muitos outros compositores contemporâneos nascidos a partir de finais dos anos 50 e s de 60 e 70 como Magnus Lindberg (1958) ou Thomas Adés (1971), embora se possa encontrar já um pouco antes. Quanto ao jazz, este é empregue regularmente na música erudita desde pelo menos Stravinsky (*História do Soldado*, 1917) e Milhaud (*La Création du Monde*, 1919).

O interesse maior do jazz foi, sem dúvida, o ritmo, mas as harmonias e escalas típicas, bem como a improvisação também interessaram os compositores, embora menos. Já o rock influenciou os compositores não tanto pelo ritmo (um básico 4/4 sem as complexidades do jazz), nem pela harmonia (também muito simples em geral, à volta dos graus principais, apenas com o recurso a algumas progressões modais aqui e ali), mas mais pelo aspecto agressivo e a sonoridade característica à volta de “ostinati” brutais e incisivos, aspecto que tem em comum com Stravinsky, por exemplo, em obras como *A Sagração da Primavera* (1913), a qual, não fossem os ritmos irregulares e a orquestra sinfónica, seria por vezes uma espécie de rock “avant-la-lettre” com o seu uso de harmonias dissonantes em formação cerrada, acordes “martelados” que sugerem por vezes a distorção das guitarras eléctricas (ver exemplos 16a e 16b):

Exemplo 16a (Stravinsky, “A Sagração da Primavera”):



Exemplo 16b (Stravinsky, "A Sagração da Primavera"):



Esta ligação de *A Sagração da Primavera* ao rock pode ser a base para a compreensão do interesse do compositor em usar este tipo de música urbana, dado que a *Sagração* foi uma das obras mais influentes para Sérgio Azevedo como ele próprio várias vezes refere (Azevedo, 1999a:476; 2004). Não será por acaso que Sérgio Azevedo confessa que a sua infância musical foi bastante diferente da usual, uma vez que a música não-erudita de carácter “pop”, fosse ela qual fosse (pop, rock, mesmo o jazz), excepto a música folclórica e a música de Coimbra (canções e guitarradas, que o seu pai tocava, existindo vários discos destes géneros em casa (Azevedo, 1999a:475; 2004) esteve completamente ausente do seu panorama auditivo até bem entrado na idade adulta. Tal deveu-se ao facto de não existirem discos desse tipo de música em casa, mas também porque o seu pai, que o influenciou fortemente em termos musicais, não apreciar música pop ou rock⁸.

De certa forma, a descoberta da *Sagração da Primavera* bem como dos *Quartetos de Cordas* de Béla Bartók, todas elas obras extremamente agressivas, dissonantes e fortemente rítmicas, tal como o rock, no início da puberdade, constituíram a “rebeldia musical” de Sérgio Azevedo (nomeadamente contra o repertório que a sua professora privada de piano lhe impunha, e que não passava dos clássicos: Bach, Mozart, Beethoven, e alguns românticos), só que ao invés do rock este usou Stravinsky, nesse aspecto não se diferenciando daquilo que muitos outros adolescentes fizeram e ainda fazem⁹.

⁸ Informação fornecida pelo compositor.

⁹ Informação fornecida pelo compositor.

Este aspecto é particularmente interessante, uma vez que não é de todo comum a um compositor erudito português (nos EUA tais processos são mais comuns, tal como o uso do jazz, dada a origem geográfica destes géneros ser os EUA) o uso do rock em peças infantis do tipo que aqui nos concerne. Tal uso poder-se-á mesmo prestar a acusações de facilitismo ou colocar em causa a validade estética das obras infantis, e temos a certeza que Fernando Lopes-Graça, o mestre de Sérgio Azevedo, desaprovava veementemente tal uso¹⁰.

Se analisarmos os exemplos seguintes, penso que chegaremos à conclusão contrária, ou seja, que o uso consciente e sofisticado destes elementos não eruditos não só torna mais complexa a relação texto/música (como no caso da canção “Tubarão”), como ampliam o escopo sonoro da composição, e, embora de forma sofisticada, amplia a modernidade e a pertinência estética das canções, ao aproximá-las do universo que hoje em dia as crianças mais consomem (embora o universo “pop” esteja praticamente ausente em Sérgio Azevedo), sem que, por isso, o universo erudito esteja ausente. Aliás, uma das características que iremos notar nas diversas fontes de rock que Sérgio Azevedo privilegia é o facto de todas elas serem provenientes de um tipo de rock muito pouco comercial, por vezes mesmo experimental (Jimi Hendrix) e todo, ou quase todo ele, contestatário em termos das letras e do efeito político/social que tiveram no seu tempo, para além de que se trata de um tipo de rock (meados dos anos 60, anos 70) já com quase 40 anos, o que o coloca numa perspectiva histórica lúcida em termos do seu significado cultural e histórico.

¹⁰ Informação fornecida pelo compositor.

Os exemplos seguintes (17a a 17d) mostram pois a ligação de algumas canções de Sérgio Azevedo ao estilo agressivo e martelado do rock, tomando como exemplo o célebre tema *Purple Haze* de Jimi Hendrix. Note-se como o exemplo 17b usa o mesmo acorde de 5ª diminuta/7ªM como base do acompanhamento (como em *Purple Haze*, exemplo 17a, acorde que também é costume encontrar em Bartók), e o exemplo 17c usa inclusivamente harmonias quase “cluster” no grave para sugerir a sonoridade das percussões não afinadas:

Exemplo 17a (Hendrix, “Purple Haze”, 1967):

The image shows a musical score for the 'Intro' of 'Purple Haze' by Jimi Hendrix. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: Vocal, Guitar 1, Guitar 2, Bass, and Drums. The tempo is marked 'Moderate Rock' at 106 bpm, and the key signature is 'N.C. (E5)'. The guitar part is marked 'mf w/ Fuzz Face' and the bass part is marked 'mf'. A box highlights the first four measures of the guitar and bass parts. The guitar part features a series of eighth notes and a final chord, while the bass part features a steady eighth-note pattern. The drums part includes a simple drum kit notation with symbols for snare, bass, and crash.

(Am) (G) (F#m) (C)
 and, oh, fair - y - sides. That's all - she ev - er thinks a - bout. Rid - ing with the
 lo - ing

This system contains the first four staves of a musical score. From top to bottom, they are: Vocal (with lyrics), Glockenspiel, Guitar I, and Drums. The bass line is present but not explicitly labeled with a staff name. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Chord symbols (Am, G, F#m, C) are placed above the vocal line.

(D) D Verse N.C. (Em)
 wind. 2. When I'm sad - she comes to me.

This system contains the next four staves of the musical score. From top to bottom, they are: Vocal (with lyrics), Glockenspiel, Guitar I, and Drums. The bass line is present but not explicitly labeled with a staff name. Chord symbols (D, D, N.C., Em) are placed above the vocal line. The lyrics include "wind." and "2. When I'm sad - she comes to me."

Exemplo 17b (Azevedo, "Tubarão"):

$\text{♩} = 88$

in rock style...

0

Gra - nde Tu - ba - rão Bran - co, que ga - nhas a vi - da na Aus - trá - lia,

a mor - der sur - fis - tas

¹³ c ou - tros tu - ris - tas:

Exemplo 17c (Azevedo, "Rã"):

♩ = 126

in rock-style!

O que faz a rã, quan-do vê a mos-ca? Faz mham, mham, mham, mham, mham,

O interesse pelo rock e pelo jazz, interesse recente como já vimos, pode ser verificado igualmente noutras peças destinadas a um público infante/juvenil compostas na mesma altura, peças das quais a mais paradigmática nessa abordagem de músicas não-eruditas é a *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar* (2008), para narrador e 18 instrumentistas, na qual o rock aparece na forma de uma citação do conhecido tema do grupo Doors, *Come on, baby, light my fire* (exemplo 17d).

É importante referir estes exemplos exteriores às canções mas igualmente ligados ao universo da música infantil de Sérgio Azevedo, uma vez que estes demonstram não só a coerência estética que este universo contém (não obstante a grande diversidade de meios técnicos e musicais que utiliza), como também a coerência em relação ao resto da produção musical do compositor (obras não destinadas a crianças) e às influências mais duradouras da sua juventude, como Stravinsky, e as complexas teias de relações que se produzem entre o universo erudito e não-erudito (as já referidas ligações de sonoridade e gesto entre *A Sagração da Primavera* e o rock):

Exemplo 17d (Azevedo, "História de uma Gaiivota e do Gato que a ensinou a Voar"):

História de uma Gaiivota e do Gato que a ensinou a voar - Sérgio Azevedo

165

1007

FL. / Picc.
Ob. / Cor. I
Cl. Mi b / Cl. Lá / Cl. B.
Fag. / C FAG.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tb.
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Hp.
Pno. Cel. Sint.
Narrador
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ava090284

Finalmente, o jazz e outras referências menores podem ser observados nos exemplos seguintes (exemplos 18 a 19), todos escolhidos de entre as canções cujos textos implicam, ou podem implicar, essas referências, não obstante as citações mais ou menos evidentes de músicas do mundo, do pop ao jazz, da música tradicional à erudita, abundarem nos ciclos de canções infantis de Sérgio Azevedo.

No caso do jazz, exemplo 18a, será interessante notar que o seu uso está muitas vezes ligado a um aspecto amoroso/erótico, como se pode verificar nos exemplos 18a a 18c, retirados de uma canção de Sérgio Azevedo sobre um gato apaixonado (o exemplo 18b demonstra as ligações ao jazz na forma de um excerto em estilo “New Orleans” típico) e da já referida *História de uma Gaiivota e do Gato que a ensinou a Voar*, na qual o jazz é sempre associado à sensualidade felina da gata Bubulina:

Exemplos 18a e 18b (Azevedo, “Gato apaixonado” / William Gillock, “New Orleans Nightfall”):

The image displays a musical score for piano and voice. The top system is labeled "Piano" and shows a piano accompaniment in 4/4 time. The middle system is labeled "singing" and shows a vocal line with lyrics. The bottom system is a piano accompaniment. Arrows point from the piano accompaniment to the vocal line, indicating connections between the two. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mp* and *p*.

Para terminar esta abordagem do uso de músicas não-eruditas nas canções de Sérgio Azevedo, os exemplos 19a a 19d focarão um tipo de música popular que Sérgio Azevedo tem usado com bastante frequência nos últimos anos, não só na música infantil mas também na música de concerto: a tarantela napolitana. Os exemplos musicais mostram uma tarantela original, popular, e o uso que Sérgio Azevedo dá ao modelo numa canção (*Gato Mafioso*), no conto narrado *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*, e ainda na peça *Passacaglia e Tarantela in memoriam Fernando Lopes-Graça*, nem por acaso um dos nomes mais importantes para o compositor na área da música infantil. Nas duas primeiras, ligadas ao universo infantil, a tarantela tem directamente que ver com o texto ou tema da obra.

No caso da canção *Gato Mafioso*, e do conto narrado, as ligações ilustrativas são evidentes. A Máfia tem uma grande expressão em Nápoles, como é sabido, e a tarantela é a dança local mais conhecida e apreciada. No caso do conto narrado, a tarantela é usada ao longo da peça para descrever o restaurante italiano do porto, onde mora o gato (também italiano) Colonello. A tarantela aparece ao longo da peça, com variações, sempre que o local ou o gato em questão têm alguma proeminência.

Por fim, e para efeitos de comparação com o universo não infantil, a peça para piano e quarteto de cordas *Passacaglia e Tarantela in memoriam Fernando Lopes-Graça*, escrita em 2006, é apenas um de muitos exemplos de tarantelas escritas por Sérgio Azevedo nos últimos anos (*Concerto para Orquestra*, 2007, *31 Peças de Pequena e Média Dificuldade para Violoncelo e Piano*, 2007, *A Short Overture*, 2009, etc.). O interesse por esta dança tem várias origens, a mais evidente das quais é o facto de esta ser de origem popular, vindo assim juntar-se às inúmeras referências a tradições mundiais (de quase todos os continentes) que dão à música de Sérgio Azevedo uma das suas características mais importantes.

Por outro lado, o alargamento do âmbito de influências sentido nos últimos anos (o jazz, o rock, músicas tradicionais, etc.) deste ponto de vista da música não erudita tem vindo a abarcar músicas antes pouco ou nada usadas pelo compositor, nomeadamente a Tarantela, da qual existem pouquíssimos exemplos nas obras anteriores a 2007 (uma das peças didácticas para piano do álbum – em progresso – *Caleidoscópio* inclui uma tarantela):

Exemplo 19a (Tema popular italiano, “Tarantela Napolitana”):

Musical score for Exemplo 19a, "Tarantela Napolitana". The score consists of ten staves of music in 6/8 time. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of Italian folk music. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Exemplo 19b (Azevedo, “Gato Mafioso”):

Musical score for Exemplo 19b, "Gato Mafioso". The score includes a Coro part, a Piano accompaniment, and a vocal line with lyrics in Portuguese. The tempo is marked as $\downarrow = 100$. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8.

Coro

Piano

C

Ga - to ma - fi - o - so, és mui - to ma - nho - so, não pu - ras de rou - bar o pei - xe da co -

Pno.

C

zi - nha!

Exemplo 19d (Azevedo, “Passacaglia e Tarantela in memoriam Fernando Lopes-Graça”):

The musical score is presented in four systems. The first system includes a tempo marking of quarter note = 144 and various performance instructions such as 'pizz.', 'arco', 'sfz', and 'mf'. The second system features a 'crescendo' marking and a 'short gliss. in time' instruction. The third system continues with 'crescendo' and 'f' markings. The fourth system concludes with 'f' and 'ord.' markings.

Há ainda outros exemplos (19e) de utilização de tipos de escalas ou contextos intervalares/harmônicos, não diria já “populares” no sentido que temos estado a usar, mas que fazem parte intrínseca de certas culturas do mundo, como é o caso da escala pentatónica, não exclusivamente pertença da China ou da Ásia em geral (aparece com frequência em África, nativos Americanos, EUA, etc.) mas que no imaginário popular toma o nome de “escala chinesa” e está indissociavelmente ligada a esse país.

A canção *Dragão* do ciclo “Bichos de Arrepiar!” é bem ilustrativa deste uso comum da escala pentatónica, uma vez que esse animal mítico, embora

mencionado noutras culturas asiáticas (Coreia, por exemplo), é iminentemente um produto do imaginário chinês:

Exemplo 19d (Azevedo, “Dragão”):

The image shows a musical score for the piece "Dragão" by Azevedo, starting at measure 76. The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 76-80, and the second system contains measures 81-85. The vocal line is in the upper staff of each system, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: "Ó Dra-gão, por-que an-das as-sim ca-bis-bai-xo, a vo-ar pe-los can-tos, a tos-sir fô-go por".

Ó Dra-gão, por-que an-das
as-sim ca-bis-bai-xo, a vo-ar pe-los can-tos, a tos-sir fô-go por

3.3.4. As canções sobre textos próprios: citações de outros compositores.

É bastante raro no contexto de simples canções infantis para coro e piano que técnicas relacionadas com a pós-modernidade e as vanguardas dos anos 60 e 70 façam a sua aparição, no entanto é o que acontece em várias (embora em pequeno número) canções de Sérgio Azevedo, em geral sempre com um objectivo muito definido. Não obstante a relativa raridade do emprego de citações nas canções (embora noutras obras esse uso seja cada vez mais frequente, do que se pode deduzir dos exemplos já referidos que a tendência poderá expandir-se cada vez mais para as futuras canções do compositor), estas são muito específicas e todas têm que ver directamente com os textos, pelo que são ainda mais específicas do que o uso de música popular, nem sempre, como vimos, directamente originada pelo texto.

Já observámos no capítulo anterior como o uso de música popular, jazz e rock é bastantes vezes (embora não exclusivamente) relacionado com o texto, de uma forma a maioria das vezes irónica ou cómica. O mesmo se verifica com as citações de autores muito concretos, como Prokofiev, Janacék ou Chostakovitch, todos eles, como seria de esperar, autores da predilecção de Sérgio Azevedo, o que só confirma a frase de Sir Theodore Martin “Que ninguém parodie um poeta a não ser que o ame” (Hutcheon, 1985:45).

Existem quatro canções que usam citações directas:

Quadro nº4

Levantamento das citações musicais directas

Canção de Sérgio Azevedo	Obra e compositor citados	Conteúdo do texto e relação
<i>Lacrau</i> (“Bichos de Arrepiar”)	Popular: <i>Simple Gifts</i>	É feita uma alusão humorística ao hino “shaker” <i>Simple Gifts</i> , pelo facto de as características “emocionais” e até fisiológicas do lacrau (o lacrau é lento e a melodia é uma dança rápida), se este fosse humano, estarem em completa divergência com a mensagem de harmonia e concórdia típica desta seita religiosa americana.
<i>Doninha fedorenta</i> (“Bichos de Arrepiar”)	Janacék: <i>Nursery Rhymes</i>	Existe uma citação das <i>Nursery Rhymes</i> de Janacék na sugestão do comportamento sexual das doninhas, devido ao humor desse ciclo para crianças do compositor checo e à sensualidade que contrasta com o notório mau cheiro do animal. Podemos ainda pensar numa alusão a uma figura dos desenhos animados americanos muito célebre, a doninha fedorenta francesa que se apaixona loucamente pelos animais errados, como gatos e coelhos, os quais fogem dela a sete pés.
<i>Osga</i> (“Bichos de Arrepiar”)	Prokofiev: <i>Romeu e Julieta</i>	Existe uma citação breve do bailado <i>Romeu e Julieta</i> , de Prokofiev. A ligação com este bailado romântico/dramático é claramente irónica, dado o texto da canção, que rima “osga” com “pitosga”, e infere da miopia do animal que, se morde, é porque não sabe se o que tem à frente é comida ou um simples dedo de uma pessoa...
<i>Formigas</i> (“Canções com insectos lá dentro”)	Chostakovitch: <i>Sinfonia nº7</i> , “Leninegrado”	Existe uma citação directa de uma figura de acompanhamento extraída da célebre marcha obstinada do 1º andamento da <i>Sinfonia nº7</i> , “Leninegrado”, de Chostakovitch, dada a ligação dessa obra com a guerra, uma vez que o texto da canção sugere que a organização das formigas é como a dos soldados.

Podemos comparar em seguida (exemplos 20a a 20h) os originais e a citação que deles faz Sérgio Azevedo. Existem frequentemente mudanças de tonalidade, e a citação não é exactamente igual em nenhum dos casos, porém mantém suficientemente presentes os elementos essenciais para se reconhecer a fonte e por isso ser mais do que uma inspiração vaga e entrar na categoria de citação. A razão para tal acontecer deve-se, nas próprias palavras do compositor (Azevedo, 1999b:14-15), ao facto de existirem duas maneiras de citar: a mais directa, que consiste em copiar da partitura original os elementos em questão, e transpô-los tal qual para o novo contexto, e uma citação que Sérgio Azevedo classifica como “onírica” (idem), uma vez que é claramente localizada (o compositor sabe perfeitamente de onde retira os elementos), mas não há recurso à partitura original, sendo o material “extraído da memória auditiva” e sujeito às modificações naturais que a memória tende a produzir, fenómeno que se encontra também nas músicas e tradições populares de transmissão oral.

Na maior parte das vezes é a esta “citação onírica” que Sérgio Azevedo recorre, mesmo quando possui ou tem fácil acesso às partituras originais, uma vez que esse processo permite manter as características do objecto citado (ao fim e ao cabo a razão para se usar um material alheio é essa dialéctica cultural da escuta entre o próprio e o alheio, com toda a carga de tensão devido a essa diferença que é produzida, sendo que, para que tal aconteça, é essencial que se possa identificar a origem da citação), mas introduzir alguma criatividade, uma vez que o objecto não se mantém exactamente igual.

Permite ao mesmo tempo (ibidem) ao compositor uma coisa extremamente interessante: uma vez que é a memória a fonte do material alheio, e não uma fonte directa e exacta como a partitura, por exemplo, e como a memória é uma capacidade altamente selectiva, esse processo permite – mantendo o essencial do original, já o referimos – ao compositor salientar o aspecto que instintivamente lhe é mais próximo da sua própria sensibilidade.

Por outras palavras, os elementos do original citado que são mais importantes para a sensibilidade musical do compositor que cita são os que têm mais hipóteses de serem “filtrados” e permanecerem no contexto final, ao invés das citações exactas, que são impessoais, uma vez que seja qual for o compositor a usá-las, elas permanecem tal qual como no contexto original, e somente experimentam uma mudança de contexto, a qual, embora decisiva para

a maneira como estas são apreendidas pelo público, não é tão radical como o uso “onírico”, que condiciona o objecto citado de duas maneiras:

Através do interior=dele próprio, ao ser ligeiramente modificado e filtrado, e do exterior=novo contexto no qual é colocado:

Exemplo 20a (Popular, “Simple Gifts”):

'Tis the gift to be sim - ple, 'tis the gift to be free, 'Tis the
gift to come down where we ought to be, And when we find our-selves in the
place just right, 'Twill be in the val - ley of love and de - light. When true sim -
pli - ci - ty is gain'd, To bow and to bend we shan't be a - sham'd, To
turn, turn will be our de - light Till by turn - ing, turn - ing we come round right.

Exemplo 20b (Azevedo, “Lacrau”):

$\text{♩} = 104$ *como um hino tradicional*
 La - crau, tu és mes-mo mau, ou és as - sim por se -
 res pe-queno e teres pou-co ve - ne - no? O teu pri - mo es-cor-pi-ão
 man-da-te sau-da-des, e pe - diu-me pra te di-zer, sem vai - da-des, que'ele é que
 é, da fá-mi-lia to - da, o mais re - fi - lão.

Exemplo 20c (Janacék, “Nursery Rhymes”):

$\text{♩} = 60$
 Cl.
 Coro
 Pno.
 Nás - pes, nás - pes zlá - mal o - cas;

Exemplo 20d (Azevedo, “Doninha fedorenta”):

Musical score for Exemplo 20d (Azevedo, “Doninha fedorenta”). The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 6/8 time and features the lyrics: fê - meas to-mam cer-tas a-ti - tu - des... The piano accompaniment is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Exemplo 20e (Prokofiev, “Romeu e Julieta”):

Musical score for Exemplo 20e (Prokofiev, “Romeu e Julieta”). The score is for piano (Pno. red.) and is in 2/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 126$. The score features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Exemplo 20f (Azevedo, “Osga”):

Musical score for Exemplo 20f (Azevedo, “Osga”). The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and features the lyrics: do, se'é co-mi-da que. The piano accompaniment is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The tempo is marked as *rit.*

Exemplo 20g (Chostakovitch, “Sinfonia nº7, «Leninegrado»”):

Musical score for Exemplo 20g (Chostakovitch, “Sinfonia nº7, «Leninegrado»”). The score is for piano (Pno. red.) and is in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 116$. The score features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Exemplo 20h (Azevedo, “Formigas”):

Como podemos constatar da comparação dos exemplos anteriores, todo o contexto em que a citação está inserida difere consideravelmente do contexto original, bem como a própria citação está distorcida, embora se mantenha suficientemente reconhecível como tal.

Também a ligação com os textos, já mencionada e explanada é pertinente e parte sempre de uma base humorística, bem patente no exemplo da *Doninha fedorenta* ou da *Osga*, ao virarem de pernas para o ar o contexto inicial do ponto de vista do significado literário, processo que já vimos acontece frequentemente nas obras de Sérgio Azevedo, mesmo quando este não recorre à citação, como é o caso mais frequente. Aliás, pela sua raridade, estes exemplos isolados acabam paradoxalmente por se destacar do conjunto da “oeuvre” no

que toca às canções para coro infantil e piano, mas já vimos que no resto da obra do compositor, seja na dedicada a crianças (caso da também já mencionada *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*), seja na música de concerto sem propósitos pedagógicos, este processo é cada vez mais paradigmático da escrita recente do compositor.

3.3.5. Madrigalismos e outros processos de ilustração musical.

Para além da utilização de diversos tipos de música popular, campesina e urbana, e das citações atrás referidas em 3.3.3, que em geral simbolizam mais do que descrevem – em termos de onomatopeia ou gesto – o significado do texto, Sérgio Azevedo utiliza frequentemente processos comuns de descrição musical, que são, ou podem ser, facilmente compreendidos por crianças, e têm desempenhado um papel importantíssimo em toda a história da música, mesmo já no período medieval.

A distinção entre música descritiva e música pura é um debate que se reacendeu e teve a sua culminância no século XIX devido à ascensão não só do Romantismo e da sua tendência para as associações extra-musicais (que dará origem à forma nova do Poema-Sinfónico) como também ao despertar dos nacionalismos políticos das pequenas nações, mas os processos descritivos são tão antigos como a própria música. Podemos encontrá-los facilmente em obras tão importantes como as *Paixões* de Bach ou em obras miniatura como as peças de virginal de Byrd ou de cravo de Couperin.

Nas canções de Sérgio Azevedo tais processos aparecem com frequência mas não são omnipresentes, deixando bastante espaço para a imaginação poética do ouvinte e para uma relação menos directa, logo mais complexa, entre texto/música/imaginário. No entanto, aqui e ali o compositor não se coíbe de empregar meios mais directos, como é o caso dos exemplos seguintes (21a a 21d):

Exemplo 21a (Azevedo, “Cobra”):

The image shows a musical score for the song "Cobra" by Azevedo. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a tempo marking of $\text{♩} = 88$. The lyrics for this system are: "Há co - bras de to - dos os fei - ti - os e ta - ma - nhos." The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics: "da co - bra ca - pe - lo, à pi - tão e'à ji - bói - a. Mas a mai - or de". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

No exemplo 21a, a forma curvilínea e enrolada da cobra é sugerida pela melopeia cromática “retorcida” da voz, melopeia que já se inicia no piano e cria uma linha melódica que gira à volta de si própria, criando uma “imagem musical” do animal e, simultaneamente, criando alguns laços entre a escrita vocal e o tipo de melismas hipnotizantes com que, supostamente, os encantadores de cobra marroquinos ou egípcios seduzem e fazem “dançar” as cobras:

Exemplo 21b (Azevedo, “Cobra”, redução melódica do piano e da voz, comp. 1-5):

The image shows a single melodic line on a five-line staff, representing a reduction of the piano and vocal parts from the previous example. The melody is written in a chromatic, winding style, starting on a middle C and moving through various intervals, including chromatic descents and ascents, before ending on a final note.

O mesmo se verifica na canção *Búzio*, das “Canções Zoo(i)lógicas”, na qual o formato da carapaça do animal é sugerida pelas circunvoluções cromáticas da melodia, e mais tarde, pelos harpejos de tríades ascendentes (exemplo 21e).

Podemos fazer uma comparação com o tipo de melodias cromáticas de Béla Bartók que também “giram” sobre elas próprias, criando uma ambiência

fechada, ao contrário de gestos mais directos, ascendentes ou descendentes, que no caso do compositor magiar, aparecem mais frequentemente nos exuberantes e extrovertidos andamentos finais, reservando Bartók o cromatismo para os andamentos iniciais, mais “pesados” (exemplo 21c):

Exemplo 21c (Bartók, “Música para Cordas, Percussão e Celesta”, 1936):



Por fim, e para não alongar desnecessariamente este ponto, três últimos exemplos do uso de gestos tipicamente descritivos extraídos do ciclo “Insectário”, as canções *Gafanhoto Saltitão*, e *Pulga* (exemplos 22c e 22d), canções que têm uma “primeira versão” menos elaborada e rica sobre o mesmo texto no ciclo “Canções com Insectos lá Dentro”, e ainda a canção *De um Crocodilo para um Ornitorrinco*, do ciclo “Cinco Canções Simples” (exemplo 22e).

No primeiro exemplo, a canção *Gafanhoto Saltitão*, os saltos constantes do gafanhoto são dados através de um andamento vivo à base de ritmos pontuados, que surgindo no piano em pequenas imitações canônicas passam para a voz e formatam a peça do ponto de vista rítmico. O uso do ritmo pontuado fornece uma clara descrição do movimento do animal, uma vez que o peso do tempo é precedido de um “salto”, uma articulação de uma nota mais fraca do ponto de vista métrico, para além de que a linha melódica também se eleva e volta a cair, embora em pequenos intervalos, sugerindo-se pois os saltos do gafanhoto através do ritmo e da curva melódica.

A insistência neste aspecto das possibilidades atléticas do gafanhoto possibilitadas pela sua fisiologia (talvez o aspecto mais relevante para a identificação imediata do animal mesmo a uma certa distância, quando ainda não o conseguimos visualizar correctamente) é dada igualmente pelo texto, cuja primeira linha, “Gafanhoto saltitão...”, igual ao título, já agora, imediatamente conecta poema e música de forma inequívoca, processo que se manterá ao longo da canção:

Exemplo 22a (Azevedo, “Gafanhoto Saltitão”):

The musical score for "Gafanhoto Saltitão" is presented in a two-staff format. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. A tempo marking of $\text{♩} = 116$ is indicated at the beginning. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, creating a hopping effect. The vocal line has a melody that rises and falls in a similar pattern. The lyrics "Ga - fa - nho - to sal - tit - ão," are written under the vocal line. Arrows point from the piano accompaniment to the vocal line, indicating the rhythmic connection.

Os dois últimos exemplos são do mesmo tipo e procuram ilustrar um gesto agressivo e mordente, como uma picada, no caso da pulga, e uma trincadela, no caso do crocodilo. É curioso comparar os dois exemplos (exemplos 22c e 22d) desse ponto de vista, para verificarmos a extrema coerência e simultânea diversidade da escrita de Sérgio Azevedo, a qual, embora use um gesto semelhante (de onde deriva a coerência musical), este não é uma mera repetição, mas antes uma “recriação” do gesto original (a canção *Pulga* é anterior) com novas harmonias, mesmo se estas seguem um padrão dissonante “mordente” com o recurso a bitonalidade e/ou notas agregadas.

No caso da canção *Ornitorrinco*, o último agregado é um simples acorde de Dó Maior com 7ª de Dominante e uma nota dissonante agregada, C#, que funciona como uma “apojectura” (ou “acciacatura”) cromática Db-C. O acorde de “tônica” é precedido de uma Dominante alterada. O acorde de Sol Maior é sugerido pela mão direita (quinta G-D), mas o baixo (tradicionalmente o elemento mais forte na definição das funções tonais) faz ouvir a terceira Maior Ab-C, uma díade que sugere fortemente a Napolitana da Dominante (exemplo 22b).

Já *Ornitorrinco* usa no baixo (exemplo 22b) o trítone E-A# (ou Bb), trítone que “resolve” para a Dominante esperada de B natural. O último acorde é assim um acorde de Mi Maior com algumas notas agregadas (a quinta perfeita F#-C#), com a função de tônica, tônica que, tal como no exemplo anterior, é precedida por uma Dominante. Neste caso também a Dominante está alterada, ao descer a quinta do acorde (F#) para F natural, o que provoca um acorde de V com 7ª de dominante e quinta descida.

Os processos harmônicos das cadências de ambas as peças são pois coerentes entre si, se bem que realizados de forma diversa, o que demonstra (muitos outros exemplos poderíamos citar) a agilidade e criatividade no manejo de uma linguagem tonal alargada por parte de Sérgio Azevedo, e a sua recusa em usar procedimentos tonais banais, como tantas vezes se encontram na música infantil:

Exemplo 22b (Azevedo, “Ornitorrinco” e “Pulga”, cadências):

The image displays two musical examples of cadences. The first example, labeled 'Dó M: V I⁷', shows a D major cadence. The bass line features a long, sustained note on D4 in the first measure, followed by a short chord in the second measure. The treble line has a long, sustained note on G4 in the first measure, followed by a short chord in the second measure. The second example, labeled 'Mi M: V I', shows an E major cadence. The bass line features a long, sustained note on E4 in the first measure, followed by a short chord in the second measure. The treble line has a long, sustained note on B4 in the first measure, followed by a short chord in the second measure. Arrows point from the long notes in the first example to the corresponding long notes in the second example.

Os acordes curtos são precedidos de uma nota longa, sustentada no piano, mas que, no caso da *Pulga* é acompanhada de um sinal de “crescendo”, uma impossibilidade técnica no piano, mas que psicologicamente (é sempre possível “simular” o gesto do crescendo mesmo numa nota ou acorde sustentados...) funciona, simulando descritivamente o preparar da trincadela ou picada final, ao criar uma tensão preparatória, como se o animal estivesse a abrir a boca ou a preparar os “músculos” para o objectivo final, que é picar ou morder:

Exemplo 22c (Azevedo, “Pulga”):

Musical score for Exemplo 22c (Azevedo, “Pulga”). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The second system contains two measures of music in the grand staff, with two boxes highlighting specific chordal textures. An arrow points from the first box to the second, indicating a progression or continuation of the texture.

Exemplo 22d (Azevedo, “De um Crocodilo para um Ornitorrinco”):

Musical score for Exemplo 22d (Azevedo, “De um Crocodilo para um Ornitorrinco”). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "vem cá a meus bra-ços, e eu te pro-me-to que... nun-ca mais te trin-co!". The second system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Two boxes highlight specific chordal textures in the piano part, with an arrow pointing from the first box to the second.

3.4. Do tratamento da voz infantil.

O tratamento que Sérgio Azevedo dá ao repertório para a infância, é um tratamento muito cuidado, e é feito principalmente com o objectivo de imbuir as crianças da melhor música de que é capaz.

Nesta linha de pensamento encontramos também Lopes-Graça e Kodály, entre outros, que defendem que uma boa educação musical só se consegue dando às crianças aquilo que há de melhor desde a mais tenra idade.

“Musicalmente falando, as crianças só deveriam educar-se com o material mais valioso. Para os jovens só é bom o melhor. Só por meio de obras-mestras chegarão às obras-mestras.” (Szönyi, 1976:13)

É contra este tipo de argumentos, naquilo que se refere à atitude que se tem mostrado existir em relação à música infantil, que o próprio Sérgio Azevedo marca a sua posição, a qual justifica sem dúvida uma tão extensa produção e atenção dada à música para a infância:

“Nada mais errado, porém, do que considerar que a música infantil, por ter certas características utilitárias (pedagógicas) ou encarar certos aspectos menos abstractos (imagens, efeitos extra-musicais, etc.) com maior naturalidade do que a “outra” música, não poderá interessar aos adultos, ou terá necessariamente de ser considerada de menor valia. Tal poderá ser verdade nos artistas menores, porém, é uma premissa totalmente errada se pensarmos nos maiores nomes da música universal, inclusive nos maiores nomes da nossa música, como Fernando Lopes-Graça. Se pensarmos em compositores como Bartók, Britten, Janacék, Kurtág ou Berio, entre muitos mais, percebemos até que ponto a música que destinaram às crianças é indistinguível da restante no que toca aos aspectos estéticos mais profundos e pessoais: Mikrokosmos, Let’s Make an Opera, Riklada, Játékok, Duos para 2 Violinos...” (Azevedo, 2006:5)

Este tipo de afirmações, o de considerar a musica infantil como algo banal ou de menor importância, é normalmente feito sem qualquer cuidado de verificação do repertório real que existe, e tais afirmações acabam por colocar a

música para as crianças num nicho estético que se caracterizaria pelas cedências que o compositor seria obrigado a fazer, e não são de facto verdadeiras.

Lopes-Graça – sem dúvida uma das grandes influências em Sérgio Azevedo como já se afirmou – é um grande exemplo da melhor contestação a esta ideia feita, uma vez que todas as características da sua linguagem “para adultos” estão igualmente presentes na música dita infantil. Sem sombra de dúvida que uma das grandes razões que levaram estes compositores a dedicarem-se tanto à música para a infância se prendeu com a qualidade de muitas das canções que eram – e por vezes ainda são – usadas na Educação Musical, canções cujo valor musical é sem dúvida bastante duvidoso, e que eles tentaram de certa forma combater.

Nesta linha de pensamento podemos observar também a dedicação e esforço para que o melhor do repertório chegue até às crianças através da figura de Zoltan Kodály e de todas as preocupações por ele demonstradas, não só no que se refere à importância da música que é dada às crianças, como à importância que o compositor húngaro deu ao uso da voz:

“O canto diário, juntamente com o exercício físico também diário, desenvolve igualmente o corpo e a mente da criança.” (Szönyi, 1976:13)

“A melhor maneira de chegar às aptidões musicais que todos possuímos é através do instrumento mais acessível a cada um de nós: a voz humana. Este caminho está aberto não só aos privilegiados mas também à grande massa.” (Szönyi, 1976:13)

Sérgio Azevedo, na linha preconizada por Kodály, é também um compositor que para além de se dedicar bastante à produção de repertório para a infância a vários níveis (não só para coro e piano como também para diversos instrumentos solo ou música de câmara), demonstra uma grande preocupação em escrever com determinados cuidados e grande qualidade. Este é um facto que se torna evidente ao analisarmos as canções para coro infantil e piano.

No que toca à maneira como o compositor pensa quando começa a escrever uma nova canção para coro infantil, existem duas possibilidades, como o próprio compositor refere:

“Há duas maneiras: há o começar a escrever uma canção sem planejar a tessitura, (mas enquanto se está a escrever, há sempre o cuidado de não ultrapassar certos limites que estão na cabeça), e depois há outras canções em que aí sim, há uma preocupação prévia, em que eu digo pronto! Esta canção, ou este conjunto de canções só vai ter um âmbito de 5ª, ou só vai andar entre o Ré e o Lá, ou só entre o Ré e o Si, só vai ter um âmbito de sexta e só entre estas notas. Portanto, eu tenho as duas maneiras de trabalhar, e cada vez mais, até por causa da unidade dos ciclos, utilizo bastante o segundo processo, no sentido em que estabeleço mais ou menos uma tessitura e um registo ou um âmbito, para aquele conjunto específico de canções. Por exemplo, as três canções que terminei hoje (4 de Abril de 2009) as Três Canções de Ratos e as Três Canções de Gatos, seis canções no total, são canções em que eu deliberadamente quis um âmbito alargado, maior do que aquele que normalmente utilizo. São canções que vão desde um Sib/Dó até a um Fá#/Fá/Sol, portanto é um âmbito grande e já exige um coro um bocadinho mais avançado, mas são uma excepção. Em geral eu procuro âmbitos um bocadinho mais reduzidos e tessituras um bocadinho mais fáceis para vozes menos preparadas, vozes mais infantis, mas tenho estas duas maneiras de pensar no assunto.”
(Azevedo, anexo1, p.5.1)

Cada vez mais, como refere, Sérgio Azevedo procura dar uma unidade aos ciclos de canções de forma a que estes possuam certas características comuns a todas as canções que os constituem. Para além desta unidade o compositor preocupa-se também bastante (na actualidade) em compor ciclos mais pequenos, de modo a que estes possam ser executados na íntegra, decisão que tem mesmo por base outras questões, como a questão da comercialização das edições, uma vez que um ciclo com menos canções se torna mais acessível ao nível da compra do que um ciclo muito extenso. Não esqueçamos que Sérgio Azevedo é um compositor profissional que vive da sua actividade musical e de professor, pelo que as decisões artísticas muitas vezes têm de se juntar às considerações práticas sem que destas resulte uma diminuição do valor daquelas.

O que à partida é uma limitação (e para alguns compositores um impedimento da escrita musical), o estar-se limitado a uma certa tessitura por se se tratar de um coro infantil que por vezes pode ser menos experiente (ou até pode ser bastante experiente mas as vozes das crianças podem não ser assim tão agudas ou graves, o que muitas vezes acaba por delimitar o âmbito vocal que o compositor pode utilizar enquanto escreve), não é para Sérgio Azevedo um

factor impeditivo ao acto de compor, e por vezes uma tal limitação até serve para lhe inspirar determinadas ideias.

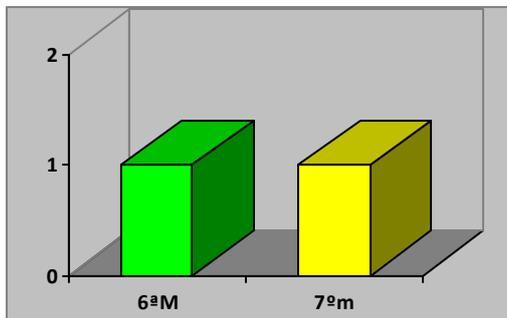
“...globalmente creio que estou actualmente a inclinar-me mais para decidir previamente um âmbito e uma tessitura e só depois, em função desse âmbito e dessa tessitura, escrever a música, o que por vezes até é uma ajuda à composição.” (Azevedo, anexo1, p.5.1)

Como forma de analisar o tipo de âmbito que caracteriza as canções de Sérgio Azevedo, foram feitos gráficos por ciclos que analisam o âmbito das canções de cada ciclo. O gráfico final apresenta a junção do âmbito das noventa canções em análise.

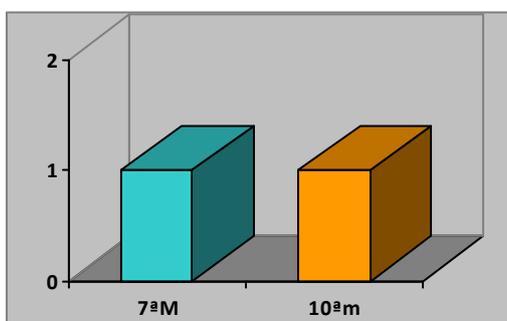
Gráfico n°1

Análise dos âmbitos vocais de cada ciclo

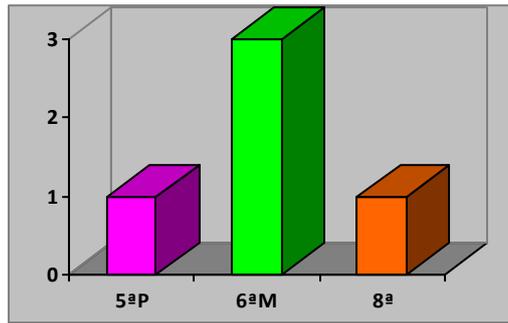
Duas Canções Infantis



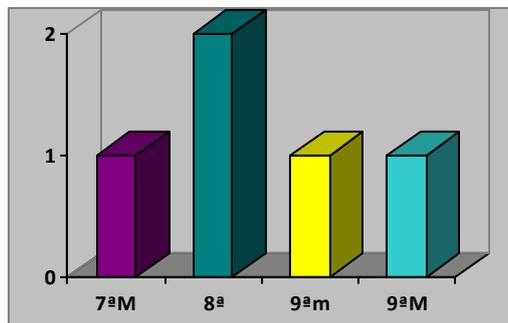
Quatro Novas Cantigas de Bichos (2)



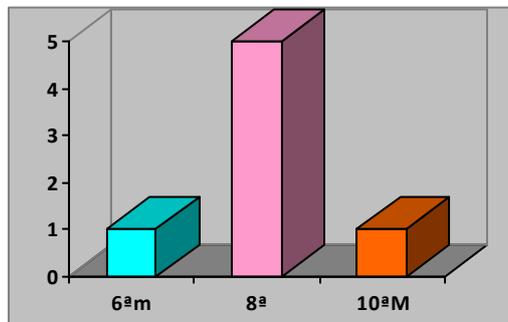
Cinco Canções Simples



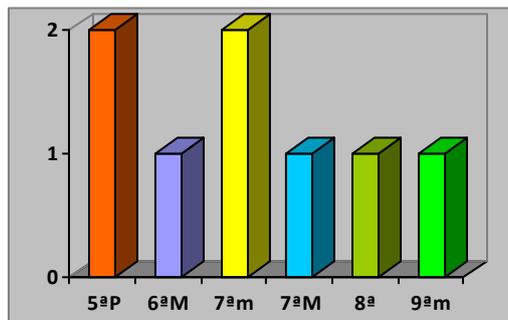
Passarada



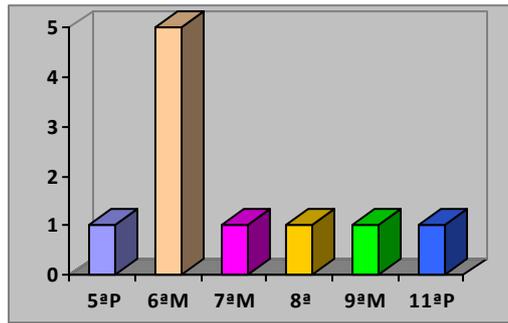
O Dia da Carolina



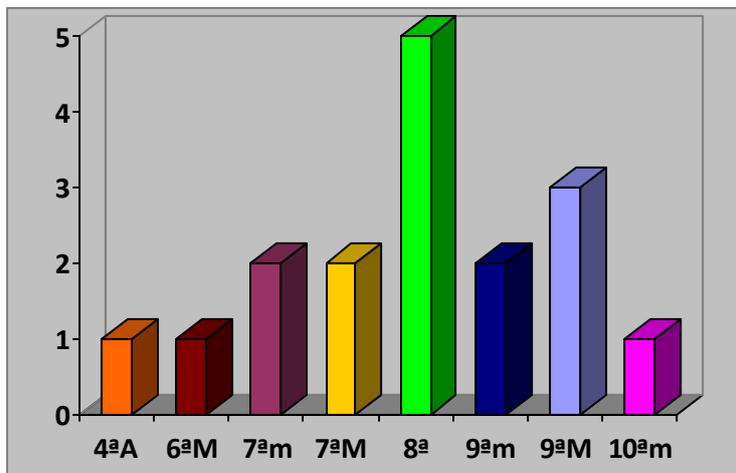
Insectário



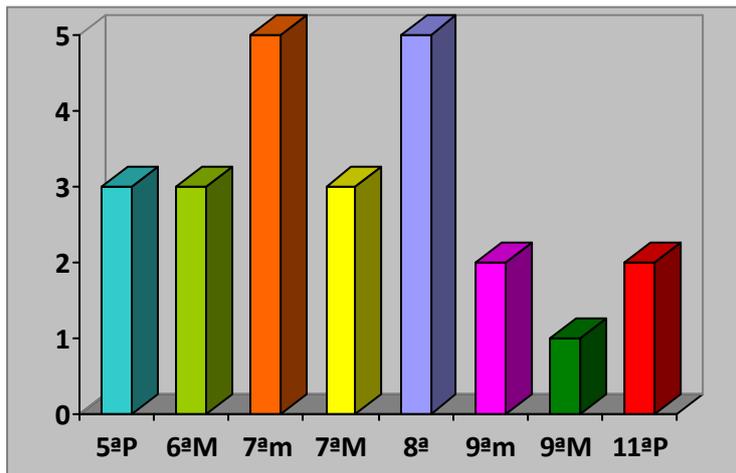
Canções Zoo(i)lógicas



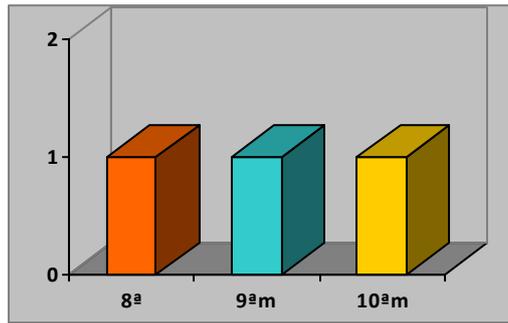
Bichos de Arrepiar



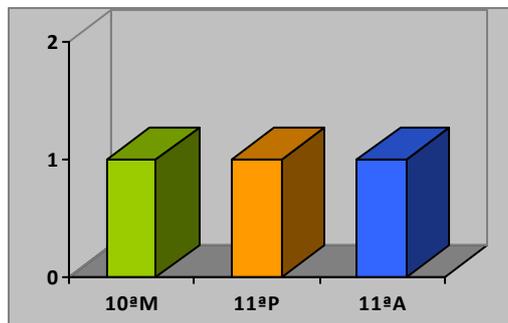
Canções Com Insectos Lá Dentro



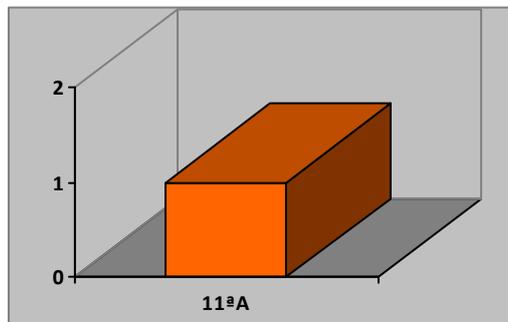
Três Canções de Gatos



Três Canções de Ratos



A Rã e a Mosca



Canção do Gato Vadio

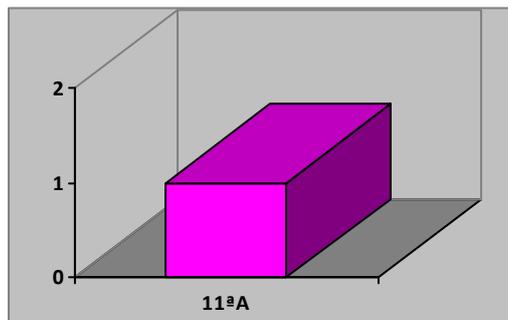
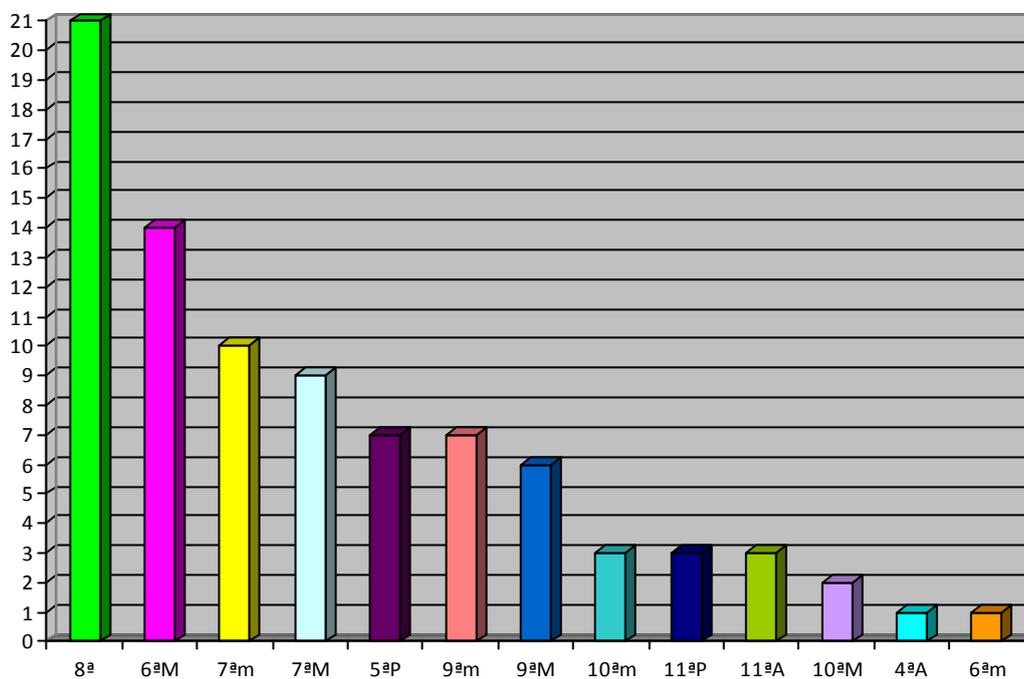


Gráfico nº2

Gráfico total do âmbito das canções de todos os ciclos



Como se pode observar pelo gráfico que reúne todas as canções, na sua maioria, o âmbito que Sérgio Azevedo mais utiliza é um âmbito de 8ª.

Apesar de existirem canções com âmbitos de 10ª M/m e 11ª P/A, que são âmbitos bastante extensos, observamos que estes não são os âmbitos que o compositor mais privilegia. Sem dúvida que os âmbitos de 8ª, 6ª, 7ª, 5ª e 9ª são os âmbitos que marcam este extenso grupo de canções:

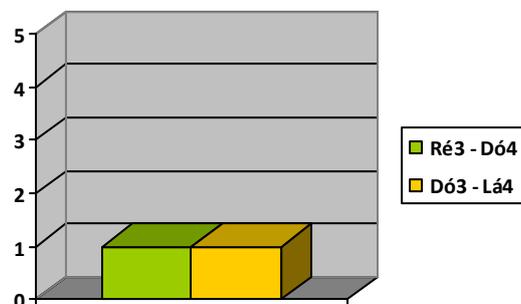
“Pois como tu dizes, realmente é em geral, ou seja, há realmente canções minhas que exigem uma tessitura e um âmbito bastante mais alargados, mas realmente não é a maioria. Embora eu também não considere que em geral, como tu também enfim, verás na análise, que a maior parte das minhas canções tenham um âmbito muito reduzido, tipo só uma quinta. Quer dizer, não, eu acho que em geral há pelo menos um âmbito de 8ª, no entanto é evidente que há um certo cuidado nomeadamente com o agudo, de não ir muito ao agudo, nem muito ao grave já agora. Eu talvez disse-se, eu também ainda não fiz um estudo, tu é que estás a fazer esse estudo, mas eu talvez diria que a maior parte das minhas canções andarão talvez entre um Dó e um Dó, não deve ser muito diferente disso nas conclusões a que vais chegar, penso eu que não devem andar muito longe disso, enfim, será uma tessitura média dentro do pentagrama na clave de sol.” (Azevedo, anexo1, p.5.1)

Foram ainda feitos gráficos que reúnem as tessituras de cada ciclo de forma a podermos perceber qual a extensão vocal usada em cada canção, quais as suas notas mais graves e mais agudas. Podemos ainda observar, através dos gráficos seguintes, que por vezes o compositor usa a mesma extensão em mais do que uma canção dentro do mesmo ciclo.

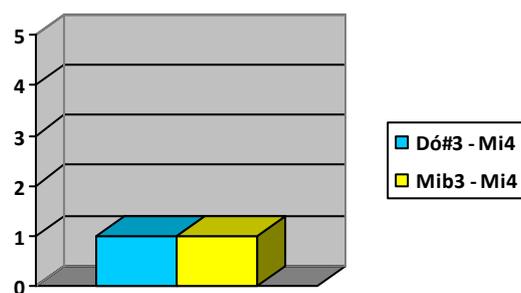
Gráfico nº3

Análise das tessituras de cada ciclo

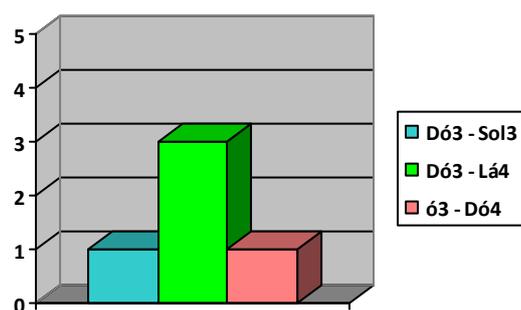
Duas Canções Infantis



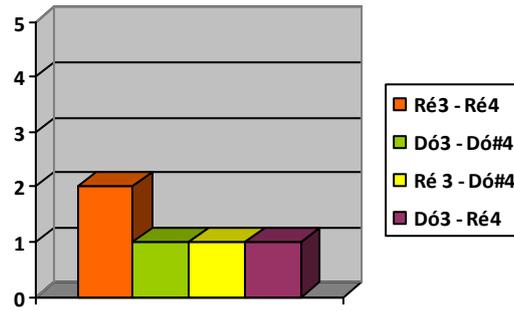
Quatro Novas Cantigas de Bichos



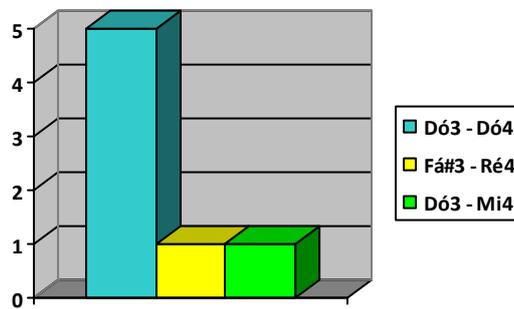
Cinco Canções Simples



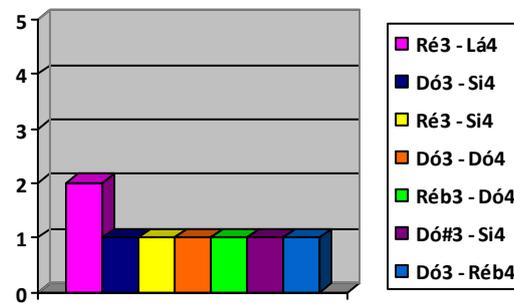
Passarada



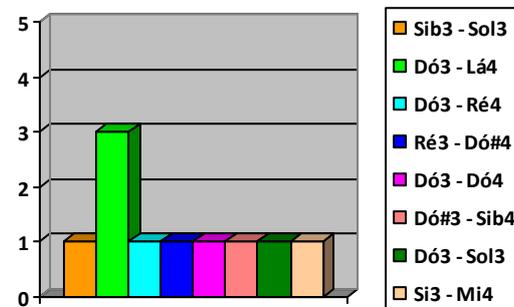
O Dia da Carolina



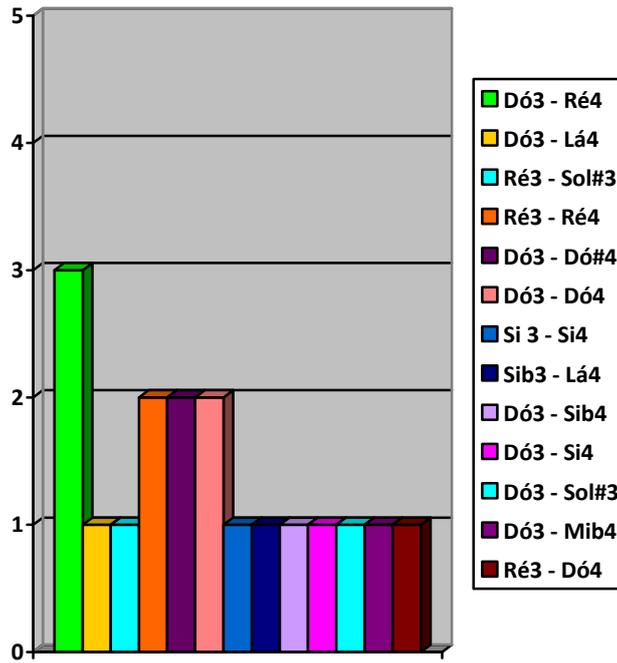
Insectário



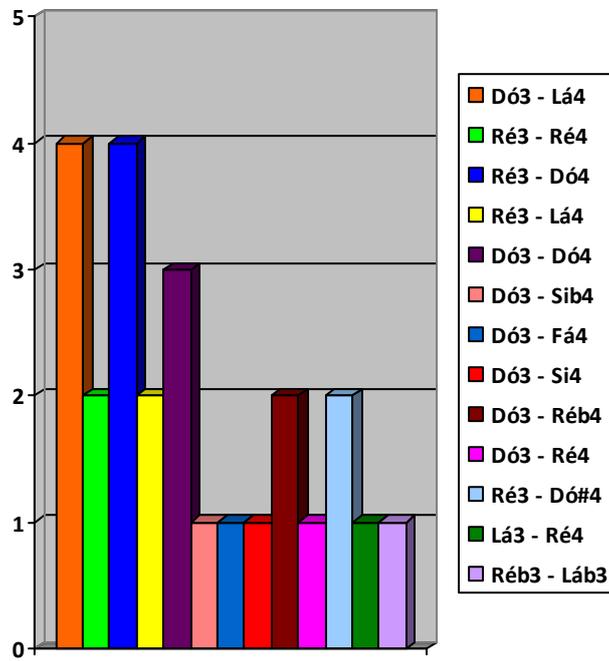
Canções Zoo(i)lógicas



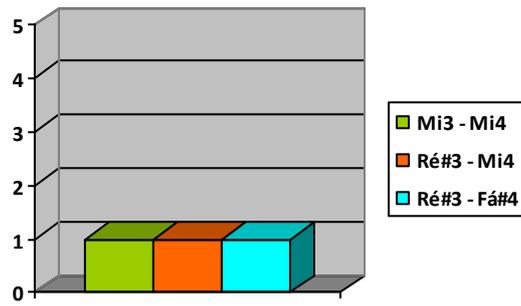
Bichos de Arrepiar!



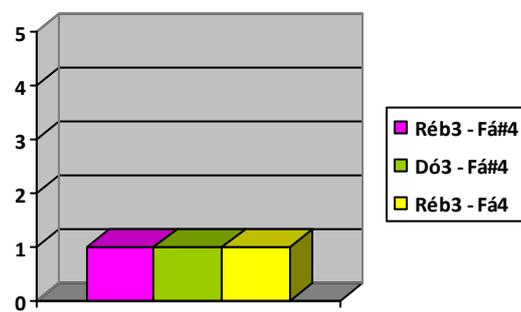
Canções Com Insectos Lá Dentro



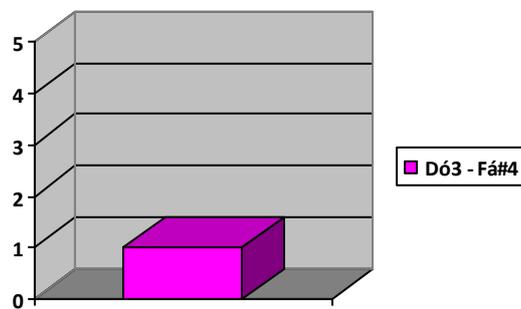
Três Canções de Gatos



Três Canções de Ratos



A Rã e a Mosca



Canção do Gato Vadio

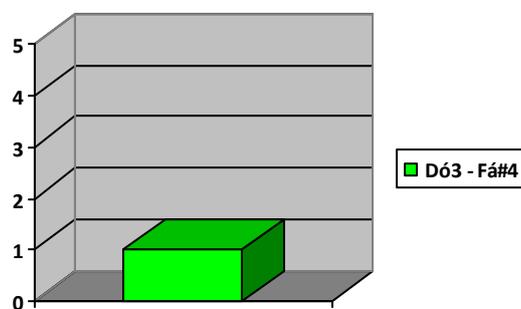
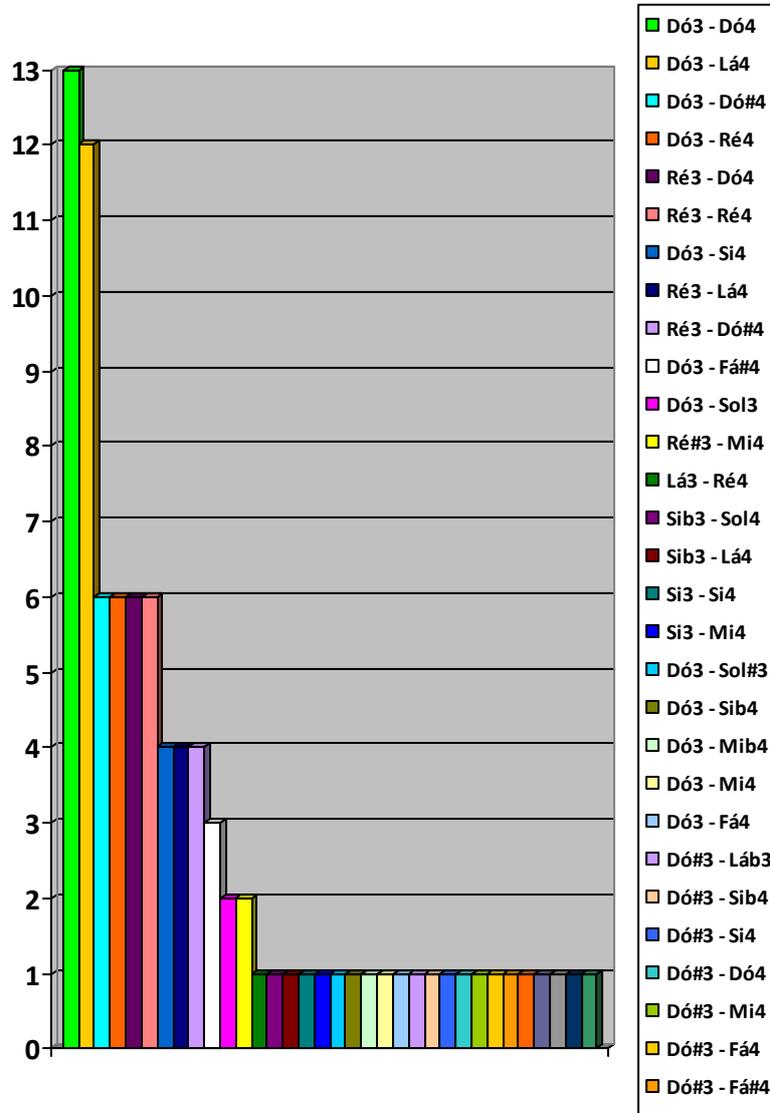


Gráfico nº4
Gráfico total de tessituras



Através deste gráfico final podemos observar o número de canções que existem, na totalidade das canções em análise, com uma determinada tessitura. A tessitura que contém um maior número de canções é a de Dó3 - Dó4, o que coincide com o que o compositor referiu na sua entrevista. Para além desta tessitura, que é utilizada em treze canções, a tessitura Dó3 - Lá4, é outra tessitura muito significativa (é utilizada em doze canções, do que difere em relação à mais utilizada em apenas uma canção).

As tessituras que se seguem com um número significativo de canções são: Dó3 - Dó#4, Dó3 - Ré4, Ré3 - Dó4, Ré3 - Ré4, com seis canções cada e Dó3 - Si4, Ré3 - Lá4, Ré3 - Dó#4, com quatro canções cada.

Os seguintes quadros apresentam-nos a tessitura e o âmbito pertencente a cada canção. Estes quadros, à semelhança de outros realizados anteriormente, estão divididos pelos diferentes ciclos de canções.

Quadro nº5
Tessitura Vocal e Âmbito

<i>Duas Canções Infantis</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>Lua</i>	Ré3 – Dó4	7ªm
<i>Uma Nuvem</i>	Dó3 – Lá4	6ªM

<i>Quatro Novas Cantigas de Bichos</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>O Urso Matias</i>	Dó#3 – Mi4	10ªm
<i>A Rã perneta</i>	Mib3 – Mi4	7ªM

<i>Cinco Canções Simples</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>De um Crocodilo para um Ornitorrinco</i>	Dó3 – Sol3	5ªP
<i>Cavalinho</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>Cabras...</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>A Coelha e o Coelho</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>Uma Porca muito porca</i>	Dó3 – Dó4	8ª

<i>Passarada</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>Os Pardais</i>	Ré3 – Ré4	8ª
<i>Os Abutres</i>	Dó3 – Dó#4	9ªm
<i>Os Pombos-correio</i>	Dó3 – Ré4	9ªM
<i>O Pelicano</i>	Ré3 – Dó#4	7ªM
<i>O Pato Migratório</i>	Ré3 – Ré4	8ª

<i>O Dia da Carolina</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>A Carolina acordou</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>A Carolina vai tomar banho</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>A Carolina vai para a creche</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>A Carolina vai brincar</i>	Fá#3 – Ré4	6ªm
<i>A Carolina vai jantar</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>A Carolina faz birra</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>A Carolina vai dormir</i>	Dó3 – Mi4	10ªM

<i>Insectário</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>O Grilo e a Cigarra</i>	Ré3 – Lá4	5ªP
<i>A Joanhinha</i>	Dó3 – Si4	7ªM
<i>O Escaravelho do Estrume</i>	Ré3 – Si4	6ªM
<i>O Piolho</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>O Louva-a-Deus</i>	Ré3 – Lá4	5ªP
<i>O Gafanhoto Saltitão</i>	Réb3 – Dó4	7ªm
<i>A Mosca</i>	Dó#3 – Si4	7ªm
<i>A Pulga</i>	Dó3 – Réb4	9ªm

<i>Canções Zoo(i)lógicas</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>Avestruz</i>	Sib3 – Sol3	6ªM
<i>Caracol</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>Camelo</i>	Dó3 – Ré4	9ªM
<i>Rã</i>	Ré3 – Dó#4	7ªM
<i>Ouriço-Cacheiro</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>Búzio</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>Urso</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>Peixe-Balão</i>	Dó#3 – Sib4	6ªM
<i>Estrela-do-Mar</i>	Dó3 – Sol3	5ªP
<i>Galinha</i>	Si3 – Mi4	11ªP

<i>Bichos de Arrepiar!</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>A Aranha Ludovica</i>	Dó3 – Ré4	9ªM
<i>A Centopeia (A)</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>A Centopeia (B)</i>	Ré3 – Sol#3	4ªA
<i>Escorpião</i>	Ré3 – Ré4	8ª
<i>Bicha-Cadela</i>	Dó3 – Dó#4	9ªm
<i>Lacrau</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>Cobra</i>	Si3 – Si4	8ª
<i>Ratazanas</i>	Sib3 – Lá4	7ªM
<i>Moreia</i>	Ré3 – Ré4	8ª
<i>Vespa</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>Osga</i>	Dó3 – Sib4	7ªm
<i>Crocódilo</i>	Dó3 – Si4	7ªM
<i>Dragão</i>	Dó3 – Réb4	9ªm
<i>Tubarão</i>	Dó3 – Sol#3	6ªm
<i>Doninha Fedorenta</i>	Dó3 – Mib4	10ªm
<i>Raia</i>	Dó3 – Ré4	9ªM
<i>Peixe-Aranha</i>	Dó3 – Ré4	9ªM
<i>Tyrannosaurus Rex</i>	Ré3 – Dó4	7ªm

<i>Canções Com Insectos Lá Dentro</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>O Grilo tenor e a Cigarra com temor</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>A Joanelha que perdeu as pintas</i>	Ré3 – Ré4	8ª
<i>Uma Melga bem educada</i>	Ré3 – Dó4	7ªm
<i>A Carocha descontente</i>	Ré3 – Dó4	7ªm
<i>O Escaravelho do Estrume</i>	Ré3 – Lá4	5ªP
<i>Um Piolho com vertigens</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>Alfaiate por engano</i>	Dó3 – Sib4	7ªm
<i>Louva-a-Deus</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>Barata tonta</i>	Ré3 – Dó4	7ªm
<i>Borboleta</i>	Ré3 – Dó4	7ªm
<i>Gafanhoto saltitão</i>	Dó3 – Fá4	11ªP
<i>A Carraça de raça</i>	Dó3 – Si4	7ªM
<i>Uma Mosca na sopa</i>	Dó3 – Réb4	9ªm
<i>A Pulga avariada</i>	Dó3 – Ré4	9ªM
<i>Abelhas</i>	Dó3 – Lá4	6ªM
<i>A Lagarta surda</i>	Ré3 – Lá4	5ªP
<i>Gorgulho comilão</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>Bicho-da-Seda</i>	Ré3 – Dó#4	7ªM
<i>Estado Larvar</i>	Ré3 – Dó#4	7ªM
<i>Besouro buzião</i>	Dó3 – Dó4	8ª
<i>Marcha das Formigas</i>	Lá3 – Ré4	11ªP
<i>Pirilampo Vaga-Lume</i>	Réb3 – Láb3	5ªP
<i>Libelinha apressada</i>	Ré3 – Ré4	8ª
<i>Passa a Traça</i>	Dó3 – Reb4	9ªm
<i>Faz de Conta que não é Bicho-de-Conta</i>	Dó3 – Lá4	6ªM

<i>Três Canções de Gatos</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>Gato Preguiçoso</i>	Mi3 – Mi4	8ª
<i>Gato Apaixonado</i>	Ré#3 – Fá#4	10ªm
<i>Gato Mafioso</i>	Ré#3 – Mi4	9ªm

<i>Três Canções de Ratos</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>Ratinhos</i>	Réb3 – Fá#4 (Lá5)	11ªP
<i>Rato</i>	Dó3 – Fá#4	11ªA
<i>Ratazana</i>	Réb3 – Fá4	10ªM

<i>Canções Isoladas (não têm ciclo)</i>		
Ciclo / Canção	Tessitura vocal	Âmbito
<i>A Rã e a Mosca</i>	Dó3 – Fá#4	11ªA
<i>Canção do Gato Vadio</i>	Dó3 – Fá#4	11ªA

Para além do olhar sobre as tessituras e os âmbitos das noventa canções para coro e piano de Sérgio Azevedo sobre textos próprios é ainda importante lançar outro olhar sobre a linha vocal, e perceber os intervalos mais usados pelo compositor. Poderemos perceber quais os intervalos mais usados em cada canção, ou até mesmo em cada ciclo, que tipos de saltos podem existir na linha vocal, e se de alguma forma existem características próprias da linha vocal que acabem por ser características que conferem uma determinada unidade a um determinado ciclo de canções.

Observando os quadros que se seguem, é possível identificar os intervalos utilizados na linha vocal de cada canção:

Quadro nº6
Intervalos utilizados na linha vocal das canções

<i>Duas Canções Infantis</i>												
Canção	Intervalos											
<i>Lua</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	2	7	21	3	7	-	2	-	-	-	-	-
<i>Uma Nuvem</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	4	16	6	7	2	-	3	-	-	-	-	-

<i>Quatro Novas Cantigas de Bichos</i>												
Canção	Intervalos											
<i>O Urso Matias</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	7	11	5	6	3	1	1	-	1	-	-	-
<i>A Rã perneta</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	53	5	15	7	7	-	1	-	-	-	-	-

<i>Cinco Canções Simples</i>												
Canção	Intervalos											
<i>De um Crocodilo para um Ornitórrinco</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	15	27	3	2	8	-	-	-	-	-	-	-
<i>Cavalinho</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	14	24	4	1	12	-	-	-	2	-	-	-
<i>Cabras...</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	15	14	4	14	-	1	-	-	-	-	-
<i>A Coelha e o Coelho</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	6	32	33	17	3	-	2	-	-	-	-	-
<i>Uma Porca muito porca</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	32	4	3	7	-	1	-	-	-	-	-

<i>Passarada</i>												
Canção	Intervalos											
<i>Os Pardais</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	26	20	13	9	6	1	1	-	-	-	-	-
<i>Os Abutres</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	30	13	18	12	2	1	1	-	-	-	-	-
<i>Os Pombos-correio</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	21	43	9	14	3	-	4	-	-	-	-	-
<i>O Pelicano</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	18	8	5	5	3	-	1	-	-	-	-	-
<i>O Pato Migratório</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	20	9	10	11	4	1	-	-	-	-	-	-

<i>O Dia da Carolina</i>												
Canção	Intervalos											
<i>A Carolina acordou</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	34	58	20	11	11	-	-	-	-	-	-	-
<i>A Carolina vai tomar banho</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	26	55	18	3	4	-	20	-	6	-	-	-
<i>A Carolina vai para a creche</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	22	40	7	15	6	-	2	-	-	-	-	-
<i>A Carolina vai brincar</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	36	72	10	6	18	-	-	-	-	-	-	-
<i>A Carolina vai jantar</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	28	45	29	9	4	-	9	-	-	-	-	-
<i>A Carolina faz birra</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	11	18	6	5	9	-	2	-	-	-	-	-
<i>A Carolina vai dormir</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	20	31	11	11	5	1	3	-	-	1	-	-

<i>Insectário</i>												
Canção	Intervalos											
<i>O Grilo e a Cigarra</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	8	28	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
<i>A Joanhinha</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	5	11	3	12	2	1	1	-	-	-	-	-
<i>O Escaravelho do Estrume</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	7	23	4	3	6	-	2	-	-	-	-	-
<i>O Piolho</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	19	21	6	7	5	-	3	-	-	-	-	1
<i>O Louva-a-Deus</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	2	17	9	2	2	-	-	-	-	-	-	-
<i>O Gafanhoto Saltitão</i> * Ao terminar último	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	11	22	-	9	3	1*	1	-	-	-	-	-
<i>A Mosca</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	20	17	2	8	-	1	2	-	-	-	-	-
<i>A Pulga</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	17	6	1	3	1	1	1	-	-	-	-

<i>Canções Zoo(i)lógicas</i>												
Canção	Intervalos											
<i>Avestruz</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	18	26	5	6	18	-	-	-	-	-	-	-
<i>Caracol</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	22	4	8	2	-	5	-	-	-	-	-
<i>Camelo</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	8	15	2	8	7	-	12	-	-	-	-	-
<i>Rã</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	11	14	17	8	10	2	-	-	-	-	-	-
<i>Ouriço-Cacheiro</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	24	10	2	4	-	9	-	-	-	-	-
<i>Búzio</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	-	19	12	1	5	-	-	-	-	-	-	-
<i>Urso</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	19	31	5	12	4	-	1	-	-	-	-	-
<i>Peixe-Balão</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	8	14	2	6	2	1	1	1	-	-	-	-
<i>Estrela-do-Mar</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	11	17	3	1	2	-	4	-	-	-	-	-
<i>Galinha</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	15	29	8	6	10	-	7	-	-	6	-	8

Bichos de Arrepiar!

Canção	Intervalos											
<i>A Aranha Ludovica</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	25	27	15	25	3	-	3	-	1	-	-	-
<i>A Centopeia (A)</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	3	5	8	3	10	-	9	-	-	-	-	-
<i>A Centopeia (B)</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	11	17	3	10	1	-	-	-	-	-	-	-
<i>Escorpião</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	14	22	7	2	2	-	7	-	3	-	-	-
<i>Bicha-Cadela</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	13	17	6	8	2	-	3	-	-	-	-	-
<i>Lacrau</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	9	28	2	5	2	-	-	-	-	-	-	-
<i>Cobra</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	16	16	12	3	-	-	2	-	-	-	-	-
<i>Ratazanas</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	9	23	2	14	3	1	4	-	-	-	-	-
<i>Moreia</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	6	13	1	2	2	1	1	-	-	-	-	-
<i>Vespa</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	8	11	2	2	1	-	4	-	-	-	-	-
<i>Osga</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	6	17	6	1	5	-	-	-	-	-	-	-
<i>Crocodilo</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	5	21	1	16	-	-	2	-	-	-	-	-
<i>Dragão</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	13	36	22	2	4	-	-	-	-	-	-	-
<i>Tubarão</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	5	16	9	4	-	2	1	-	-	-	-
<i>Doninha Fedorenta</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	9	28	10	8	6	5	8	-	1	-	1	-
<i>Raia</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	18	25	2	6	3	-	9	-	1	-	-	1
<i>Peixe-Aranha</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	17	18	10	8	6	2	1	-	-	-	-	-
<i>Tyrannosaurus Rex</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	24	18	4	2	1	-	-	1	-	-	-	-

Canções Com Insectos Lá Dentro

Canção	Intervalos											
<i>O Grilo tenor e a Cigarra com temor</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	5	34	1	-	4	-	-	-	-	-	-	-
<i>A Joanhinha que perdeu as pintas</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	21	24	4	1	6	-	3	-	-	-	-	-
<i>Uma Melga bem educada</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	11	9	16	3	-	-	-	-	-	-	-
<i>A Carocha descontente</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	17	23	10	12	5	-	8	-	-	-	-	-
<i>O Escaravelho do Estrume</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	28	-	5	-	-	2	-	-	-	-	-
<i>Um Piolho com vertigens</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	1	38	22	-	4	-	-	-	-	-	-	-
<i>Alfaiate por engano</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	17	12	8	6	-	-	6	-	-	-	-	-
<i>Louva-a-Deus</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	9	11	9	4	1	-	6	-	-	-	-	-
<i>Barata tonta</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	17	20	4	6	2	-	4	-	-	-	-	-
<i>Borboleta</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	11	8	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>Gafanhoto saltitão</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	18	8	5	2	-	2	-	-	-	-	-
<i>A Carraça de raça</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	13	2	6	6	-	6	-	-	-	-	-
<i>Uma Mosca na sopa</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	21	8	14	4	-	3	-	-	-	-	-
<i>A Pulga avariada</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	13	27	2	4	5	-	1	-	-	-	-	-
<i>Abelhas</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	6	10	5	22	-	-	1	-	-	-	-	-
<i>A Lagarta surda</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	16	17	14	3	6	1	5	-	-	-	-	-
<i>Gorgulho comilão</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	26	12	5	3	5	-	7	2	-	-	-	-
<i>Bicho-da-Seda</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	8	11	3	5	11	-	2	-	-	-	-	-
<i>Estado Larvar</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	9	3	1	2	1	1	-	-	-	-	-
<i>Besouro buzirão</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	10	20	5	1	3	-	3	-	-	-	-	3
<i>Marcha das Formigas</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	17	39	2	6	18	-	4	-	-	-	-	-
<i>Pirilampo Vaga-Lume</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	12	26	2	4	3	-	3	-	-	-	-	-

(Continuação p. 146)

<i>Libelinha apressada</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	4	25	11	6	1	-	2	-	-	-	-	-
<i>Passa a Traça</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	14	21	9	5	-	-	1	-	-	-	-	1
<i>Faz de Conta que não é Bicho-de-Conta</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	18	39	7	1	3	-	3	-	-	-	-	-

Três Canções de Gatos

Canção	Intervalos											
<i>Gato Preguiçoso</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	19	10	6	8	10	-	3	2	-	-	-	-
<i>Gato Apaixonado</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	13	4	8	4	5	1	3	-	-	-	-	1
<i>Gato Mafioso</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	6	11	11	1	6	2	4	-	-	-	-	-

Três Canções de Ratos

Canção	Intervalos											
<i>Ratinhos</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	6	2	8	15	6	-	3	-	1	-	-	1
<i>Rato</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	3	11	5	7	4	-	10	1	3	-	3	-
<i>Ratazana</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	21	10	12	15	3	1	3	-	-	-	-	-

Canções Isoladas (não têm ciclo)

Canção	Intervalos											
<i>A Rã e a Mosca</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	42	29	22	5	20	3	4	1	3	1	-	1
<i>Canção do Gato Vadio</i>	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a P	4 ^a A	5 ^a P	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M	8 ^a
	32	26	28	19	7	1	1	1	-	-	-	-

No ciclo *Duas Canções Infantis*, os intervalos mais usados são a 3^am e a 2^aM. A 3^am aparece em maior número na canção *Lua*, enquanto a 2^aM aparece em maior número na canção *Uma Nuvem*.

Nas duas canções das *Quatro Novas Cantigas de Bichos*, os intervalos mais usados são: 2^am/M e 3^am/M. Neste ciclo aparecem os intervalos de 6^aM e 4^aA na canção *O Urso Matias*. O intervalo mais utilizado na canção *A Rã perneta* é o intervalo de 2^am.

No ciclo *Cinco Canções Simples* os intervalos de 2^aM/m são mais utilizados em relação às 3^aM/m com exceção da canção *A Coelha e o Coelho*. A 4^aP é um intervalo bastante significativo neste ciclo à exceção desta canção em que onde as 3^aM/m são mais significativas como já foi referido. É de salientar a presença do intervalo de 6^aM na canção *Cavalinho*, a única que neste ciclo possui este intervalo.

No ciclo *Passarada* aparece agora pela primeira vez o intervalo de 4^aA. Este intervalos aparecem em três das canções deste ciclo (*Os Pardais*, *Os Abutres* e *O Pato Migratório*). A 2^a m é o intervalo mais abundante em todas as canções do ciclo à exceção da canção *Os Pombos-correio*, onde o intervalo mais abundante é a 2^aM.

No ciclo *O Dia da Carolina* à semelhança do que aconteceu no ciclo anterior, a 2^a é o intervalo mais usado. Contudo, neste ciclo acontece precisamente o contrário do ciclo anterior. A 2^aM é o intervalo mais usado em todas as canções do ciclo. Há ainda que salientar o uso do intervalo de 4^aA que aparece apenas uma vez na canção *A Carolina vai dormir*, e ainda nesta mesma canção aparece pela primeira vez o intervalo de 7^am. Na canção *A Carolina vai tomar banho* encontramos pela terceira vez o uso do intervalo de 6^aM, que nesta canção aparece seis vezes, o número mais elevado até agora. É ainda importante salientar o número bastante significativo de 5^aP que aparecem nesta mesma canção (20), uma vez que esta é a canção que possui mais 5^aP até ao momento.

No ciclo *Insectário* a 2^aM é o intervalo mais usado em todas as canções à exceção da canção *A Mosca* onde a 2^am aparece com muito mais frequência (Talvez aqui se possa fazer um paralelo com algum tipo de madrigalismo usado pelo compositor para imitar o ruído da mosca).

É de salientar o aparecimento do intervalo de 8^a que aparece agora pela primeira vez na canção *O Piolho*. A 4^aA aparece em quatro canções deste ciclo:

A Joaninha, O Gafanhoto Saltitão, A Mosca e A Pulga. Nesta última aparece pela primeira vez o intervalo de 6^am. Na canção *O Grilo e a Gigarra*, é de salientar a particularidade de não existirem 3^a. Os únicos intervalos usados nesta canção são: 2^am, 2^aM e 4^aP. Esta é a única situação em todas as canções em estudo onde não aparece um único intervalo de 3^a. No que se refere à 3^a existe ainda outra canção deste ciclo que não usa este intervalo: *O Gafanhoto Saltitão*.

No ciclo *Canções Zoo(i)lógicas* observa-se novamente a primazia do intervalo de 2^oM em todas as canções, com exceção da canção *A Rã*, onde o intervalo mais abundante é a 3^am. Na canção *Camelo* devemos destacar o número de 5^aP (12) que é bastante próximo do número do intervalo mais usado na canção as 2^aM (15). O intervalo de 4^aA aparece em duas das canções deste ciclo: *A Rã* e *Peixe-Balão*. Esta última canção para além ter o intervalo de 4^aA é a segunda canção onde aparece o intervalo de 6^am. A canção da *Galinha* tem duas características interessantes a nível dos intervalos usados na linha vocal. A primeira característica é o uso do intervalo de 7^am que aparece seis vezes, até aqui o intervalo só apareceu na canção *A Carolina vai dormir*, mas apenas uma vez. Este intervalo de 7^am não aparece em mais nenhuma das canções para além destas duas já mencionadas. A segunda característica é o uso do intervalo de 8^a num número bastante significativo (oito, tal como o número do intervalo!). Este intervalo é um intervalo que aparece poucas vezes, e é nesta canção que ele aparece em maior número.

No ciclo *Bichos de Arrepiar!*, acontece novamente a predominância do intervalo de 2^aM à exceção de duas canções: *Tubarão* e *Tyrannosaurus Rex*. Nestas canções o intervalo que aparece em maior número é o intervalo de 2^am. Há ainda que salientar a canção *Cobra*, onde o número de 2^aM é igual ao número de 2^am (16). O intervalo de 6^am aparece em duas das canções do ciclo: *Tubarão* e *Tyrannosaurus Rex*, as únicas canções onde o intervalo de 2^am aparece com mais frequência, como já foi referido. O intervalo de 6^aM aparece em quatro canções: *A Aranha Ludovica, Escorpião, Doninha Fedorenta e Raia*. Na canção *Raia*, aparece em todo o ciclo o único intervalo de 8^a. Na canção *Doninha Fedorenta* aparece pela primeira vez o intervalo de 7^aM.

No ciclo *Canções Com Insectos Lá Dentro*, na maioria das canções o intervalo predominante é o intervalo de 2ªM. Mais uma vez, e porque a exceção faz a regra, existem exceções a isto.

Uma das exceções acontece na canção *Abelhas*, onde o intervalo predominante é a 3ªM. Outra das exceções acontece em cinco canções do ciclo, onde o intervalo predominante é a 2ªm: *Uma Melga bem educada*, *Alfaiate por engano*, *Borboleta*, *Gorgulho comilão*, *Estado Larvar*. Em todas as vinte e cinco canções que formam este ciclo, não aparecem nenhuma vez os intervalos de 6ªM/m e 7ªM/m. O intervalo de 8ª aparece apenas nas canções *Besouro buzirão* e *Passa a Traça*. O intervalo de 4ªA também aparece em duas das canções do ciclo: *A Lagarta surda* e *Estado Larvar*. Na canção *Bicho-da-seda* temos de salientar o facto de o número de 2ªM ser igual ao número de 4ªP (11).

Gostaríamos ainda de salientar a canção *O Grilo tenor e a Cigarra com temor*. O texto desta canção é comum ao texto da canção *O Grilo e a Cigarra* que pertence ao ciclo *Insectário*. O próprio compositor, na entrevista em anexo a este trabalho, nos mencionou casos em que o mesmo texto é usado em mais do que uma canção. Esta canção é um exemplo disso, mas o mais interessante é que Sérgio Azevedo nos referiu também que, neste caso, a música, como era óbvio, possuía características diferentes. É interessante reparar que na canção *O Grilo e a Cigarra* não aparece o intervalo de terceira e na canção *O Grilo tenor e a Cigarra com temor* a única 3ª que existe é uma 3ªm, enquanto as 3ªM continuam ausentes. Os restantes intervalos que aparecem em ambas as canções, com esta exceção, são os mesmos (2ªm, 2ªM e 4ªP) mas, como é óbvio, a música – apesar de ter bastantes semelhanças – é outra.

No ciclo *Três Canções de Gatos*, o intervalo predominante é a 2ªm, à exceção da canção *Gato Mafioso*, onde os intervalos predominantes são a 2ªM e a 3ªm que aparecem o mesmo número de vezes (11). O intervalo da 4ªA aparece em duas canções: *Gato Apaixonado* e *Gato Mafioso*. O intervalo de 6ªm aparece apenas na canção *Gato Preguiçoso*. O intervalo de 8ª aparece apenas na canção *Gato Apaixonado*.

No ciclo *Três Canções de Ratos* o intervalo de 3ªM é o intervalo mais utilizado na canção *Ratinhos*. O intervalo de 2ªM é o intervalo mais utilizado na canção *Rato*. O intervalo de 2ªm é o mais utilizado na canção *Ratazanas*. Neste

ciclo os intervalos mais usados são diferentes em todas as canções. O intervalo de 4^aA aparece apenas na canção *Ratazanas*. O intervalo de 6^am aparece apenas na canção *Rato*. O intervalo de 6^aM aparece nas canções *Ratinhos* e *Ratos*. O intervalo de 7^aM aparece apenas na canção *Rato*. O intervalo de 8^a aparece apenas na canção *Ratinhos*. O intervalo de 5^aP é um intervalo bastante usado na canção *Rato*, e aparece quase tantas vezes (10) como o intervalo mais usado nesta canção, a 2^aM (11).

Em ambas as canções isoladas os intervalos mais usados dentro das 2^{as} são as 2^am e dentro das 3^{as} são as 3^am. A *Rã e a Mosca* usa um leque maior de intervalos do que a *Canção do Gato Vadio*.

Deste levantamento, e ainda antes das conclusões gerais com que terminaremos este trabalho, podemos já confirmar o que constatámos nos capítulos anteriores sobre as características musicais, a relação do texto com a música e dos próprios textos em si mesmos: que Sérgio Azevedo possui uma linguagem original que consegue atingir uma grande coerência dentro da grande riqueza de diversidade estilística que apresenta, e que essa coerência e diversidade se encontra quer na macro-forma (os ciclos na sua totalidade), quer numa aproximação média (cada ciclo por si), quer ainda em cada canção individual. Essa coerência pode ser verificada nos diversos parâmetros musicais (ritmo, alturas, textura, etc.), nos textos (assuntos e tratamento dos mesmos), na relação entre a música e o texto, e no uso que é feito de materiais alheios (citações, colagens e alusões, directas e indirectas, quer à música tradicional, quer à música erudita). As consequências estéticas e as possibilidades pedagógicas destas canções tornam-nas assim um manancial inexaurível quer para as crianças quer para os professores, tanto na sala de aula como na sala de concerto.

Conclusões

Embora a riqueza poética, estética e artística, e a dimensão e diversidade do repertório que analisámos no decurso desta dissertação parecerem obstar a uma conclusão única e taxativa, parece-nos no entanto indiscutível que as ideias e objectivos do compositor são tão claros, e a sua expressão musical tão evidente, que a tarefa de extrair conclusões frutíferas e duradouras deste imenso “corpus” de obras para a infância se vê facilitada por essa clareza de objectivos, ideias e respectiva concretização na partitura, quer a nível da música quer a nível dos textos e da relação entre ambos.

Respondendo às quatro questões fundamentais expostas no início desta dissertação, pudemos observar que os compositores e movimentos estéticos, artísticos e até sociais (como o conceito de “Gebrauchsmusik” nos anos 20 do século XX) que moldaram a “*Weltanschauung*”, ou “visão do mundo” de Sérgio Azevedo foram, na sua esmagadora maioria, nomes e conceitos que seguiram, na 1ª metade do século XX o caminho da renovação do tonalismo (e na 2ª metade do século a mesma coisa embora através de outros meios: Webern e Varèse, Boulez e Stockhausen, o atonalismo e serialismo, a música mais experimental e abstracta, representam o pólo oposto das preocupações de Sérgio Azevedo), por um lado e, por outro, se preocuparam com questões sociais, nomeadamente com a educação estética e artística das crianças, e com o papel do compositor na sociedade onde está inserido.

A plêiade de compositores citados e analisados em termos de influência directa não deixa margem para dúvidas em relação a quais foram – e ainda são – os “pais espirituais” de Sérgio Azevedo, desde um Fernando Lopes-Graça até um Prokofiev, desde um Peter Maxwell-Davies a um Lutoslawski. A estes nomes e correntes estéticas que se podem incluir no campo mais vasto do conceito oposto ao que preconiza “A arte pela arte”, vem-se juntar, não por acaso, como verificámos, o amor de Sérgio Azevedo pela arte popular, neste caso, pela música não erudita, seja ela folclórica, seja o jazz ou o rock, embora com especial ênfase na música folclórica de várias regiões do globo. A música tradicional, como fonte primeva, raiz de toda a música posteriormente filtrada

através das técnicas eruditas desenvolvidas pelo Ocidente desde finais do século XII (considerando Leonin, Perotin e Machaut os primeiros representantes dessa evolução técnica e consequente afastamento das fontes orais populares) é, para Sérgio Azevedo, não só uma fonte inesgotável de timbres, ritmos e melodias (embora raramente cite materiais folclóricos excepto em harmonizações corais), mas também, e acima de tudo, a ligação com a Terra e com os Homens, ou seja, com as fontes primordiais de onde a música e tudo o resto proveio.

Este aspecto é absolutamente fundamental em todo o discurso musical e filosófico do compositor, que se assume cada vez mais como um “músico em sociedade”, recusando qualquer “torre de marfim” que lhe queiram impor. Deste modo, o interesse pela música destinada à infância explica-se naturalmente por esta posição ética, a qual, como também vimos, pode condicionar a estética das obras. Embora Sérgio Azevedo seja fiel à música que quer escrever e não faça concessões de facilitismo nas suas canções, e embora a panóplia de técnicas usadas seja vasta e contrastante (há desde clusters a modalismo, desde tonalismo alargado a música de textura, bitonalidade e polimodalismo, heterofonia, cromatismo, etc.), não restam dúvidas, a partir da análise que foi efectuada, que Sérgio Azevedo escreve sempre com o objectivo de ser compreendido e de provocar algum tipo de emoção musical nos ouvintes e executantes mais pequenos, evitando qualquer tipo de pura especulação abstracta que leve a uma música feita para o papel e não para os ouvidos.

Não obstante este cuidado, como já referimos, a sua música é tudo menos simplista, inclusivamente recorrendo a citações, alusões e colagens que uma criança dificilmente apreenderá. Porém, todos esses processos estão ao serviço de um objectivo maior, que é a fruição musical, e, por essa razão, nunca impedem o pleno fruir da música e do texto. Novamente, esse equilíbrio entre razão e emoção, entre a ideia e a sua concretização, as dicotomias complexidade/complicação e simplicidade/simplismo são herança dos nomes que o influenciaram, muitos dos quais, como Britten, Bartók, Kodaly, Lopes-Graça, Kurtág, Lutoslawski ou Maxwell-Davies escreveram para a infância sempre com esse cuidado, mas sem concessões à banalidade ou à fórmula.

Assim, podemos afirmar que são compositores-chave para Sérgio Azevedo no que à música para a infância concerne, Lopes-Graça, Kurtág, Britten, Lutoslawski, Kodaly, Bartók, Janacék, Prokofiev.

Relativamente a conceitos-chave e em síntese podemos referir os seguintes: inserção do compositor na sociedade, formação musical/ética/literária e humana das crianças e jovens através da música coral de qualidade, “Gebrauchsmusik”, recusa da arte pela arte, equilíbrio entre razão e emoção / complexidade e simplicidade, consideração da música para a infância como estando ao mesmo nível da restante música dita “de concerto”.

A segunda questão colocada prende-se inevitavelmente à anterior e dela deriva. A linguagem sonora e poética de Sérgio Azevedo é muito rica e diversa, mas é percorrida por várias linhas de pensamento e uma originalidade e domínio da escrita que impedem o ecletismo e a dispersão estilística. Essa riqueza, e cremos não errar muito ao estendermos essa qualidade aos textos escritos pelo compositor (que, para além de uma vastíssima cultura literária, tem igualmente uma já significativa experiência literária e ensaística prévia, com dois livros e inúmeros artigos publicados, poesia e até ficção inédita, etc.), reflecte as preocupações humanistas de Sérgio Azevedo e pretende ser formativa, mas não didáctica, ou seja, os objectivos e consequentes características da obra para a infância de Sérgio Azevedo giram à volta da ideia básica que consiste em crer que um repertório de grande qualidade estética, musical e literária, de vasta diversidade técnica e sedutor apelo sonoro e poético, acabará por influenciar positivamente a formação e crescimento das crianças, o que se reflectirá também na formação e criação de públicos futuros e no consequente amparo do universo da música erudita, cada vez mais ameaçado pela música comercial de baixa qualidade.

O conceito de música didáctica, tal como se pode observar em tantas obras de Kodály ou Bartók, não interessa ao compositor enquanto criador. Não obstante reconhecer o valor e utilidade de obras como o *Mikrokosmos*, de Bartók, Sérgio Azevedo prefere, enquanto compositor, e até ao momento, criar música que tem o objectivo fundamental de ser cantada e tocada, mas que, por todas as razões atrás expostas, possa ser aproveitada para a sala de aula, à vontade do professor. Não um “Syllabus”, portanto, mas uma “saca de

surpresas” imensa onde o professor pode pesquisar à sua vontade, sem obrigações de ordenação e método, e descobrir aquilo que lhe interessa mais naquele momento. Talvez pela sua educação musical relativamente variada e pouco metódica, Sérgio Azevedo desconfia um pouco de métodos rígidos, acreditando antes na diversidade das fontes de conhecimento.

Independentemente destes pressupostos e objectivos, amplamente cumpridos nas canções, seja na música seja nos textos, existem temáticas preferidas, que espelham o amor do compositor à Natureza, nomeadamente através dos animais, que dominam quase em exclusivo essa temática. Por um lado porque Sérgio Azevedo sabe que muitas crianças gostam de animais, mas também (nomeadamente em relação aos insectos, dos quais, em geral, ninguém gosta) porque eles representam uma faceta dinâmica, visível e complexa do mundo natural, ao contrário do mar ou das nuvens, governadas exclusivamente por leis físicas e químicas imutáveis. Os animais, como as pessoas, são mais imprevisíveis.

No entanto, pudemos observar na análise dos textos, que, para além do humor e ironia que os percorrem, que Sérgio Azevedo não cede à tentação moralista nem pretende usar os animais como espelho das fraquezas humanas, antropomorfizando-os como fizeram os gregos e romanos antigos, e quase todas as seguintes gerações de fabulistas, como La Fontaine. No universo poético de Sérgio Azevedo, os animais são aquilo que são, com as suas fraquezas e apetites, mas a moral não tem permissão de entrada nestes pequenos textos. Amoral, não imoral, pois os animais não podem ser considerados à luz da ética humana. Expressões como muitas vezes se escutam em programas televisivos sobre a natureza (“Orca, a baleia assassina”, ou “A vingança do crocodilo”, etc.) são recusadas por estes textos nos quais Sérgio Azevedo compreende a natureza como ela é, e na qual todos os seres vivos, sem excepção, têm um papel a desempenhar, e sem o qual todo o equilíbrio global pode ser, como está a ser, afectado.

Este imaginário poético e literário, amoral, bem-humorado e realista, é colocado em música de formas muito diversas, nem sempre com recurso ao óbvio (madrigalismos, trechos descritivos, onomatopeias, etc.), mas sempre com a preocupação de existir uma ligação natural, não casual, entre texto e música. Juntamente a esta preocupação notámos, no decurso da análise, a preocupação com a clareza do texto, clareza para a qual muito contribuiu não só uma prosódia impecável que não hesita em recorrer à prosódia da música folclórica (a exemplo de compositores como Janacék ou Lopes-Graça, que simulam em muitas obras, nomeadamente Janacék, a maneira “normal” de falar na língua respectiva), como a tendência para escrever silabicamente, e ainda o facto de a grande maioria das canções serem escritas a uma voz (quando por acaso têm mais que uma voz, é num contexto de homofonia e não polifonia, com toda a complexidade rítmica que o conceito traz consigo).

O terceiro quesito, relacionado com a importância destas obras no contexto português, desdobrou-se em duas vertentes: a qualidade e a quantidade, ao qual se aliou a particularidade de Sérgio Azevedo escrever os seus próprios textos nas canções aqui analisadas, que são a maioria do total que escreveu até ao momento (2009). Em termos de quantidade, pudemos observar que nenhum outro compositor português de relevo, e poucos compositores estrangeiros, agora ou no passado, escreveram tantas obras para crianças, nomeadamente para coro e piano. Excluimos deste universo os compositores menores, muitas vezes desconhecidos (e de qualidade duvidosa), que se dedicaram somente a este tipo de produção e à criação de métodos didácticos e respectivas músicas, dos quais existem alguns exemplos em Portugal e fora do país. A comparação, e toda a análise, referiu-se sempre a compositores de relevo e reputação sólida no campo da música de concerto, mas que escreveram ou escrevem também para crianças, sendo exemplos dessa comparação Bartók, Britten, Kurtág ou Peter Maxwell-Davies.

Dadas as características que já observámos e concluímos em relação à extrema diversidade e qualidade técnica, poético/musical e estética das obras, essas características aliadas à copiosa quantidade que atinge quase as 200 peças na totalidade actual (textos próprios e não próprios), pudemos concluir que este repertório é imprescindível para a evolução da educação e formação musical, estética e humana das crianças portuguesas, função que, dada a sua

disponibilidade comercial (através da edição completa pela editora AVA – Musical Editions), pode perfeitamente ser levada a bom termo nos próximos anos, uma vez que concluímos também ser o panorama musical português neste campo ainda bastante diminuto, que em termos de qualidade, quer, principalmente, em termos daquela quantidade que, só por si não interessa, mas permite, nos melhores casos – e este é um deles – a tão desejada diversidade e possibilidade de escolha que o compositor tanto preconiza.

O contacto com uma música que utiliza técnicas do século XX e XXI muito variadas, cuja aplicação na partitura é original, tecnicamente irrepreensível e de grande apelo melódico/rítmico/tímbrico e harmónico, sobre textos curtos que demonstram uma grande capacidade de observação e um sentido de humor completamente afastado de moralismos serôdios ou objectivos didácticos evidentes e simplistas, uma música que é, em geral, tecnicamente exigente, quer para o coro quer para o piano e representa pois um desafio *possível* (mas um desafio ainda assim), e que claramente trata as crianças como seres específicos que estão numa fase de crescimento, e não como adultos em ponto pequeno ou seres limitados e dignos de compaixão quando olhados de cima, do ponto de vista dos “grandes”, só poderá ser benéfico para qualquer criança, quer esta esteja a estudar música e as oiça e interprete, quer esta não saiba nada de música e simplesmente as escute.

É credo de Sérgio Azevedo que, não obstante reticências iniciais, quer à música moderna, quer mesmo à erudita, por parte de crianças menos habituadas a este repertório, a qualidade e a generosidade musicais obterão sempre alguns frutos, e se dentro de um universo mais vasto apenas algumas crianças mudarem a sua visão do mundo e abrirem os ouvidos à boa música, essa já será uma grande vitória para o criador destas canções.

Do nosso ponto de vista, e como tentámos demonstrar ao longo deste trabalho, o repertório analisado demonstrou possuir virtualidades de vária ordem que ultrapassam em muito a simples fruição sonora e poética. Para além do imediatismo de escuta, esconde-se um universo privado que só revela a sua complexidade depois de uma análise detalhada que tem, obrigatoriamente, de passar por diversos níveis, do referencial ao absoluto, do domínio privado ao público, da complexa construção intervalar à simples descrição musical, do

humor à profundidade de um pensamento que, fosse ele religioso, seria muito aproximado do panteísmo de Janacék, compositor que, aliás, se verificou possuir cada vez maior relevância estética e filosófica para Sérgio Azevedo.

Pensamos pois que, devido a toda esta confluência de ideias, poéticas e musicais, e ao empenho do compositor nesta parte importante da sua prolífica produção, os professores que queiram investir o seu tempo, quer a dirigir as obras quer a trabalhá-las nas salas de aula, encontrarão nas canções de Sérgio Azevedo um manancial inesgotável de possibilidades pedagógicas que, a exemplo das que se encontram nas maiores obras do género, formam não só o ouvido musical, como a cultura dos jovens músicos, e fornecem às crianças uma visão da vida e da Natureza eivada de um realismo poético que recusa os sentimentalismos e os tiques de uma certa “chantagem psicológica” tantas vezes mal evitados por outros autores.

Foi nossa intenção realizar neste trabalho uma abordagem das canções de Sérgio Azevedo que permita aos professores e directores corais interessados compreender a multiplicidade de caminhos possíveis, e poderem assim abordar este enorme “corpus” musical com maior segurança e conhecimento de causa, intenção para a qual o diálogo com o compositor e a sua contribuição foram absolutamente essenciais, e um privilégio.

Bibliografia

Livros e Artigos

AMADO, Maria Luísa (1999). *O prazer de ouvir música: sugestões pedagógicas de audição para crianças*, col. “Caminho da Educação”. Lisboa: Editorial Caminho.

ARON, Simha e MEYER, Christian (1993). *Les Polyphonies Populaires Russes*. Paris: Éditions Créaphis.

AZEVEDO, Sérgio (1998). “À procura da Forma”. Lisboa: in Revista Arte Musical. pp. 103-108.

AZEVEDO, Sérgio (1999a). *A Invenção dos Sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, col. “Caminho da Música”. Lisboa: Editorial Caminho.

AZEVEDO, Sérgio (1999b). *Poética dos sons e reflexões sobre a harmonia em Atlas’ Journey*. Projecto-Monografia de Licenciatura em Composição na ESML, não publicado.

AZEVEDO, Sérgio (2004). Entrevista concedida ao Centro de Documentação de Música Portuguesa (MIC). Consultado online in <http://www.mic.pt/cimcp/port/apresentacao.html?cimcp/dispatcher?where=5&what=0> (03/05/2009).

AZEVEDO, Sérgio (2006). “Do Mesmo Lado do Espelho: A música para crianças de Fernando Lopes-Graça” in *Revista de Educação Musical*, nº 126, Setembro a Dezembro de 2006. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical. pp. 5-14.

AZEVEDO, Sérgio (2008). “*Notas de Programa*” in *O Sono do João*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

BARROSO, Sandra (2008) *Prefácio à edição das obras para coro infantil e piano de Sérgio Azevedo*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

BASTOS, Glória (1999) *Literatura infantil e juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.

CAMPBELL, Patrícia S. e SCOTT-KASSNER Carol (1995). *Music in Childhood. From Preschool through Elementary Grades*, p. 130. Nova Iorque: Schirmer Books.

COOK, Nicolas (1994). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

COOKE, Mervyn (1999). *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. New York: Cambridge University Press.

CRUZ, Cristina Brito da (1995) “*Conceito de Educação Musical de Zoltán Kodály e Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon – uma abordagem comparativa*” in *Associação Portuguesa de Educação Musical*, Boletim nº 87, Outubro/Dezembro 1995. pp 4-9.

CRUZ, Cristina Brito da (2006) “*Lopes-Graça e a Educação em Portugal*” artigo, não publicado.

ECO, Umberto (1984). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Ed. Presenças. Trad. De «*Como si fa una tesi di laurea*» de Ana Falcão e Luís Leitão.

ERISMANN, Guy (1990). *Janáček ou la passion de la vérité*. Paris: Editions du Seuil.

ERISMANN, Guy (2001). *La Musique dans les pays tchèques*. Paris: Fayard.

EVANS, Peter (1996). *The Music of Benjamin Britten*. Oxford: Clarendon Press.

GOMES, José António (2000). *Da nascente à voz*. Lisboa: Editorial Caminho.

GÓMEZ, D.; MELVIN, A.; RAPPAPORT, F.; TOUSSAINT, G.T. (sem data). *Mathematical Measures of Syncopation*. Consultado online in <http://research.cs.queensu.ca/home/daver/Pubs/MyPDF/MeasureSycopa.pdf> (03/05/2009).

GRAÇA, Fernando Lopes (1973). *A Música Portuguesa e os seus problemas III*. Lisboa: Edições Cosmos.

GRAÇA, Fernando Lopes (1974). *Um artista intervém e Cartas com alguma moral*. Lisboa: Edições Cosmos.

GRAÇA, Fernando Lopes (1989). *A Música Portuguesa e os seus problemas I*. Lisboa: Caminho.

GRIFFITHS, Paul (1985). *Peter Maxwell Davies*. London: Robson Books.

JAFFÉ, Daniel (1998). *Sergey Prokofiev*. New York: Phaidon.

KENNEDY, Michael (1993). *Britten*. London: J. M. Dent.

HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70

LESSA, Elisa e PEIXOTO, Célio (2006). “Fernando Lopes-Graça e Sérgio Azevedo: As Cantatas de Natal para a Infância” in *Revista de Educação Musical*, nº 126, Setembro a Dezembro de 2006. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Educação Musical. pp. 15-23.

MAXWELL-DAVIES, Peter (2004). "Festival speech for the opening of the Carinthischen Summer Ossiach Parish". Consultado online in <http://www.maxopus.com/essays/carinthi.html> (03/05/2009).

MICHELS, Ulrich (1991). *Atlas de Musica I*. Madrid: Alianza Editorial.

PEREIRA, Luciano (2007). *A fábula em Portugal. Contributos para a história e caracterização da fábula literária*. Porto: Profedições / Jornal a Página.

PHILLIPS, Kenneth H. (1996). *Teaching kids to sing*. Belmont: Schirmer Books.

ROCHA, Natércia (2001) *Breve História da literatura para crianças*. Lisboa: Editorial Caminho.

ROMANO, Ruggiero (org.) (1984). *Enciclopédia Einaudi, vol. 3, Artes-Tonal/Atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

SALZER, Felix (1982). *Structural hearing Tonal Coherence in Music*. New York: Dover.

SCHWARZ, Boris (1972). *Music and Musical Life in Soviet Russia*. New York: Norton

SIELAFF, Miranda (2005). "Successful Projects in the Field: Interviews with composers and Educators". *Teaching to the future of Classical Music*. <http://www.ikamethod.com/miranda/interviews.html> (03/05/2009).

STRAVINSKY, Igor (1962). *Igor Stravinsky - An Autobiography*. New York: Norton. pp 167-168.

SZÖNYI, Erzsébet (1976). *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Editorial Corvina.

THOMAS, Adrian (1997). *Górecki*. New York: Oxford University Press.

TOCH, Ernest (1931). *La Melodia*. Barcelona - Buenos Aires: Editorial Labor, S.A.

TOUSSAINT, Godfried (2002). *A Mathematical Analysis of African, Brazilian and Cuban "Clave" Rhythms* in *Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science*, Towson University, Montréal, Québec, Canada. Consultado online in <http://cgm.cs.mcgill.ca/~godfried/publications/bridges.pdf> (03/05/2009).

ZEMANOVÁ, Mirka (1989). *Janáček's uncollected essays on music*. London - New York: Marion Boyars.

Dissertações de Mestrado

PEIXOTO, Célio Jorge dos Santos Vieira (2006). *Música Portuguesa para a Infância: As Cantatas de Natal de Fernando Lopes-Graça e Sérgio Azevedo*. Orientação: Professora Doutora Elisa Lessa. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

TEIXEIRA, João Paulo Mota (2006). *O album Caleidoscópio de Sérgio Azevedo. Contributos para a pedagogia do piano*. Orientação: Professora Doutora Elisa Lessa. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

PEREIRA, António João Barrigas Almeida (2006). *As Canções para a Juventude de Cândido Lima – Um contributo para o estudo do repertório vocal português para a infância*. Orientação: Professor Doutor José Miguel Ribeiro Pereira. Co-orientação: Professora Doutora Elisa Lessa. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

Partituras

AUTOR ANÓNIMO (s/d). *Simple Gifts*. Partitura extraída online in <http://www.textbookleague.org/76west.htm> (03/05/2009).

AUTOR ANÓNIMO (s/d). *Tarantella*. Partitura extraída online in <http://www.thesession.org/tunes/display/2721> (03/05/2009).

AUTOR ANÓNIMO (s/d). *Ritmo Gahu*. Exemplo musical 11b extraído online in <http://www.vicfirth.com/education/articles/Bergeron.html> (03/05/2009).

AUTOR ANÓNIMO (s/d). *Ritmo de Samba*. Exemplo musical 10a extraído online in http://www.artdrum.com/RHYTHMS_SAMBA.htm (03/05/2009).

AUTOR ANÓNIMO (s/d). *Ritmo Soukous*. Exemplo musical 11b extraído online in <http://cgm.cs.mcgill.ca/~godfried/publications/bridges.pdf> (03/05/2009).

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Bichos de Arrepiar*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Canções com Insectos lá dentro*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Canções Zoo(i)lógicas*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Cinco Canções Simples*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Cinco Cantigas de Bichos*. Lisboa: Ava-Musical Editions

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Duas Canções Infantis*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Insectário*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *O Dia da Carolina*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *O Sono do João*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2008). *Passarada*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2009). *A Rã e a Mosca (I)*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2009). *Canção do gato vadio*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2009). *Passacaglia e Tarantela in memoriam Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2009). *Quatro Novas Cantigas de Bichos*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2009). *Três Canções de Gatos*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

AZEVEDO, Sérgio (2009). *Três Canções de Ratos*. Lisboa: Ava-Musical Editions.

BARTÓK, Béla (1937). *Música para Cordas, Percussão e Celesta*. London: Boosey & Hawkes.

- BARTÓK, Béla (1987). *Mikrokosmos*. London: Boosey & Hawkes.
- BENJAMIN, Arthur (1938). *Jamaican Rumba*. New York: Boosey & Hawkes.
- BRITTEN, Benjamin (1958). *Noye's Fludde, Opus 59*. London: Boosey & Hawkes.
- BRITTEN, Benjamin (1949). *Saint Nicholas*. London: Boosey & Hawkes.
- BRITTEN, Benjamin (1950). *The Little Sweep*. London: Boosey & Hawkes.
- BRITTEN, Benjamin (1936). *Friday Afternoons*. London: Boosey & Hawkes.
- CHOSTAKOVITCH, Dmitri (2002). *Sinfonia n°7 "Leninegrado"*. Hamburg: Hans Sikorski.
- COPLAND, Aaron (1936). *El Salón Mexico*. New York: Boosey & Hawkes.
- COPLAND, Aaron (1942). *Danzón Cubano*. New York: Boosey & Hawkes.
- COPLAND, Aaron (1972). *Danza de Jalisco in Three Latin-American Sketches*. New York: Boosey & Hawkes.
- DEBUSSY, Claude (1909). *La Mer*. Paris: Durand
- ESPERÓN, Manuel (s/d). *Ay! Jalisco, no te rajés*. Partitura extraída online in <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0044688> . (03/05/2009).
- GERSHWIN, George (1933). *Cuban Overture - Rumba*. Warner Brothers Music Corporation.

GILLOCK, William (s/d). *New Orleans Nightfall*. EUA: Willis Music. Partitura extraída online in http://www.sheetmusicplus.com/look_inside/393033/image/194163 (03/05/2009).

GÓMEZ, D.; MELVIN, A.; RAPPAPORT, F.; TOUSSAINT, G.T. (sem data). *Mathematical Measures of Syncopation*. Exemplo musical 11a extraído online in <http://research.cs.queensu.ca/home/daver/Pubs/MyPDF/MeasureSycopa.pdf> (03/05/2009).

GORECKI, Henryk Mikolaj (1996). *Szeroka Woda*. London: Boosey & Hawkes.

HENDRIX, Jimmy (1995). *Purple Haze*. Partitura extraída online in http://www.sheetmusicplus.com/look_inside/2960002/image/143814 e http://www.sheetmusicplus.com/look_inside/2960002/image/143815 (03/05/2009).

JANACÉK, Leos (1926). *Nursery Rhymes*. Wien: Universal Edition

LIGETI, György (1986). *Estudos para Piano, livros I e II*. Mainz: Schott

LIGETI, György (1974). *Clocks and Clouds*. Mainz: Schott

LUTOSLAWSKI, Witold (1987). *Chantefleurs et Chantefables*. London: Chester Music.

LUTOSLAWSKI, Witold (1947). *Seis Canções Infantis*. Warszawa: PWM.

MOZART, Wolfgang Amadeus (1910). *Sinfonia n.º38 "Praga"*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

PROKOFIEV, Sergei (1998). *Winter Bonfire, Op. 122*. Tokyo: Zen-On Music.

PROKOFIEV, Sergei (1944). *Sinfonia n.º5*. Hamburg: Hans Sikorski.

PROKOFIEV, Sergei (1937). *Romeu e Julieta, Suites 1-3*. Hamburg: Hans Sikorski.

REICH, Steve (sem data). *Piano Phase*. Partitura manuscrita extraída online in <http://ghfdrvtsyup.net/proxxy/> (03/05/2009).

SMETANA, Bedrich (1935). *Ma Vlast*. Zurich: Eulenburg

STRAVINSKY, Igor (1948). *Sinfonia de Salmos*. London: Boosey & Hawkes.

STRAVINSKY, Igor (1947). *The Rite of Spring*. London: Boosey & Hawkes.

SZYMANOWSKI, Karol (1926). *Stabat Mater*. Warszawa: PWM.

ANEXO 1

Advertência Prévia:

O discurso falado, sem preparação da parte de quem é entrevistado, aliado à grande dimensão temporal e abrangência destas entrevistas é de molde a dificultar um discurso contínuo e isento de faltas, gramaticais ou de sintaxe, devido à necessidade de reflectir e responder sobre assuntos que quase exigem uma bifurcação contínua. Optámos no entanto por, ao transcrever as entrevistas, e com a concordância do compositor, deixar intacto o português, para não modificar em nada as ideias expostas.

Entrevista

Momento 1 – Influências e referências na música infantil para coro e piano de Sérgio Azevedo.

1.1 Em conversas prévias, e através da assistência a diversas conferências tuas, referiste e falaste de alguns compositores e respectivas obras que mais te influenciaram na composição de canções para crianças, entre os quais Fernando Lopes-Graça, Prokofiev, Szymanowski e Lutoslawski. Essas influências vêm também referidas no prefácio que a Sandra Barroso escreveu à edição das tuas canções na AVA. Gostava de te perguntar, em primeiro lugar, se algum destes nomes foi mais marcante do que os outros?

O compositor que mais me influenciou em primeiro lugar foi claramente Lopes-Graça, porque eu fui aluno dele, e é natural que fosse uma referência directa até porque o Lopes-Graça escreveu sempre para crianças, e eu conhecia algumas das canções, *As Cançõezinhas da Tila*, o *Presente de Natal para as Crianças* também já tinha ouvido, e é natural que tendo-lhe mostrado as primeiras peças que escrevi, que ele me desse conselhos de composição, que o

estilo do Lopes-Graça fosse à partida um estilo que, à partida me influenciou quer na música para piano que eu escrevia na altura, quer mesmo mais tarde, embora eu não tenha começado a escrever canções na altura em que estudei com ele, portanto ele morreu antes de eu começar a escrever assim mais canções, mas não há dúvida que foi um estilo que em termos da música tonal/modal sempre foi bastante importante para mim. No entanto o compositor que mais directamente influenciou, pelo menos as primeiras canções que eu escrevi que não eram com textos meus, que foram as *Cinco Cantigas de Bichos*, e que durante largos anos, praticamente dez anos se mantiveram as únicas canções que eu escrevi para crianças, para canto e piano, portanto as *Cinco Cantigas de Bichos*, foi W. Lutoslawski. Eu estive várias vezes na Polónia e tive oportunidade de conhecer melhor a obra desse compositor através de partitura, e encontrei um livrinho com algumas canções, também sobre animais, não os mesmos que eu utilizo, já não me lembro bem, patos, galinhas, enfim, um gato também se não estou em erro, e o estilo do Lutoslawski em termos da simplicidade, por um lado, mas também do uso de um certo tipo de processos, quintas paralelas, uma combinação de cromatismo com modalismo, por exemplo a combinação das quintas verticais com uma melodia que às vezes modelava de uma maneira súbita de maneira cromática, e uma certa simplicidade também quer da voz, como era evidente porque era para crianças, mas quer da parte de piano também interessava-me bastante, ou seja, havia uma combinação de ingenuidade e simplicidade e ao mesmo tempo de profundidade e de complexidade harmónica, mas de maneira que uma criança pudesse apreciar, no entanto estava muito longe da banalidade que em geral se associava, e que eu associava também um bocadinho, excepto a do Lopes-Graça, às canções infantis, de modo que o Lutoslawski, especialmente esse pequeno ciclo, foram a influência mais directa principalmente aquela que se sente mais nas cantigas de bichos. Depois tive bastante tempo sem escrever canções para canto e piano, para crianças, escrevi outras coisas, escrevi muita música para piano solo para crianças, mas canções não. Uma das razões foi principalmente a falta de textos, ou textos que me interessassem, ou problemas de copyright, que enfim que eu às tantas fartei-me de pedir autorizações, e foi uma das razões que depois mais tarde, quando perguntares isso que me levou a escrever os meus próprios textos, mas nessa altura, realmente Lutoslawski e

Lopes-Graça eram os compositores que mais me interessavam na composição de canções infantis, também o estilo do Prokofiev de quem comecei a conhecer mais coisas para crianças para além do *Pedro e o Lobo*, ele tem uma série de peças para crianças, mas uma delas que é a *Fogueira de Inverno*, tem um coro infantil e esse coro infantil tem uma pequena intervenção e é um tipo de música que também me agradou bastante, e de certa maneira também me influenciou um bocadinho, embora seja relativamente escassa como já disse a obra de Prokofiev para canto para crianças, é muito pequena, mas o estilo geral dele influenciou a minha música tonal e conseqüentemente a minha música para crianças, que em geral é toda tonal/modal. Embora eu não refira muito porque talvez não seja um compositor que me influencia tanto em termos de estilo que é o Britten, mas que em termos do profissionalismo e da atenção que ele dedica às crianças, eu mesmo assim poderia referir o Britten, como um compositor que me influenciou, não tanto no estilo, por isso é que eu não o costumo referir muito, mas na atitude em relação à música infantil, ou seja, a exigência, o profissionalismo de escrita a originalidade e tudo isso que o Britten demonstra, realmente foram importantes para mim enquanto compositor de música para crianças e especificamente de música para canto e piano além disso o Britten é um compositor que talvez destes todos que mais escreveu para crianças e que mais escreveu para coro e vozes infantis incluindo óperas e realmente é uma personalidade que eu penso que é incontornável quando se escreve para crianças, mesmo que o estilo seja completamente diferente do dele, mesmo que seja uma coisa completamente atonal, enfim, seja qual for o estilo, eu penso que é indispensável também passar por Britten, pelo menos na questão do estudo da obra desse compositor. E depois claro, há mais três ou quatro coisinhas que me influenciaram, mas são mais coisas pontuais, mais compositores pontuais, são mais uma obra aqui ou acolá que eu penso que não terão tanta importância, talvez não tenha tanto interesse referi-las, por exemplo Szymanowsky também é um compositor que me interessa, também escreveu algumas coisas para as crianças, ou dirigidas às crianças para canto e piano, não são muito feitas, o Poulenc também tem algumas coisas, portanto são todos compositores que me interessam, mas realmente eu creio, no meu estilo, as influências maiores são Lopes-Graça, Prokofiev e Lutoslawski, e Lutoslawski da primeira fase a que pertencem essas canções que eu referi que eram dos anos 50 quando na Polónia

havia um grande interesse na educação musical e então os compositores eram aliciados ou convidados a escreverem bastante para crianças, é um estilo que depois o Lutoslawski ultrapassa mais tarde, ele torna a escrever coisas para crianças mas já num estilo completamente diferente, é bastante mais contemporâneo, enfim com a linguagem dele mais própria e eu posso dizer que esse estilo final do Lutoslawski, tal como se encontra no *Chantefleurs et Chantefables*, também me interessa, embora não sejam peças para serem cantadas por crianças, são peças sobre textos infantis, ou enfim com uma temática mais ou menos próxima do universo infantil, também trata de animais, a *Chantefables* em parte trata de animais, mas é um estilo bastante mais contemporâneo e destinado a profissionais, tanto a voz como a orquestra, no entanto algumas das minhas canções, mesmo das *Cantigas de Bichos*, até ao presente mostram aqui e ali o uso de algumas técnicas mais relacionadas com a vanguarda dos anos 60 e 70 do que com a música tonal e modal, como é o caso do *Patinho Amarelo*, por exemplo nas *Cantigas de Bichos*, que utiliza um certo tipo de desfasamento rítmico que se pode associar bastante a um compositor como um Ligeti ou Steve Reich, e alguns momentos de peças subsequentes, algum tipo de técnicas que se podem associar ao último Lutoslawski, embora enfim, sejam exemplos muito pontuais, existem. Eu no entanto pretendo no futuro, nalgumas canções usar mais esse tipo de técnicas, porque elas não invalidam a simplicidade da canção e podem ser deixadas à parte de piano. Eu, normalmente todas as minhas canções são pensadas em geral para um pianista (quer dizer), não para uma criança que esteja a tocar, e portanto a parte de piano pode perfeitamente enfim usar esse tipo de técnicas, e nesse aspecto a última música de um Lutoslawski, nomeadamente *Chantefleurs et Chantefables*, um ciclo de canções, é um tipo de modelo que me interessa muito, claro que adaptando pelo menos a parte vocal às possibilidades de um coro infantil, mas é um tipo de música que eu acho que consegue uma mistura muito interessante entre modernidade, actualidade e acessibilidade em termos de possibilidades de uma tal música ser feita por crianças ou com crianças. E penso que em termos de influências é aquilo que eu tenho a dizer.

1.2 Ouvindo as obras destes compositores, poderemos identificar algumas influências e pontos em comum com a tua música como o gosto pelo uso de melodias próximas do folclore, embora de origem própria, o uso de modalismos e um tonalismo alargado, e ainda uma certa complexidade harmónica e métrica em geral. Concordas? Destes aspectos que referi, quais são os mais importantes para ti e a quais destes compositores foste buscar as referências mais específicas?

Como já referi na primeira pergunta, os aspectos que mais me interessam nestes compositores são claramente a possibilidade de uma música tonal/modal até um certo ponto de vista relativamente tradicional, mas com a frescura de processos do século XX, nomeadamente em termos da métrica, do uso do modalismo, do cromatismo, etc., ou seja, a minha música para crianças não é muito audaz tirando um momento ou outro em termos do uso de técnicas ditas contemporâneas nos anos 60 e 70. Claro que isso é possível, como referi na resposta anterior, mas por enquanto é uma coisa pontual, portanto a minha música tem tendência a ser bastante melódica, tonal e modal, a música dirigida às crianças. No entanto, uma coisa que nunca me interessou fazer, que acho que nunca usei na minha música tonal nem modal a não ser por *parodia* ou por um efeito cómico qualquer, ou por outra razão muito específica, é o uso da tonalidade ou da modalidade de uma maneira convencional, ou seja, utilizar clichés, utilizar aqueles processos que são independentes dos compositores que qualquer pessoa que enfim que tenha aprendido os processos os aplica, isso não me interessa, portanto a minha harmonia a minha melodia tendem sempre se possível a serem bastante pessoais, a insistirem na surpresa harmónica, na surpresa, métrica e nesse aspecto, também posso citar compositores como o Stravinsky, que embora em termos estilísticos não seja aquele que mais me influencia na música para crianças vocal, mas em termos de métrica ele está um bocado presente, aliás isso é uma coisa que se encontra quer no Bartok, quer no Lopes-Graça, no Szymanowsky, no Lutoslawski, no Britten, enfim, são compositores que escrevem uma música para crianças tonal e modal mas que usam essa técnica de maneira muito pessoal, de maneira original e absolutamente não banal, e portanto o que também procuro nas minhas canções

em geral é uma variedade métrica e uma riqueza melódica modal e tonal em termos de texturas mesmo, porque a textura também é um elemento importante para a definição da nossa percepção da harmonia, ou da melodia ou do ritmo que estejam muito longe de clichés, principalmente de música tonal de sol e dó, como se costuma dizer, que é o que mais há aí para crianças, infelizmente, quer dizer uma música que não sai dos clichés da harmonia tonal funcional, e que mesmo dentro dessa harmonia não consegue ter o mínimo de interesse, de variedade, eu estou-me a lembrar de algumas últimas obras por exemplo de Prokofiev, mesmo bailados como *Romeu e Julieta*, em que temos momentos que há, temos mesmo uma harmonia de Sol e Dó num certo sentido, é a harmonia mais simples do mundo mas o Prokofiev introduz sempre alguma surpresa cadencial ou um contraponto cromático expressivo qualquer coisinha que dentro daquela harmonia tão supostamente banal, torna-a extremamente bela, extremamente pessoal e absolutamente nesse caso não banal, ou seja é possível claramente hoje em dia, como dizia o Schoenberg, fazer boa música em DóM sem ser música tonal banal. Eu creio, não sei se consegui ou não, mas é uma coisa que eu procuro sempre, eu acho que não há nenhum momento em canção nenhuma minha que se possa dizer que há um cliché, com as regrinhas toda e com aquele tipo de atmosfera enfim que se encontra infelizmente na maior parte da música para crianças que se encontra no mercado ainda hoje em dia e que não passa da banalidade que qualquer aluno de harmonia do primeiro ano faz. Portanto isso é uma das coisas que me interessa especificamente nesses compositores. Depois também claro que há coisas que são comuns a estes compositores todos que eu citei, que é ou o uso de melodias tradicionais, ou melhor ainda, no meu caso, para mim em termos de interesse o facto de escreverem melodias com cariz popular mas sem serem autenticamente populares o chamado folclore imaginário, portanto melodias que têm um sabor popular até porque o compositor conhece a música popular, conhece o repertório, mas que não são verdadeiramente melodias folclóricas, mas mantêm alguma da frescura modal da riqueza métrica da simplicidade que a música folclórica tem, nomeadamente o Lopes-Graça, é um excelente exemplo, mas também o Lutoslawski. O uso de “ostinati” que também é típico da música popular é uma coisa comum a estes compositores, portanto a repetição de pequenas células, o uso do tal cromatismo/modalismo dentro de uma atmosfera

diatónica também é comum, o uso de quintas paralelas por exemplo, o uso de um a certa harmonia primitiva de uma certa atmosfera primitiva que se encontra também Stravinsky e outros compositores, principalmente da primeira metade do século XX, lá está o uso do folclore é uma característica comum, depois outra coisa que também é comum a estes compositores e que a mim também me interessa é a questão dos textos, nenhum dos textos, sejam populares, sejam de outra origem qualquer – eu creio que nenhum deles escreveu sobre textos próprios – mas os textos são bastante importante porque são compositores que não usam maus textos, não usam textos banais, textos pouco interessantes, os textos são sempre muito interessantes quer sejam populares quer sejam como no caso do Lutoslawski, por exemplo do Julian Tuwim... que era um grande poeta polaco que escreveu muito para crianças, portanto são sempre poemas bastante interessantes. Eu não sei se os meus textos são assim tão interessantes, mas pelo menos creio que não resvalam para uma banalidade, através da ironia, através da sátira, através de imagens *non-sense* que é uma coisa que neste caso eu partilho com o Lutoslawski, porque o Julian Tuwim, o poeta que ele usa bastante nas suas canções e não só para crianças, é um poeta que joga com imagens muitas vezes de *non-sense* de comicidade e portanto tem um universo que é muito próprio e que eu também nas canções que eu escrevo, nomeadamente estas aqui que é o que interessa para esta tese, sobre textos meus, essa atmosfera um pouco entre o onírico, o grotesco, o sarcástico, o irónico, o cómico o *non-sense* o jogo de palavras, enfim todos esses processos quase típicos de um Lewis Carroll e uma *Alice no País das Maravilhas*, são influências que, quer dizer não são bem influências, são coisas que já são próprias de mim, é o tipo de literatura que eu gosto também, mas que por acaso eu descobri mais tarde que também faziam parte do universo do Lutoslawski, eu digo mais tarde porque quando eu descobri as canções, o texto estava em polaco não havia tradução nenhuma e que a única coisa que eu sabia é que tinha sido traduzida era o texto das canções que eu sabia que era sobre animais, portanto sobre esse aspecto o texto era-me completamente chinês, para todos os efeitos estar em polaco ou em chinês era igual. Mais tarde eu consegui encontrar discos com essas canções e portanto havia a tradução dos textos e percebi que realmente os textos tinham algo em comum com os meus próprios textos, nomeadamente um certo aspecto *non-sense*, um certo aspecto cómico,

engraçado e de todo contra qualquer tipo de banalidade ou sentimentalidade ou sentimentalismo que muitas vezes se encontra também na música para crianças, e que acho uma coisa absolutamente horrível, seja musical, seja literário. Claro que pode haver momentos ternos, momentos de ternura momentos de imagens desse tipo, mas o sentimentalismo “barato”, passe a expressão, é coisa que eu evito a todo e custo, e que tanto o Lopes-Graça como o Lutoslawski, como o Britten à partida também evitam e que é uma das maleitas para além da má música e da harmonização de Sol e Dó, enfim e da banalidade em geral que se encontra em muita música infantil disponível no mercado, nomeadamente em Portugal, é uma coisa que esses compositores também evitam de todo, quer sejam textos populares, quer sejam textos de poetas, uma das características comuns ao Britten, ao Lopes-Graça, ao Szymanowsky, enfim eu acho que a qualquer bom compositor pelo menos no século XX, é precisamente o escolherem realmente sempre bons poemas, grandes poetas, ou pelo menos, mesmo que não seja um grande poeta ou muito conhecido, que os textos tenham essa característica enfim de um elevado nível de escrita e que fujam da banalidade. Nós sabemos que no passado foi possível escrever boa música sobre textos medíocres, o Schubert é um bom exemplo, a *Bela Moleira*, os textos enfim são muito fracos mas realmente é uma característica que no século XX, eu creio que se presta mais atenção, é muito raro encontrar a não ser por um acaso muito particular, como foi o caso da Rússia Soviética em que os compositores eram obrigados a escrever música sobre textos absolutamente inarráveis de cariz político e não só, mas tirando essas situações excepcionais, os grandes compositores do século XX que musicaram textos, seja para crianças, seja para adultos em geral o nível dos textos é bastante superior em relação àquilo que se encontrava ainda no século XIX, nomeadamente como já referi o Schubert, mas não só em que às vezes os poemas não eram de grande qualidade embora a música até o pudesse ser, como é o caso novamente do Schubert, mas no século XX, essa tendência é cada vez menor, normalmente são grandes poetas, e já agora, falando do Lopes-Graça, basta percorrer as canções de Lopes-Graça, incluindo as canções infantis para ter uma antologia da melhor poesia portuguesa quer popular quer, digamos, erudita. Isso é notório com os poemas que ele usa de Eugénio de Andrade, a Matilde Rosa Araújo, etc., portanto essa é uma característica destes compositores, e do Lopes-Graça em

particular até, que a mim também me interessavam e me interessaram e continuam a interessar-me para a escrita de canções é realmente que o nível literário também seja bastante elevado ou pelo menos do meu ponto de vista elevado, quer sejam textos meus, têm que ser textos que tenham um certo tipo de qualidade para eu também me sentir inspirado – passo agora também um bocadinho esse chavão – a escrever, porque uma coisa que eu não sou capaz é de escrever sobre textos que não me interessam de todo, até podem ser muito bons alguns, mas quer dizer, mas que não são textos que me digam algo, e isso é uma característica que as minhas canções têm todas, é que todos textos, meus ou de outros, são textos que me inspiram realmente e que me dão vontade de escrever e isso é uma coisa bastante importante e é uma coisa que eu fui buscar a esses compositores também, embora fosse uma característica já minhas, porque eu já desde miúdo que lia muito e portanto o nível literário sempre foi bastante grande.

Momento 2 – Da palavra à música I: Os textos de Sérgio Azevedo.

2.1. Começaste a escrever os teus próprios textos para as tuas canções infantis há cerca de um ano, altura em que me convidaste para ilustrar as edições das mesmas. Lembro-me de teres referido na altura que estavas cansado de ter de pedir autorizações pelo uso dos textos que demoravam sempre bastante tempo. Ouve mais alguma razão para teres começado a escrever os teus próprios textos?

A razão para eu ter começado a escrever os meus textos não é só uma, são várias razões. Em primeiro lugar e como já referi as *Cinco Cantigas de Bichos*, por volta de 1996 se não estou em erro, e foi um pedido especial para um disco e desde aí confesso que a vontade de escrever mais canções não foi muita, enfim, eu gostei do resultado, gostei do disco, gostei da experiência, mas não havia assim tantos coros disponíveis, as canções não eram assim tão feitas e portanto não houve assim um grande incentivo para enfim escrever mais canções imediatamente. Entretanto, escrevi muitas peças para piano para crianças, essas sim eram muito tocadas, havia muita procura, escrevi peças de concerto sem ser para crianças e de certo modo não continuei a escrever. Depois bastante mais recentemente, portanto como referiste, há cerca de dois anos, comecei a escrever outras canções. Desesperado com a falta de textos bons, resolvi pegar em *Aquela Nuvem e Outras* do Eugénio de Andrade, que o Lopes-Graça já tinha musicado, aliás foi uma das razões porque eu hesitei antes de musicar eu também um conjunto de textos que o Lopes-Graça genialmente já tinha musicado, mas enfim, há vários exemplos disso ao longo da história da música, e as minhas canções são tão diferentes das do Lopes-Graça, para também enfim não ser digamos completamente desinteressante tornar a fazer esse ciclo. Mas confesso que, a razão principal para pegar nesse ciclo, foi que realmente não há muita poesia para crianças de boa qualidade que não tenha já sido musicada em primeiro lugar, mas mesmo aquela que já foi musicada é relativamente escassa, aquela que é mesmo que muito boa qualidade e que tem aquele tipo de imagens e de assuntos que me interessa também, que é outra coisa enfim, e também a questão da musicalidade, enfim há boa poesia infantil

há bons textos infantis mas que às vezes não são muito práticos para musicar, não estão pensados dessa maneira, e realmente o Lopes-Graça foi escolher precisamente alguns dos melhores a esse nível que sugerem logo imagens, sugerem logo musica. O próprio texto é muito musical e enfim, e realmente eu comecei a escrever mais essas canções por causa de ti, pelo facto de também dirigires coros infantis e precisares de repertório, portanto começou novamente a haver um certo tipo de incentivo para escrever um certo tipo de repertório, porque uma das questões que um compositor se coloca sempre é “para que é que escreve?”, e há enfim normalmente duas maneiras de contornar a questão, quer dizer, o compositor normalmente escreve ou à partida deve escrever porque lhe apetece escrever uma peça específica, mesmo que não haja incentivo nenhum, sei lá, hoje apetece-me escrever um quarteto de cordas, estou muito interessado, ouvi um quarteto de Bartók e pensei, isto é muito interessante, gostava de experimentar este género e escreves um quarteto de cordas. A outra maneira que é enfim, a maneira mais “ganha-pão” do compositor é alguma instituição encomendar uma obra, ou alguém pelo menos pedi-la para um concerto, para um disco há um incentivo, porque nós sabemos que a peça vai ser tocada porque a pior coisa que há para um compositor, é a música ficar na gaveta. É evidente quando nós queremos escrever um projecto muito específico porque temos vontade de o escrever não nos importamos que ele fique na gaveta durante algum tempo, paciência porque quisemos escrever aquele projecto, quisemos escrever aquela peça de orquestra ou aquele quarteto de cordas, enfim se for tocada melhor é, se não for ou demorar algum tempo paciência mas o projecto sai cá para fora e nós escrevemo-lo. Agora o que acontece é que eu no início da carreira escrevia muita coisa para mim, porque enfim haviam poucos pedidos, eu não era muito conhecido, isso é normal, uma pessoa está a começar a carreira ninguém o conhece e quase que paga para escrever música para alguém tocar. A partir de uma certa altura vamo-nos tornando mais conhecidos, vai havendo mais pedidos, encomendas, trabalho e a partir de uma certa altura realmente é difícil escrever muita coisa que não aquilo que é encomendado ou pedido porque enfim o tempo é escasso e não se pode fazer tudo e claro que pomos em primeiro lugar peças que vão ser gravadas, tocadas, ou pagas, encomendadas e normalmente as peças pagas/encomendadas, obviamente também são tocadas, portanto a “cenoura” principal é o serem tocadas e muitas

vezes são pagas e aí é um incentivo profissional interessante. No caso das canções foi precisamente isso comecei a escrever mais canções por causa de ti porque tinhas vários coros e as outras canções começaram a ser bastante tocadas, enfim começou a haver um incentivo para escrever mas realmente o uso dos textos prendeu-se bastante com essa questão de encontrar textos adequados por um lado, textos não muito longos, com um certo tipo de musicalidade, com um certo tipo de palavras, com um certo tipo de assuntos, isso foi o problema principal, e com uma grande qualidade, pelo menos no meu entender, isso não havia assim tanto como isso, depois aqueles que havia sempre um problema principalmente em Portugal, que realmente é muito aborrecido que é a questão das autorizações. Portugal é um país que não sei porquê, qualquer coisa simples se torna imensamente complicada nomeadamente pedir licenças de autorizações e discutir direitos de textos. Eu já tive uma experiência amarga com um projecto de ópera que era o *Romance da Raposa* que nem sequer nunca tive resposta da Bertrand, por exemplo, a fundação Eugénio de Andrade para essas canções que eu escrevi sobre *Aquela Nuvem e Outras*, são dois ciclos de 44 canções que musiquei duas vezes até, por falta de textos acabei por musicar cada duas vezes com músicas diferentes, esperei mais de um ano que eles me dissessem alguma coisa sobre o assunto e mesmo assim agora que eles já me disseram que sim, que eu posso utiliza-las ainda é preciso que digam que sim à SPA, é preciso que a SPA faça um contrato enfim...Canções de Sidónio de Muralha e de Vinicius de Moraes cujos direitos são brasileiros, são anos e anos para conseguir que os brasileiros respondam, depois anos e anos aqui que a SPA por sua vez trate do processo, enfim, e eu não tenho tempo, não posso estar dois anos para ter uma peça disponível no mercado na editora e que seja legalmente, claro que eu posso dar fotocópias isso aí, enfim, não estou a ganhar dinheiro nenhum com isso, mas isso não me interessa, eu quero as peças editadas e por isso preciso de autorizações legais para utilizar os textos, quer as autorizações por um lado quer depois o contrato que estabelece as percentagens que normalmente são mais ou menos *standart*, mas que estabelecem as percentagens que vão para a SPA, para o autor, para os herdeiros do escritor ou para o escritor, enfim... Isso é tudo um processo complicado, é um processo que em Portugal demora tudo muito tempo e eu sinceramente fiquei farto de ter esse tipo de condicionante. Como já desde

miúdo que costumo escrever bastante, poesia, pequenos contos, pequenas coisas, enfim, não me considero um escritor, nada disso nunca publiquei nada a esse nível o que publiquei não é na qualidade de escritor, são artigos sobre música livros sobre música alguma reflexão mais do âmbito quase filosófico, tudo bem, mas não poesia nem textos de ficção. No entanto, considere que era capaz de estar à altura de escrever textos interessantes, não os coloco é evidente em grande poesia, nem de maneira nenhuma quero estar agora aqui a fazer comparações com o Eugénio de Andrade ou com os poemas infantis da Matilde Rosa Araújo por exemplo, ou com o Sidónio de Muralha nem pensar, mas considero que os textos que escrevi que são quase cem até ao momento têm algumas qualidades mas nomeadamente são bastante eficazes para aquilo que eu pretendo, ou seja, têm aquela dose que me interessa de humor, de jogo de palavras de *non-sense*, de assunto, de variedade de assuntos dentro de alguns grupos de assuntos que me interessam nomeadamente a questão dos animais e claro têm a musicalidade e as características que me interessam, e claro uma das vantagens de escrever os próprios textos é que eu posso mudar o que eu entender, ou seja, eu muitas vezes fazia o poema primeiro, mas depois ao escrever a música, se havia um momento em que eu queria mais uma palavra ou que queria uma repetição, o próprio poema mudava, para digamos, servir a música mantendo as características enfim individuais do poema, sem estragar o poema como poema, não há dúvida que isso é impossível fazer com uma poesia fixa de outro autor, eu não posso agora mudar um poema do Eugénio de Andrade, é evidente, a esse nível, não posso “melhorá-lo” ou “piorá-lo” mudando palavras. Num texto próprio isso é perfeitamente possível e até é aceitável, aliás isso é normal quando escrevem libretos de ópera em que o libreto é do próprio compositor, a vantagem também é essa, preciso aqui de uma secção maior, pego no libreto e junto aqui algumas frases ou tiro e portanto tenho um controlo absoluto sobre o que vou fazer. Ao mesmo tempo também há outro processo que é: às vezes, eu escrevia os textos digamos até metade, ou seja, havia uma ideia inicial do tipo de história que eu queria, muitas vezes as poesias são pequenas histórias, mas não tinha enfim muitas ideias para a continuação, e era ao pôr em música a primeira parte que a ideia musical me provocava um certo tipo de ritmo que me induzia a escolher outras palavras, um certo tipo de palavras que coubessem naquele ritmo, ou seja, o ritmo musical, o

número de sílabas, etc., o fraseado tudo isso me dá também ideias poéticas e portanto, às vezes o processo era um bocadinho “*fifty-fifty*”, ia compondo o poema, à medida que ia compondo a música, ainda hoje fiz isso, com uma canção que escrevi agora há pouco tempo (4 de Abril de 2009), há umas horas, e que realmente tinha o início do texto e que depois foi com a continuação da música que o texto acabou por ser completado. A intenção destas poesias não é serem lidas sozinhas, uma vez que foram feitas realmente em função da música, mas creio que a maior parte delas têm alguma graça e interesse poético suficientes para funcionarem sozinhos. Aliás, é essa a razão porque as edições da AVA juntamente com os desenhos, o poema vêm por baixo do desenho antes do início de cada uma das canções, precisamente para que o objecto poema possa também funcionar de uma maneira um bocadinho independente, porque eu creio que embora haja uma grande ligação à música como já referi no processo de criação, mas depois no resultado final, eu penso que o poema pode sobreviver por si, aliás eu até já pensei fazer um livro com as melhores poesias e com ilustrações sem a parte musical, só mesmo como poesia infantil, porque eu creio que enfim sou eu que estou a falar, sou o autor, sou sempre suspeito, mas eu sou bastante auto-crítico no que escrevo quer sejam poesias quer seja a música, e pelo menos na parte auto-crítica que me toca uma das coisas que eu garanto a mim próprio é que tudo aquilo que eu escrevo que não me convença totalmente, vai para o lixo imediatamente, e portanto eu faço imensas revisões, atiro peças fora, enfim, se calhar já atirei tantas como aquelas que escrevi, portanto há pelo menos uma auto-crítica que não aceita imediatamente qualquer tipo de frase, de imagem poética, qualquer tipo de estrutura e que penso eu será pelo menos uma primeira garantia de que os textos terão pelo menos alguma qualidade e pelo menos não resvalarão para um nível não aceitável, embora eu não me considere como já disse um grande poeta, nem sequer me considero poeta nesse sentido. Penso que são poemas eficazes e que servem os meus propósitos musicais e que eventualmente terão alguma qualidade acima disso, e que poderão sobreviver sozinhos mas claro que a razão principal para começar a fazer isso cada vez mais e actualmente quase que evito escrever sobre outros textos que não os meus, é simplesmente por essa razão muito prática. É que é tão complicado que eu não tenho pura e simplesmente nem paciência nem tempo para andar a resolver questões legais e à espera meses e meses e às vezes

anos por um simples poema, uma quadra para utilizar numa canção infantil, sinceramente não me interessa, e não se tratando de um romance complicado que eu tenha que escrever, enfim seja como for é poesia infantil, o escopo é um bocadinho menos ambicioso, eu penso perfeitamente estar à altura – paço a vaidade – de escrever textos minimamente dignos e que sirvam os meus interesses musicais.

2.2.1. A maior parte dos textos são sobre animais. Tu tens dois gatos e sei que gostas bastante de animais. É essa a razão para os temas focarem quase exclusivamente esse universo?

Pois é, eu tenho dois gatos, se pudesse até tinha mais animais, mas não, não posso. Eu acho que uma das razões para essa escolha é claramente essa, enfim, não há dúvida que quem escreve para crianças o tema dos animais é um tema, não diria banal, porque a questão não se coloca em termos de banalidade, mas talvez de naturalidade que se escolham animais por razões muito evidentes. Não há assim tantos assuntos para crianças que possam ser usados dentro daquilo que se pode usar claramente a parte dos animais é muito interessante para uma criança, porque enfim, em geral as crianças gostam de animais, toda a gente gosta de animais. Os animais são seres vivos, logo passam por situações muito diferentes: mexem-se, comem, dormem, lutam, brincam. Portanto há toda uma série de situações dinâmicas e não estáticas que podem ser usadas. Há dramas, há dramas entre os animais, desde a morte ao nascimento de uma cria, uma luta. Há dramas, há comédias, no fundo é um microcosmo e tem sido muito usado ao longo da história da humanidade, da literatura. Os animais têm sido muito usados de maneira antropomórfica até como alegorias, como metáforas como concentração dos vários universos humanos e isso nota-se bastante nas várias histórias moralistas, por exemplo nas fábulas, a maior parte das fábulas usam animais mas no fundo são sobre as pessoas. Eu não optei muito nos meus textos por essa via de humanizar os animais para os tornar metáforas ou parábolas ou alegorias dos humanos, ou seja, eu nos meus poemas para crianças para as minhas canções eu em geral trato os animais como animais, ou seja, é o universo dos animais e os problemas dos animais, não estou a usar os textos para fazer uma crítica ou uma sátira em relação ao universo humano comparando-o, pelo menos na maior parte deles, eu agora também assim de repente teria que estar a ler novamente e a lembrar-me dos poemas todos, mas em geral, os dramas que se passam nos meus poemas em relação aos animais, dramas aqui em todos os sentidos desde os cómicos até aos dramáticos, são exclusivamente ligados às idiossincrasias, às características, ao meio ambiente em que esses animais se movem e existem, não há essa ligação, ou pelo menos

eu não procuro essa ligação moralista de fábula de La Fontaine em que os animais são apenas um pretexto para falar dos humanos e que é muito interessante como é evidente, mas que não é o meu interesse enquanto escritor na questão dos textos. Agora a escolha realmente dos animais prende-se com isso, um gosto pelos animais e a facilidade que há-de encontrar animais em situações que enfim uma pedra não tem. Uma pedra está ali, a lua ou outro corpo celeste, uma nuvem enfim, o mar, o céu, são belíssimas imagens, mas realmente as cambiantes não são assim tão grandes, quer dizer, a lua pode mudar de fase, enfim, pouco mais, o mar pode estar calmo, pode estar revolto, os animais não. Sendo seres complexos e dinâmicos, seres vivos, realmente podem ter miríades de situações não só entre eles mas em confronto com outros de outras espécies e portanto eu acho que é normal – e aí não sou nada original – que muitas peças para crianças, não sei qual será a percentagem, mas é uma percentagem certamente muito grande girem à volta de animais, quer animais sozinhos, quer a relação de animais com pessoas, estou a lembrar-me por exemplo do *Pedro e o Lobo*, que é um clássico em que fundamentalmente temos dois humanos e o resto são animais, estou a lembrar-me da *Raposinha Matreira* do Janacék, enfim há toda uma série de obras que focam o universo animal, lá está focando aquelas características, umas vezes focando a relação com os humanos, outras servindo de metáfora para os humanos, outras ainda preocupando-se mesmo só com o universo dos animais e no meu caso é essa terceira hipótese. Também há uma coisa que interessa no uso de animais como tema para crianças que é o aspecto pedagógico das canções e dos textos. Não é que eu escreva música didáctica num certo sentido, a função das minhas canções ou da minha música infantil em geral não é o didactismo, ou seja, o ter um método progressivo, ou aprender a pôr um dedo, ou a cantar aquele intervalo, portanto esse tipo de solfejo ou aprendizagem de solfejo, não me interessa assim tanto e os meus textos também não pretendem ser, moralistas, nem enfim, não é a função dos textos que os miúdos aprendam alguma coisa muito específica. Agora é evidente que aprende-se sempre alguma coisa, nomeadamente se houver qualidade, há sempre alguma coisa que se aprende, mas mais do que dar uma lição de moral nos textos, que isso não me interessa muito, eu penso que os miúdos que cantem as minhas canções nomeadamente com os meus textos, vão encontrar imagens interessantes que os vão fazer

pensar nalguma coisa. Quando eu digo que não há didactismo nem moralidade, é que eu não sei o que é que eles vão pensar, ou seja, não há uma mensagem directa que diga “estão a ver aquele é o mauzinho, aquele é o bonzinho devem-se portar assim”. Não, há umas imagens, há um certo tipo de comportamento ou situação dos animais que poderá levar o miúdo a reflectir sobre o que leu e sobre o que ouviu, porque a música realça, pode realçar uma ou outra situação ou sentimento, ou emoção que o texto pode sugerir, e portanto as características dos meus textos vão mais nesse sentido. De qualquer maneira, mesmo que não haja esse interesse pedagógico muito directo, não há dúvida que não são textos que levem ou que incitem um miúdo a fazer mal a um animal ou a bater-lhe ou a fazer qualquer tipo de maldade e ao mesmo tempo permite por exemplo nalguns casos e aí os desenhos também interessam e a edição interessa porque permite por exemplo que os miúdos conheçam melhor alguns animais que talvez não conheçam tão bem, estou-me a lembrar por exemplo de uma canção que tem o ornitrrinco, que muitos miúdos e aliás alguns professores também não sabiam o que é que era um ornitorrinco e alguns dos textos para além de eles verem a imagem do ornitorrinco, o desenho, e os desenhos em geral são anatomicamente bastante correctos, para além de verem o desenho e de ouvirem falar do ornitorrinco o que os pode levar a pesquisar o que é que é o ornitorrinco, podem-se organizar aulas em que o professor pega nos textos e diz que vão ver aqueles animais e, vamos estudar estes animais, vamos encontrar imagens, textos sobre eles, vamos ver como é que estes animais se portam e que animais é que são, ou seja, o facto de escrever sobre animais, dá sempre pelo menos essa possibilidade dos miúdos conhecerem animais que não conhecem tão bem e desconheciam os hábitos deles. Muitas vezes os textos vão buscar alguma idiossincrasia específica do animal, se o animal pica, se tem um ferrão, se o animal vive dentro ou fora de água, ou se o animal é pacífico ou perigoso, e portanto os textos em geral também partem de situações que não são inventadas, não são ficcionais, ou seja, eu por exemplo no caso do abutre que é um animal que eu uso numa das canções eu refiro que ele é necrófago, não digo a palavra necrófago mas digo que ele come carne estragada, podre, que é uma característica desse animal mas não desta maneira que é um animal directo mas através da história, falando em prazo de validade que é uma coisa que eu utilizo, portanto ele gosta de comida fora da validade que é uma coisa

que hoje em dia os miúdos já estão habituados a olhar para os iogurtes e isso tudo e a ver se estão fora da validade, o abutre não, o abutre come carne podre, logo gosta de carne fora do prazo, fora da validade. Portanto através de uma imagem engraçada de histórias engraçadas, aprende-se algumas coisas sobre os animais, sobre os hábitos desses animais específicos para além de como já referi em relação ao ornitorrinco e não só, poder haver hipótese de se falar que um miúdo nunca viu, e às vezes até animais em vias de extinção, o ornitorrinco é uma animal que está ameaçado, mas há outros, ao mesmo tempo quando eu falo de animais mais perigosos, por exemplo o Tyranosaurus, que até já não existe, um animal, um crocodilo, etc., eu nunca trato o animal como um animal mau, ou seja, o animal morde, mata, come outros, como, porque a natureza é mesmo assim, ele para viver tem que matar, porque tem de comer e a comida dele é aquela, não há um tipo de moralidade aplicada aos animais que aquele é o “bonzinho” que não faz mal a ninguém e o tigre é um malandro, é um criminoso, porque o tigre mata. Não o tigre é com o é e portanto eu não sigo esse tipo de moralidade aplicada aos animais, antes mostro o mundo natural como ele é, nem sequer com a sua crueldade, lá está, esses conceitos de crueldade de bondade, são conceitos humanos. Um ser humano pode ser cruel ou não, um tigre não, um crocodilo não é cruel porque mata uma gazela que vai beber a água porque tem que ir comer, ele tem que a comer, foi assim que foi feito ele não mata por prazer, aliás esse instinto de prazer não existe nos animais. Mesmo um gato quando brinca com um rato, e no fundo está a matá-lo, está a dar cabo dele, mas está a brincar, mas é um comportamento completamente irracional e que faz parte dos reflexos do animal, é assim que a natureza o criou, por alguma razão específica na escala da evolução. Esse aspecto para mim é bastante importante que os miúdos nos caso dos animais, e não só, que os miúdos vejam os animais como eles são, com as suas características, muitas vezes até engraçadas, e que não considerem que aquele animal é mau ou bom, portanto esse tipo de moralidades está ausente dos temas. Mas realmente as escolha dos animais prende-se com isso tudo, prende-se com a escolha das possibilidades e múltiplas imagens musicais e não só, para além de eu ter gatos e de gostar muito de animais e dos miúdos em geral também terem animais ou gostarem de animais.

2.2.2. Podes dizer-me algo sobre os únicos textos que não são sobre animais: *O Dia da Carolina e Duas Canções Simples*?

Em relação a esses dois ciclos *O Dia da Carolina* e *Duas Canções Simples*, realmente o tema não é de animais, enfim, a Carolina é um pequenininho animal racional, mas não estamos a falar dos animais irracionais. A Carolina é a minha segunda sobrinha, filha da minha irmã Cristina. Uma das coisas que eu sempre tenho feito, ou tenho procurado, e nesse aspecto tento ligar-me a uma tradição que se perdeu bastante no século XX, por razões que não importam aqui agora explicar que é a ligação do compositor à vida do quotidiano, ou seja, pelo menos até ao início do século XIX, o compositor era um trabalhador normal, trabalhava para a igreja, trabalhava para um príncipe, trabalhava para um teatro, fosse para o que fosse, e produzia música que era exigida continuamente para o dia-a-dia, música para festividades, para uma missa, para uma festa, para uma banquete, enfim, embora hoje em dia essa imagem nos pareça bastante surrealista, hoje em dia um compositor, por exemplo um Boulez, agora ia fazer música para um banquete, realmente os tempos são outros, mas não há dúvida que muita música genial se produziu não obstante esse condicionamento de ter que escrever para uma situação específica e às vezes até situações enfim quase diria indignas, como por exemplo escrever música para ser ouvida enquanto o rei estava a comer, mas, produziu-se música fantástica, a música nunca perdeu qualidade, a grande música do passado ainda está aí para o provar, somente porque o compositor tinha que escrever para uma situação que como já referi não era até sequer a mais digna. No entanto esse hábito perdeu-se, a música evoluiu de outra maneira, a sociedade evoluiu de outra maneira e a música passou a ser unicamente feita para ser ouvida numa sala de concertos. No entanto alguns compositores, mesmo no século XX, escreveram música especificamente para situações concretas, estou-me a lembrar de Janacék que escreveu a *Sinfonietta* dita militar para uma das celebrações da independência da na altura Checoslováquia, estou-me a lembrar de compositores que escreveram peças para homenagear um amigo morto, como por exemplo o *Tombeau de Couperin* do Ravel para homenagear uma série de amigos que tinham morrido na primeira guerra mundial, enfim, fossem

situações tristes ou alegres, públicas ou privadas, mesmo no século XX ainda houve uma série de compositores que aqui e ali escreveram música especificamente para situações do seu cotidiano ou do meio em que estavam inseridos de maneira muito concreta e não me refiro agora a encomendas concretas para concerto, refiro-me mesmo a situações digamos quase extra musicais, uma festa, um casamento, um batizado, um nascimento de alguém, a morte de alguém, um acontecimento político específico, uma efeméride, uma homenagem, enfim. E esse aspecto de ligação à comunidade para mim é muito importante, e claro que se prende com a questão das crianças, porque uma das razões porque eu escrevo músicas para crianças não é só porque me apetece escrever músicas para crianças, é porque eu acho que as crianças vão ser o nosso público futuro e convém dar-lhes boa música, e também representam um desafio, etc. Mas uma das razões é precisamente esse aspecto, não diria pedagógico, mas educativo na sua globalidade, de tentar dar boa música que esteja ao alcance das crianças, para elas fazerem, para que enfim, cresçam mais saudáveis do ponto de vista de gostos musicais e de percepção da boa música por um lado, mas seja em que estilo for, mas também as crianças vão ser o nosso público futuro, e portanto eu considero que se devem educar. É portanto natural que essa preocupação com as crianças e a escrita para crianças, que é uma parte bastante importante da minha produção se ligue também a essa minha outra preocupação ou interesse com o tentar fazer peças, nem sempre, mas com alguma frequência, que se liguem à minha vida de todos os dias, do quotidiano, à comunidade quer seja de maneira pública quer seja privada. No aspecto do privado, neste caso família, quando o meu primeiro sobrinho nasceu, portanto eu não tenho filhos mas quando o meu irmão Mauro teve o primeiro filho, o Francisco eu escrevi uma peça para orquestra, uma peça chamada *Sinfonietta Semplice*, que não é música infantil, é música para orquestra mas que tem alguma simbologia por causa do uso de citações que eu lá ponho com obras relacionadas com a alegria como por exemplo a *Nona Sinfonia* de Beethoven, compositores como Haydn muito associados também à alegria, há toda uma série de citações de obras que estão nomeadamente em DóM, ou passagens de obras que estão em DóM, que também é uma tonalidade considerada bastante extrovertida e alegre, é a tonalidade por exemplo da *Sinfonia Júpiter* de Mozart, e que simbolizam nessa obra essa alegria pelo nascimento do miúdo etc. A essa

peça para o Francisco, seguiram-se outras quando nasceu a Carolina. Quando nasceu a Carolina, eu fiz uma outra peça para orquestra também, uma sinfonia chamada *Piccola Sinfonia per Luigi Boccherini*, em que também utilizo uma citação de um minuetto de Boccherini, é uma peça com algum humor, também para pequena orquestra mas no caso dela, uma vez que eu a vejo mais vezes do que o Francisco, uma vez que ela mora mais perto e eu acabo por encontrá-la mais vezes, e portanto assisti mais ao crescimento dela inicial do que assisti ao outro sobrinho, achei graça pegar digamos nos comportamentos da miúda com mais ou menos dois anos, ao longo do dia, e fazer um ciclo de canções também com textos meus, que retratassem um bocadinho esse ciclo do dia, desde o tomar banho – ela não queria tomar banho – até o comer, o ir dormir, o brincar, o ir para a creche, o estar com a mãe ou estar com o pai, o acordar... No fundo é um ciclo que percorre o dia, chama-se *O Dia da Carolina* por alguma razão, e o interesse de escrever esse ciclo deveu-se realmente a esse interesse meu pelo quotidiano, por querer ter música também ligada a acontecimentos específicos da minha vida, neste caso a vida familiar porque se trata de uma sobrinha e não ser à partida caso único, porque eu também pretendo fazer agora para outra sobrinha que nasceu agora, a Francisca, também pretendo fazer talvez um ciclo de canções, não nos mesmos moldes mas que também tenham que ver com, imagens ligadas a uma bebé, não vou novamente repetir um ciclo tipo *O Dia da Francisca* porque não tinha muito sentido, mas serão também canções dedicadas a ela. Em relação às outras duas canções a *Lua* e a *Nuvem* realmente é uma temática diferente, a lua e as nuvens enfim, são corpos, um gasoso e outro sólido que estão no céu, portanto estão no firmamento e confesso que já não me lembro exactamente como é que a imagem surgiu, mas talvez a olhar para uma nuvem que estivesse a tapar a lua, elas estão a distâncias muito diferentes mas dá ideia que a nuvem está ao pé da lua, por uma ilusão visual e faz parte do mundo natural. Aliás uma das coisas que me interessa também nos animais que é a questão da ecologia também, a questão do planeta, essas questões estão hoje em dia muito na moda, mas também passam muito para além da moda porque realmente são questões que são realmente fulcrais. A preservação do planeta e do eco sistema, mesmo para nós próprios, e eu sou amante da natureza, e a nuvem e a lua enfim fazem parte da beleza visual deste nosso mundo. Embora seja uma excepção até agora, não digo que no futuro não faça mais canções

relacionadas com outros elementos da natureza e não só sobre animais, é evidente. Até agora tem sido muito sobre os animais, também enfim é um tema fácil, mas essas canções surgiram até um bocado como descanso entre dois ciclos de animais e têm características muito específicas inclusivamente foram canções que eu próprio desenhei a capa da edição, portanto algumas das minhas actividades para além de escrever a música e as letras também por vezes incluem o desenhar uma capa, os desenhos ficam sempre para a Joana, mas algumas capas fui eu que as fiz, e nessas duas canções especificamente fui eu também que fiz a capa. São realmente uma excepção em relação à maior parte dos temas, e engloba-se no meu interesse pela natureza no geral. Já *O Dia da Carolina*, como referi, tem que ver com a minha tentativa de também escrever para a comunidade, e neste caso uma comunidade muito próxima que é a minha família, até porque com certeza que os miúdos vão achar graça, quando forem um bocadinho mais crescidos e já poderem perceber isso, de eventualmente ouvirem as canções que o tio escreveu para eles quando eles tinham dois ou três anos de idade, e provavelmente até as cantarem, quem sabe se a Carolina não, que já tem jeito para a música, não vai fazer parte de algum coro, ou cantá-las sozinha algumas dessas canções que eu escrevi para ela e acho que será uma coisa com graça no futuro.

2.3. Que características, para além dos temas, consideras serem mais salientes na tua escrita de textos? O humor, o *non-sense* e a ironia são presenças constantes. Achas que as crianças gostam destes elementos?

Eu já respondi um bocadinho na pergunta anterior mas posso desenvolver. Eu acho que o *non-sense* por um lado, o jogo de palavras, uma certa ironia e o humor em geral, são características da minha escrita de textos. Seja *O Dia da Carolina*, sejam as canções de animais, em geral, aliás tal como a música também, tem um certo humor e faz referências, tem citações, tem paródias, tem colagens. Eu penso que a maior parte dos meus textos têm sempre um certo tipo de humor. Isto tem claro que ver também com as crianças, claro que eu não posso extrapolar isto para todas as crianças, também já fui criança e lembro-me que sempre gostei de coisas com humor e sempre gostei do humoristas, que fosse um Chaplin, fosse os Monty Python, e sempre gostei também do humor inglês, e o humor inglês realmente é um humor *non-sense*, já referi os Monty Python, mas há muitos outros autores ingleses, e para mim o humor é sempre qualquer coisa que joga com a ironia, com a paródia, com esse *non-sense*. Aliás, eu lembro-me outro autor, que enfim, não digo que seja um autor humorístico nesse sentido, ou seja a função dele não é fazer rir, mas que é um autor que tem sempre esse humor, que faz parte aliás da característica dos checos, é precisamente o Jaroslav Hasék. Eu quando era miúdo li, e ainda leio, é um livro que eu leio bastante, que são *As Aventuras do Valente Soldado Schweik* e que são realmente aventuras um pouco entre o irónico, o ternamente cómico, o *non-sense*, a farsa, a sátira, e esse tipo de humor, esse humor checo muito da Europa central, aliás também se encontra no Kundera e no Karel Capék, e principalmente esse humor um bocadinho mais *non-sense* e um bocadinho às vezes mais macabro da Agatha Christie e dos ingleses em geral, claro que o aspecto macabro eu não o uso nas crianças, mas esse humor *non-sense* da *Alice no País das Maravilhas* do Lewis Carrol, essa ambiência fantástica às vezes onírica e *non-sense*, é uma coisa que eu uso bastante nos meus textos. Eu no fundo escrevo textos que eu próprio gosto e acho graça, e que penso que teria achado graça quando fui mais pequeno. Não sei até que ponto todo o humor, toda a ironia que enfim alguns dos textos têm, que seja

compreendido por crianças de todas as idades, mas também é preciso ver que uma peça infantil deste tipo, uma peça para coro, às vezes pode ser cantada por um miúdo que tem cinco ou seis anos, até miúdos que têm doze ou trezes, às vezes há coros que têm essa amplitude, e realmente é um bocadinho difícil agradar a toda a gente, nós sabemos que há certo tipo de temas que miúdos muito pequenos gostam, nem só os temas, mas a maneira de escrever que os miúdos muito pequenos gostam e que depois quando crescem um bocadinho, lá para os oito, nove, dez anos, já acham que aquilo é infantil. Uma das coisas que eu tento em geral, não digo todos os textos, é que os textos não sejam “infantilóides”, ou seja, o tipo de humor, o tipo de complexidade, o tipo de imagens, o tipo de vocabulário, à partida penso que os torna um bocadinho mais imunes a que haja esse tipo de reacção de miúdos um bocadinho maiores no sentido de os textos serem um bocadinho infantis a partir de uma certa altura. No entanto uma das coisas que eu noto e que tenho tido algumas dificuldades, e não só as minhas canções, outras canções, é que realmente, por exemplo, uma das coisas que eu gosto de fazer muitas vezes, é a imitação dos sons dos animais ou imitações de sons de algum tipo, ou seja, o uso da voz não exclusivamente para cantar uma linha melódica, que aliás é uma coisa que se utiliza muito na música contemporânea, e é uma coisa engraçada, porque a partir de uma certa idade, os miúdos não reagem muito bem a isso porque acham que é infantil fazer um “mé-mé” ou fazer um “miau” ou um grito ou uma interjeição qualquer e eu às vezes nos meus textos uso esse tipo de efeitos, como efeito sonoro mesmo, estou-me a lembrar por exemplo, esta por acaso não é um texto meu mas eu uso várias vezes uma palavra que está no original, mas que eu repito mais vezes, que é o “quá-quá” do pato, em que eu uso os “quá-quás” pelo coro para começar a ter uma estrutura descontínua entre o piano e a vós. Portanto eles vão fazendo “quá-quá-quá...”, o piano faz a mesma música que eles estão a fazer, para os “quás”, mas vai começando a desfasar e portanto aí os “quá-quás” repetidos têm que ver com o patinho mas também tem que ver com uma estrutura musical que eu quero, com um “ostinato” que começa a desfasar, um bocadinho à maneira do Ligeti, como um mecanismo avariado e portanto às vezes os sons são usados dessa maneira mais do que ilustrativa, mas realmente às vezes os miúdos a partir de uma certa altura acham que certo tipo de efeitos, nomeadamente esses de imitação são infantis. De resto, o tipo de

textos, o tipo de humor, o tipo de *non-sense*, eu acho que não têm levantado grandes problemas de compreensão nem de aceitação entre os miúdos e talvez até como digo, secalhar alguns até tenham mais aceitação, até porque vão para além desse estágio muito primitivo daquele texto claramente muito infantil, e que depois só dá para uma idade muito específica, e que mesmo para essa idade é um bocadinho, enfim, lá está aquele tipo de texto que eu próprio não, mesmo quando era miúdo nunca achei grande graça e portanto de certa maneira, é evidente que os textos são sempre um bocadinho reflexo de quem os escreve, não é, e do tipo de humor que eu privilegio e do tipo de imagens que eu gosto, mas eu penso que o humor talvez seja o aspecto mais saliente dos meus textos infantis.

Momento 3 – Da palavra à música II: A colocação dos textos em música.

3.1. Como consideras a questão da prosódia? Pela análise das canções, creio que é um aspecto sempre bastante cuidado, e creio encontrar nalgumas delas a influência da prosódia popular tal como se pode encontrar na música tradicional portuguesa, uma prosódia nem sempre regular mas sempre eficaz. É verdade?

A questão da prosódia é uma questão que sempre me interessou bastante, aliás acho que tem que interessar a qualquer compositor que escreva música sobre um texto. O português realmente não é uma língua fácil, é uma língua muito surda, com palavras grandes, nós temos tendência também às vezes a comer sílabas, a aglutiná-las, enfim, mas eu creio que é uma língua que com algum cuidado pode perfeitamente ser musicada em qualquer tipo de circunstância, aliás a prova disso é a música coral e vocal de um Lopes-Graça, por um lado, sempre excelentemente tratada em termos de prosódia e também a música popular portuguesa. A música popular portuguesa as canções, pela análise delas ninguém diria que o português é impossível de cantar, seja para ópera, seja para canção, seja para o que for. Havia um bocadinho esse mito, mas é preciso ver que esse tipo de mitos tem muito que ver com a história da música. O italiano sempre foi considerada a língua do canto, e não há dúvida que a ópera nasce em Itália, e estou-me a lembrar que por exemplo o inglês que hoje em dia é a língua da pop, quer dizer a língua universal quase e seria ridículo hoje dizer que o inglês é difícil de musicar, quer dizer, qualquer pessoa se começaria a rir se eu dissesse isto, mas até ao aparecimento do Britten nos anos 40, havia poucas óperas inglesas, e considerava-se que o inglês, embora tivessem o exemplo do Purcell, mas considerava-se que o inglês não era uma língua, enfim nem muito fácil nem muito adequada à ópera por exemplo e ao canto em geral a não ser coisas muito simples, e o Britten veio desmentir completamente isso com as técnicas do século XX. Portanto se o inglês era considerado assim, enfim, o português ainda mais, mas não há dúvida que não é uma língua que se possa pôr de qualquer maneira em música sem haver cuidado. Portanto, tem que haver cuidado com várias questões, com as sílabas

surdas, com o tamanho das palavras, com a acentuação da sílaba tónica, enfim, com as mais fracas, com o aspecto gramatical, com a respiração da frase, com questões que são sempre enfim, dramáticas, toda a gente sabe, não vou agora repetir aqui, mas toda a gente sabe os problemas que há com certas palavras, quando se prolonga uma sílaba que dá outra palavra que nós não queremos e muitas vezes dá uma asneira, enfim, esse tipo de coisas na língua portuguesa acontece bastante, ou pode acontecer bastante, e portanto há que ter cuidado nomeadamente quando se escreve música infantil, nem que seja para eles não se começarem a rir quando cantam uma palavra que está mal aplicada e sugere outra coisa. É realmente um problema que tem que ser resolvido logo de início. Eu já tinha o exemplo do Lopes-Graça, mas também uma das coisas que eu noto em muitos compositores do século XX, principalmente dos compositores que usam música folclórica é precisamente a influência da prosódia popular na escrita com textos. Isto porquê? Porque a música popular, e isto agora claro que depende do país, ou seja, as soluções da música húngara, não se podem aplicar à música portuguesa nem à música inglesa porque a língua é diferente, e a música é diferente, e logo as soluções de prosódia de um checo não se podem aplicar a um chinês ou seja quem for. Mas no entanto uma coisa que se aprende com a música popular e eu estudei bastante música popular, não só por causa do Lopes-Graça mas eu próprio sempre gostei de música folclórica, tenho recolhas, tenho discos, tenho partituras transcritas de muitos países, e uma das coisas que realmente se nota é a extrema habilidade do artesão popular, do criador anónimo em geral, seja qual for o país, seja qual for o tipo de melodia, não há uma canção popular que se possa dizer que tenha má prosódia, isso é uma coisa interessante, há muitas canções actualmente pop, rock, música ligeira, música pimba, enfim, com péssima prosódia que é extremamente anti-musical, no entanto não se encontra um exemplar de música popular, música folclórica genuína que se possa dizer que a prosódia não funciona. Claro que é uma prosódia que utiliza meios não convencionais para funcionar e isso é que é interessante, é precisamente por isso que ela funciona muitas vezes. Não seguindo as regras, inventa outras regras, outras maneiras, mas é sempre extremamente sensível à musicalidade e à fluência da frase, e portanto esse tipo de saltar por cima de regras supostamente rígidas, para produzir uma prosódia própria mas que funciona, é uma coisa que eu acho que se aprende com a

música popular. Eu faço imensas aliterações, aglutinações, sempre pensando na compreensibilidade do texto. O texto tem que ser compreendido, é uma coisa que eu faço questão, a música, qualquer música que se ponha para um texto já o torna menos compreensível, por muito boa prosódia que tenha. O pôr um texto em música já é meio caminho andado para ele se tornar menos perceptível, como é evidente. E, portanto temos que tentar contrariar essa tendência ao máximo, se quisermos que o texto seja compreendido, e eu penso que se estamos a utilizar um texto é para ser compreendido, senão eu leio um livro não preciso de música para tornar o texto incompreensível, a não ser claro que seja uma peça de maiores dimensões de concerto em que eu possa tratar o tema de várias maneiras incluindo a fonetização completa do mesmo em efeitos de massa, textura, juntamente com partes em que o texto é compreensível. Mas, para canções infantis, eu creio que não tem sentido nenhum estar a utilizar um texto para depois ninguém conseguir perceber o que é que o texto diz, e eu vou buscar muito à música folclórica, nomeadamente portuguesa como é evidente, essas soluções de escrita que um Lopes-Graça também já utiliza nalgumas canções eruditas também, não só as crianças, mas também canções de concerto, portanto, a prosódia é extremamente importante, e uma das soluções para a trabalhar é precisamente a música folclórica, até porque muitas das melodias que eu utilizo embora minhas, como já disse tem essa influência dum certo tipo de música folclórica e portanto este tipo de tratamento também funciona bem quando eu escrevo. Uma coisa que eu faço sempre quando eu escrevo uma canção que é, eu próprio a canto, portanto estou a escrevê-la, estou a cantá-la e portanto eu canto várias vezes, o processo nem sequer é muito racional por vezes, ou seja em vez de ter uma solução mais racional, muitas vezes eu canto várias vezes uma determinada frase até chegar àquela que auditivamente é a melhor solução para mim, para que a música e o texto tenham uma relação, uma simbiose perfeita, e que a prosódia seja o mais perfeita possível o mais compreensível possível, mesmo que viole alguma regra específica mas é um processo que eu acho essencial, que é o compositor cantar as melodias e perceber como é que funciona, digamos na realidade o que ele está a imaginar. Isso acho que é absolutamente essencial e é uma coisa que eu faço sempre em todas as canções.

3.2. Quais os tipos de ligação texto/música que privilegias?

Há muitas maneiras de usar um texto e do ilustrar com música. Eu penso que utilizo uma série de processos. Há sempre o aspecto madrigalesco, podemos chamar-lhe madrigalesco, em que a música está tão ligada ao texto que por vezes até utiliza processos que não são quase audíveis. Eu não vou muito por aí. Estou-me a lembrar, por exemplo de madrigais de Gesualdo, ou da renascença italiana, ou do maneirismo italiano, em que esse processo do madrigalismo foi mais longe, até chegar a coisas que não têm muito sentido. Estou-me a lembrar, por exemplo, de um texto do Gesualdo, é o que ele utiliza, em que às tantas se ouve a frase “A noite escura”, e então a música passa a ter semínimas, porque as semínimas são notas pretas, ora o que nós ouvimos é uma música mais rápida, portanto não há ligação musical nenhuma. Há no papel, se olharmos para o papel, enfim, o madrigalismo, esse tipo de exagero simbólico que não tem depois um significado musical, mas apenas depois olhando para a partitura é que se percebe, não é muita da minha predilecção. O que eu escrevo é para se ouvir. Às vezes há claro coisas que se utilizam muito evidentes, como por exemplo, estou-me a lembrar da missa e não só de Josquin, mas de muitos outros, em que quando se fala por exemplo da Santíssima Trindade que é um três o ritmo passa a ser ternário, ou temos três notas, ou temos um acorde de três sons, isso às vezes acontece nas canções. Portanto esse tipo de ligação simbólica, embora aí mais perceptível, é evidente, se eu falar de três e ouvir três acordes, acho que se percebe que é três, não quer dizer que uma pessoa esteja a ouvir e diga “ah, são três”, mas é qualquer coisa pelo menos que se ouve e que tem algum significado musical, não tanto como *a noite escura*, e depois as notas são pretas, ou são brancas se eu disser que aquilo é branco ou outra coisa qualquer. E é evidente que há coisas que são mais ou menos evidentes, são mais ou menos claras, são mais ou menos esperadas. Se eu digo que há um movimento em direcção ao céu, provavelmente a música vai para o agudo; se eu digo que, enfim, imaginem, um pássaro mergulhou em direcção à Terra ou outra coisa qualquer, provavelmente se calhar a música desce para o grave, para ilustrar essa subida e essa descida, ou seja, há claramente a música quando tem um texto, eu acho que dificilmente não terá alguma descrição quase

onomatopaica, e por vezes é mesmo onomatopaica. Por exemplo, eu lembro-me de, acho que é na canção do *Ornitorrinco*, em que o crocodilo diz ao ornitorrinco “nunca mais o trinca”, e o fechar das mandíbulas do crocodilo, portanto o “tchac”, é dado por um som no piano no grave rápido, que é uma espécie de cluster e o tipo de som que aquilo produz, é um som quase ruído que imita um (bate com as mãos uma na outra), digamos as mandíbulas de um crocodilo a fecharem-se, portanto há claramente uma descrição onomatopaica, no sentido em que eu estou a tentar imitar o som dela através do som da música, e é um tipo de sonoridade onomatopaica. Depois questões de números, também, há uma canção, eu já nem me estou a lembrar agora qual é que é, em que o animal faz não sei o quê três vezes, e aí ouvem-se três notas porque é três vezes, ou seja, há em muitas das canções, na maior parte delas creio eu, algum tipo de música descritiva a esse ponto, desde a onomatopeia até coisas um bocadinho mais indirectas, embora como já disse, não se chegue ao madrigalismo total. Depois há canções que são pequenas histórias, como por exemplo *O coelho e a coelha*, em que cada um deles tem uma música um bocadinho diferente, tem um intervalo específico, agora já não me lembro qual é que é mas o coelho tem um intervalo e a coelha tem outro, e aí há uma espécie de personagem, o intervalo torna-se uma espécie de personagem, uma personagem caracterizada por um intervalo, ou até às vezes por um motivo, quando o texto tem assim uma pequena história pode haver esse tipo de pequena ópera, pequeno *leitmotiv* dentro de uma pequena ópera miniatura que é uma canção, às vezes até há diálogos entre os animais e isso pode acontecer. E claro quando há agitação, quando as coisas são mais agitadas, a música será mais rápida, quando há uma atmosfera mais calma ou mais sonhadora será uma música mais piano e mais calma, portanto isso aí são as coisas digamos normais de qualquer compositor que utilize música tonal e modal, utilizaria à partida a não ser que quisesse fazer uma brincadeira com isso, não é, estou-me a lembrar do Chostakovitch, que numas peças para piano tem uma melodia triste e uma alegre e acho que o nome triste e alegre vem no título, e que para a alegre ele põe o modo menor e para triste ele põe o modo maior, ou seja, exactamente ao contrário daquilo que se costuma fazer e aí é uma piadinha do Chostakovitch a esse hábito digamos, que tem que ver com, enfim, com o sentimento que nós temos quando ouvimos um certo tipo de sonoridade e que algum significado

deve ter, uma vez que sistematicamente ao longo da história da música foram usadas essas sonoridades para descrever aquele tipo de situação. É evidente que eu não acredito numa transposição da imagem para a música, não acredito que seja possível pôr em música sei lá o mar, quer dizer, pode-se tentar pôr em música uma imagem poética do mar, mas será diferente conforme o compositor, e provavelmente se não dissermos à pessoa que é o mar, ninguém sabe. Agora, há coisas que realmente são mais onomatopaicas, ou que são mais directas, e que tem a ver com coisa que são comuns á música e a outros universos, é evidente que se eu falar no número três e tiver três acordes eu consigo perceber que são três, há um elemento três, há o número três ali a funcionar, portanto esse tipo de ligação pode funcionar. E depois claro, depois há a atmosfera poética, um certo tipo de tema pode-me suscitar um tipo de harmonia ou tipo de textura que eu considero que é melancólica, ou que é mais alegre, ou que é mais ameaçadora, enfim, mas aí cada compositor tem os seus processos. Eu procuro fugir ao cliché, sei lá, ter um acorde diminuto com uns trémulos, assim tipo Verdi para uma coisa de perigo, a não ser que seja por piada, não é, também há a questão da paródia. Mas realmente relação do texto com a música em termos de ilustração tem muito a ver com isso. Depois, há vários tipos de textos e vários tipos de canções, lá está, há o texto seguido indirecto e depois há aqueles textos um bocadinho mais complexos que já envolvem quase uma pequena história e às vezes até com diálogo entre os animais ou entre os personagens e que são canções um bocadinho mais desenvolvidas, mas em geral a ligação do texto com a música é bastante digamos coesa e é por vezes bastante evidente, portanto, normalmente não há nenhum compasso que seja neutro em relação àquilo que o texto sugere, ou vai sugerir, ou acabou de sugerir, ou uma imagem mais directa. Quer seja mais ou menos directa a relação do texto com a música não há dúvida que a música é aquela porque aquele texto é aquele e tem um certo tipo de atmosfera. E mesmo quando eu faço às vezes duas canções diferentes sobre o mesmo texto, e isso acontece nalguns dos ciclos, ou seja eu tenho o mesmo texto e faço duas canções diferente, duas músicas diferentes, mesmo assim eu creio que há momentos comuns que se vão manter embora a música seja diferente. Porque lá está há muitas maneiras depois de colocar uma certa situação em música e aí o mesmo compositor pode abordar o mesmo assunto e o mesmo texto de uma maneira diferente, até pode acontecer que eu

num dia esteja mais, enfim mais bem-disposto e que no outro dia eu esteja com outro tipo de enfim, de sentimento e mude de estado de espírito, e a minha abordagem daquele tema, daquele texto pode ser um bocadinho diferente, isso pode acontecer enfim, nós em geral só compomos uma vez, compomos e aquilo fica feito, eu se calhar se pegar no mesmo texto um mês depois se calhar pode ser que eu veja de uma maneira diferente e aí a música pode ser realmente um bocadinho diferente, posso vê-lo de uma maneira mais humorista, de uma maneira mais..., isso também depende muito da maneira como eu vejo o texto no momento em que componho a canção, porque o mesmo tema como já disse, aliás basta experimentar dar o mesmo texto a compositores muito diferentes e pode haver realmente surpresas bastante grandes em relação ao tratamento do mesmo. No entanto aqueles elementos que são mais ou menos, mais madrigalescos se quisermos, mais onomatopaicos, mais directos, esses aí acho que são evidentes e não enganam ninguém, os outros mais poéticos são sempre variáveis e são indefiníveis por natureza.

Momento 4 – Estilo e linguagem musical.

4.1. Penso não estar longe da verdade se afirmar que as tuas canções infantis não são escritas num “estilo”/linguagem único, mas que existem vários “estilos”/linguagens. Concordas com esta opinião, e se sim, podes definir esses “estilos”/linguagens com algum pormenor?

Esta pergunta, ou esta resposta vai ter a haver muito com a pergunta que me vais fazer daqui a um bocadinho sobre a questão da colagens e citações, e que tem que ver também com o universo da música tonal/música modal. Ao escrever hoje em dia numa música tonal/modal por muito pessoal que seja a escrita, por muito que nós queiramos, enfim, é um universo mais ou menos esgotado em termos de, enfim, é impossível aparecer agora uma música completamente diferente, completamente inovadora, completamente inaudita dentro de um universo que se possa classificar como tonal e modal, quer dizer, já está tudo dito a esse nível enfim, da evolução da linguagem. No entanto, continua-se a escrever muita música tonal e modal por várias razões, uma das quais é porque enfim, funciona muito bem e por muito pessoal como já disse que eu tente ser e que os compositores que utilizam digamos esse universo hoje em dia o tentem ser é evidente que não vamos descobrir nada de novo, que um Stravinsky, um Mozart, um Brahms já não tenham descoberto. Mas é sempre possível, lá está deixarmos a nossa marca, a nossa pegada ou impressão digital, mesmo que globalmente o universo já esteja fundamentalmente esgotado em termos de um a música completamente diferente do que se ouviu até agora. Portanto, uma vez que o universo da musica tonal/modal está praticamente fechado, num certo sentido, é natural que cada vez que se utiliza seja fácil que esse universo quer um compositor queira quer não, faça referência a outros compositores, a outros estilos, a outras técnicas, ou linguagens, perdão, dentro do universo da música tonal, porque esse universo precisamente está de certa maneira fechado, não está em expansão, e sempre também uma característica além disso da música tonal e modal do passado haver referências a outros compositores e a outros estilos e a coisas e haver uma variedade grande de estilo, até mesmo pela função que os compositores tinham. Quer dizer, o

Mozart quando escreve música de igreja, o *Requiem*, não é o mesmo Mozart que enfim, escreve uma serenata ou partita. O *Rapto do Serralho* não tem o mesmo tipo de cromatismo que tem o *Don Giovanni* porque o assunto é diferente. Uma serenata não terá o mesmo peso harmónico do quarteto das dissonâncias, portanto, enfim, a função, as várias funções dos géneros musicais também de certa maneira levava os compositores a terem bastante variedade dentro, enfim, do estilo geral. No entanto comigo, isso tem que ver com o facto também das canções através dos textos que utilizam, suscitarem imagens específicas que fazem mais ou menos apelo, maior ou menor apelo, a certo tipo de linguagem, certo tipo de estética dentro do universo tonal e modal. Por exemplo, estou-me a lembrar, a canção das *Cabras...*, por exemplo, enfim, cabras, pastores, ar livre, música folclórica, por causa precisamente dos pastores, lembra o povo, lembra o campo e portanto é natural que por exemplo na canção das *Cabras...*, da *Cabra Cega*, eu para além de utilizar uma espécie de ladaíinha popular, também uso muitas quintas perfeitas e um tipo de linguagem à base das quintas e bastante modal embora com algum cromatismo de ligação, porque enfim, o universo do texto é o universo de uma música popular, e as quintas vazias ou as quartas são sonoridades muito associadas à música popular, por exemplo, portanto essa canção é mais modal e tem essa característica. Noutro tipo de universo... noutro tipo de universo, digamos de texto, ou mesmo uma peça que eu queira, enfim uma onomatopeia para imitar, sei lá, imaginem um animal, um *Tyrannosaurus*, eu posso utilizar “clusters” por exemplo, que é uma linguagem que nem sequer é tonal neste caso, mas enfim, que normalmente sempre dentro de uma linguagem tonal é que eu utilizo esse tipo de processos, mas que é uma sonoridade completamente diferente e é um estilo completamente diferente. Posso ter uma canção bastante mais cromática com uma harmonia bastante mais romântica, próxima do romantismo do que essas quintas vazias da *Cabra*, por exemplo, porque enfim, porque o texto sugere, os textos diferentes sugerem-me sonoridades diferentes e eu não vejo razão para não usar sonoridades dentro de um universo tonal/modal que impliquem enfim universos um bocadinho diferentes dentro desse universo global que é esse tipo de música. Porque eu acho que o compositor tem sempre intervalos favoritos, tipo de ritmos favoritos, que, não obstante o tipo de linguagem em que está a compor, fica sempre lá alguma coisa creio eu, e portanto alguns aspectos técnicos da minha música,

como por exemplo a irregularidade rítmica ou métrica, o gosto por transições súbitas de harmonia, uma certa característica folclórica e “ostinati” das melodias, tudo isso encontra-se seja a canção mais modal, mais tonal, quer utilize uma harmonia mais cromática, mais diatónica, seja mais rápida, mais lenta, e portanto eu creio que dentro dos vários, enfim, momentos estilísticos que se encontram nessas canções, haverá sempre intervalos, ou ritmos, ou ligação do texto com a música, ou texturas que eu acho que talvez seja possível perceber que é o mesmo compositor, não obstante essa variedade, mas a variedade tem muito a ver é evidente também com o facto do universo tonal estar fechado, portanto é uma espécie de cápsula do tempo que nós podemos ir buscar lá coisas, mas também pelo facto de diferentes textos exigirem diferentes atmosferas logo diferentes abordagens, diferentes músicas, mas eu penso que há sempre algum denominador comum que faz com que aquilo não seja disparatado, quer dizer não seja uma coisa completamente diferente, que não tenha uma coisa a ver com a outra, eu penso que nas minhas canções todas, que é relativamente simples perceber que são minhas, não obstante haver canções bastante diferentes.

4.2. Ainda sobre este assunto, penso poder afirmar que alguns dos ciclos mais tardios possuem características próprias em termos de técnicas usadas e níveis de dificuldade, o que os delimita em termos gerais na sua globalidade. Porém, os primeiros que escreveste, como as *Canções com Insectos lá Dentro*, o *Insectário* ou os *Bichos de Arrepiar* parecem-me bastante mais variados e menos coesos nesse aspecto. Foi intencional ou, como foram os primeiros ciclos de maiores dimensões, não pensavas ainda muito nessa questão?

Pois, isso é uma boa pergunta porque realmente os primeiros ciclos foram feitos mais ou menos *ad hoc*, ou seja, eu tinha começado a fazer, fiz uma canção ou outra, nem sabia muito bem se ia meter dez, vinte ou o que fosse, até houve uma brincadeira contigo em que disseste que tinham que ser vinte e cinco, porque era o teu aniversário, e eu disse, tudo bem então vão ser vinte e cinco canções, quer dizer, já houve música feita por pretextos menores, e portanto acabam por ser 25 canções as *Canções com insectos lá dentro*. Depois o outro ciclo já foi um bocadinho mais pequeno, mas, mesmo assim acho que ainda tem 18 canções, mas realmente a única coisa que os unia era os insectos. De resto, não pensava muito nisso. Aliás, em geral, os meus ciclos, são raros os ciclos, há para aí talvez três ciclos e referindo só aos meus textos, talvez mesmo só as *Cinco Canções Simples* e o *Dia da Carolina* é que tenham mesmo assim um pensamento muito específico. Talvez as *Canções Zoo(i)lógicas* também um bocadinho, mas há uma união de tema, portanto, sei lá, os insectos neste caso, o tema de animais era os insectos, as *Canções Zoo(i)lógicas*, têm um certo de características nos textos de ilogismo se quiseres, as *Canções da Carolina* têm o tema da Carolina, mas realmente só alguns dos ciclos é que se pode dizer que sejam mais pensados em termos de ciclo no sentido de termos um princípio meio e fim, das canções serem mais ou menos do mesmo tipo em termos de abordagem musical. Alguns realmente têm isso, mas eu penso que a maior parte, pelo menos dos primeiros não têm, não têm isso, quer dizer, foram canções que foram sendo compostas e aliás até há bastantes diferenças de nível de dificuldade, aliás, eu acho que o que às vezes une mais alguns dos ciclos será, por um lado um tema, isso é mais ou menos comum a todos, depois o nível

de dificuldade e o estilo musical só alguns. Eu posso talvez referir as *Cinco Canções Simples*, talvez sejam aquelas em que se nota mais isso, em que realmente aí há um pensamento mesmo no sentido das canções serem mais ou menos todas do mesmo nível de dificuldade, de duração, o tipo de textos e o tipo de tema, são realmente mais coesos, mas quando eu falo em ciclos é realmente porque é um conjunto, ou seja, por outras palavras, as *Canções com Insectos lá Dentro* e o *Insectário*, podiam ser o mesmo ciclo, podiam ser fundamentalmente, elas foram feitas com muito pouca distância, foram sendo feitas mais ou menos de seguida as canções, o assunto são os insectos, até acho que há textos, se estou bem lembrado, há textos comuns, e portanto podia ser o mesmo ciclo. Eu resolvi acabar em 25 por causa daquela brincadeira, mas podia ter acabado em 30 ou 40, não tem assim..., no início não tinha uma preocupação muito grande, actualmente já tenho um bocadinho mais, até por razões de edição, quer dizer, em termos de edição convém que os ciclos não sejam muito longos, até porque depois encarece um bocadinho o produto. Também gosto de ouvir ciclos completos e portanto se forem muito grandes depois também é complicado, e alguns realmente, alguns dos ciclos, são bastante pensados, quer com textos meus, quer aqueles que não têm textos meus, alguns são bastante pensados actualmente para terem uma lógica, de âmbito, de dificuldade, de tema e até às vezes de seguimento dos textos uns para os outros em termos quase de história em três ou quatro textos diferentes, é uma preocupação que eu tenho mais agora neste momento. Quando eu escrevi as primeiras canções que foi as *Cinco Cantigas de Bichos*, por acaso tive um bocadinho essa preocupação, embora elas sejam ligeiramente diferentes em termos de dificuldade, é verdade, mas o tipo de música é bastante coeso nas *Cinco Cantigas de Bichos*. Nos dois primeiros ciclos com textos meus, portanto os dois com *Insectos*, eu creio que há muita variedade mesmo, quer dizer, desde canções fáceis até canções difíceis, com âmbitos diferentes, estilos de música diferentes e realmente aí é um bocadinho, enfim, disparatado, aqui no sentido francês *disparate*, ou seja, de diferença, quer dizer, cada um por si, agora também é verdade que não são ciclos entendidos para, estes ciclos maiores não são entendidos para serem feitos na sua totalidade, portanto eu não estou à espera que façam as 25 canções das *Canções com Insectos lá Dentro* de seguida num concerto, se quiserem podem fazer-las, mas não estão pensadas para isso,

estão pensadas realmente para ser um manancial de canções sobre aquele assunto, em que se vai buscar, aquela, aquela, esta, etc. Já as *Cinco Canções Simples* ou as *Duas Canções Infantis* ou as *Canções Zoo(i)lógicas* e outras, já são pensadas para se possível se fazer o ciclo completo, porque realmente há uma ligação maior entre as canções, entre os estilos, o nível de dificuldade, a exigência geral, enfim, realmente esses ciclos estão pensados e são mais curtos, são cinco canções, duas canções, três canções e já não 25 canções, que enfim, estamos a falar de quase quarenta minutos de música. Claramente com o andar da carruagem, nos últimos tempos tenho-me preocupado mais em fazer realmente ciclos neste sentido mesmo de ciclo, portanto qualquer coisa que tem um princípio, meio e fim, que tem uma coerência, etc., nos primeiros realmente isso não acontece.

4.3. Tu fazes citações/colagens de outros compositores, o que é raro na música para crianças, uma vez que implica uma escuta cultural. Porque razão o fazes então?

A questão das citações e das colagens, quer dizer, as duas coisas estão ligadas, não é, portanto fundamentalmente o citar uma coisa é ir buscar uma coisa que não é nossa. Tenho várias maneiras de a colocar em música. Ou de uma maneira disfarçada dentro do seguimento da música de maneira que não se dá conta, ou tem tanto a ver com o resto da música que estilisticamente não há essa percepção de que é um objecto que ali está, ou então como colagem, ou seja, eu pego nesse objecto e colo-o mesmo de maneira que se perceba que é uma colagem, que aquilo não tem nada que ver com o resto da música, enfim, esse tipo de colagem é mais provocatória e está ligada aliás como o nome indica às técnicas plásticas, das Artes Plásticas, da colagem, em que realmente temos um quadro que é feito com materiais diferentes, por exemplo, tem um jornal, depois tem um objecto que é colado em cima do jornal, aquilo é pintado de uma certa maneira, enfim, e aí claramente é uma colagem de vários elementos diversos, para criar um efeito de textura muito específico. Na minha música de concerto, a colagem e a citação interessam-me. São piscadelas de olho à história da música, a outros compositores, ironias, piadas privadas, *private jokes*, que sempre me interessaram e nesse aspecto estou bem acompanhado, quer dizer, há compositores do século XX, como Stravinsky, Berio, Maxwell Davies, Lindberg e muitos outros, já agora o Bach também, que utilizam, isso é um processo que já vem pelo menos quase desde o início da polifonia, desde Machaut que existe quase esse..., os compositores digamos “roubam-se” uns aos outros, agora isto nada tem que ver com plágio ou com esse tipo de coisas. O plágio é claramente um roubo ilícito em que o compositor que não tem ideias, rouba um tema fazendo-o passar por um tema dele, por exemplo, uma melodia, e claro, a peça que utiliza esse roubo, é exclusivamente baseada nisso, ou seja, a quantidade de música que o compositor escreve fundamentalmente não é..., a maior quantidade é a da plágio, aquilo que ele rouba e não aquilo que ele escreve. Isso normalmente acontece na música ligeira, na música de cinema, em que realmente há muito esse tipo de..., e até pode dar origem a processos judiciais.

A citação e a colagem, não têm nada que ver, neste aspecto não têm nada a ver com isso. Em primeiro lugar são pequeninas coisas, quer dizer, enfim, uma peça mesmo para crianças que demore dois minutos, estamos a falar de dois segundos de música, ou três, ou cinco. E a função não é essa, não é por produzir material para a peça, é realmente um objecto que tem uma função muito específica e que precisamente tem essa função porque exige uma escuta cultural, ou seja, eu sei que aquele objecto não pertence ali, ao contrário do plágio em que eu tenho a impressão que já ouvi aquela peça, mas não é bem aquela peça, mas tenho quase a certeza, bem isto deve ter sido copiado de algum lado, e é a peça inteira. O que se passa aqui é que nós percebemos que há aquele objecto que ali está e que aquele objecto não pertence ali e que nós o conhecemos de outro contexto, e portanto é uma descontextualização de um objecto, que pode ter um efeito dramático, paródico, cómico, simbólico ou outro qualquer, pode servir como homenagem a outro compositor, pode servir como ligação entre universos e é uma coisa que muitos compositores, quase todos aliás, poucos são os que não terão utilizado aqui e ali uma citação, estou-me a lembrar da *Primeira Sinfonia* de Brahms, que vai claramente fazer uma citação da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Claramente, esse tipo de técnicas, são técnicas tradicionais nomeadamente no século XX. No entanto, o que talvez seja raro e menos comum, é usá-las na música infantil, porquê? Porque a técnica da colagem e da citação implica uma escuta cultural, ou seja, se eu não dou conta que aquele motivo não é meu, não pertence ali, que é de outro universo não tem graça, não preciso de o estar a usar a não ser que seja realmente uma *private joke*, que só eu é que percebo e isso pode acontecer também. Mas, em geral a citação é realmente usada precisamente para condicionar o ouvinte a pensar, “espera lá este objecto não é daqui, aqui está a ter um efeito qualquer”, e pode ser cómico, pode ser dramático, pode ser outra coisa qualquer. Portanto, exige um a escuta cultural e no universo infantil uma vez que se trata de crianças que ainda têm, são novas portanto têm pouca experiência de vida logo não têm uma bagagem cultural auditiva e de história da música muito grande, como é evidente, pode-se perguntar, porquê então utilizar esse tipo de técnicas quando as crianças não vão perceber a piada, não vão, a não que seja realmente uma coisa demasiado conhecida, imaginem que eu ponho o início da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, ou o *Hino à Alegria* que toda a

gente conhece, ou *As Quatro Estações* de Vivaldi, enfim, mas normalmente o que eu faço não é isso, eu utilizo motivos ou aquilo que eu vou digamos buscar como colagem normalmente não são objectos tão hiper conhecidos, tão universais como esses. E nesse aspecto a razão tem a haver apenas com razões pessoais, próprias do compositor, ou seja, tem a ver com aqueles elementos que nós colocamos em música que não têm que ser necessariamente percebidos, ou seja, há muita coisa que na música, ou se quiserem na construção civil, quer dizer, eu não vejo os tijolos, nem vejo as fundações da casa, eu sinto a solidez da casa, utilizo a casa, vejo a casa, mas vejo o exterior, não vejo a construção e no entanto esses tijolos estão lá e foram necessários para construir a casa de uma certa maneira. E essas colagens que eu às vezes faço, estou-me a lembrar, há uma colagem de Prokofiev, há outra de Janacék, há uma de Chostakovitch se não estou em erro, e há mais, há mais algumas, não são assim tantas como isso, mas há algumas. Realmente são os meus tijolos, fazem parte dos meus tijolos e das minhas simbologias privadas e mesmo das minhas *private jokes*, portanto nesse aspecto eu acho que a maior parte das colagens e citações que eu faço na música infantil são *private jokes* e eu digo *private jokes* não no sentido de piadas privadas mas podem ser piadas, muitas vezes não têm um objectivo de fazer rir nem sequer a mim próprio, têm a ver com a homenagem a um compositor. Eu lembro-me por exemplo de uma parte em que eu falo de um animal que é matreiro, por causa já não sei bem de quê, e então utilizo uma pequena citação da *Raposinha Matreira* do Janacék, porque o assunto é o mesmo, tem a ver com a matreirice, com a astúcia e são apenas dois acordes, quer dizer, ou duas notas, quer dizer, é uma coisa que até podia nem ser do Janacék, quer dizer, é tão pequenino, que enfim, eu reduzo aquilo a um ponto tal que quase já nem se pode falar quase em citação, enfim, mas pronto, mas tem um tipo de intervalos de Janacék e tem..., tem um certo sabor de Janacék e embora eu tenha tirado de um sítio muito específico, da *Raposinha Matreira*, realmente podia ser de qualquer outra peça dele, mas seja como for é uma citação. No caso, por exemplo, há uma marcha também das formigas senão estou em erro, em que eu brinco um bocadinho com uma marcha do *Amor das Três Laranjas* do Prokofiev, mas muitas vezes a citação nestes casos da música infantil é distorcida, ou tão pequena que quase que passa, quase que não passa por citação mesmo para quem não é uma criança e que conhece o repertório.

Mas, realmente para uma criança isso não é perceptível e portanto eu englobo essa técnica, que para mim é importante e rara na música infantil, no conjunto dos elementos que me ajudam a construir a peça e a ambiência da peça do meu ponto de vista, embora não necessariamente do ponto de vista de quem ouve depois e portanto encaro isso como mais um tijolo daqueles que não tem que ser necessariamente percebidos, mas eles têm que lá estar para que o edifício, não caia. É nesse sentido que eu utilizo a colagem e citação.

Momento 5 – Tratamento da voz infantil e do acompanhamento do piano

5.1. Em geral, da análise das tessituras, verifico que estas não são levadas ao extremo agudo e grave, nem exigem uma grande extensão vocal. Podemos concluir que houve uma intenção prévia de limitar o registo em função de um objectivo pedagógico?

Pois como tu dizes, realmente é em geral, ou seja, há realmente canções minhas que exigem uma tessitura e um âmbito bastante mais alargados, mas realmente não é a maioria. Embora eu também não considere que em geral, como tu também enfim, verás na análise, que a maior parte das minhas canções tenham um âmbito muito reduzido, tipo só uma quinta. Quer dizer, não, eu acho que em geral há pelo menos um âmbito de 8ª, no entanto é evidente que há um certo cuidado nomeadamente com o agudo, de não ir muito ao agudo, nem muito ao grave já agora. Eu talvez disse-se, eu também ainda não fiz um estudo, tu é que estás a fazer esse estudo, mas eu talvez diria que a maior parte das minhas canções andarão talvez entre um Dó e um Dó, não deve ser muito diferente disso nas conclusões a que vais chegar, penso eu que não devem andar muito longe disso, enfim, será uma tessitura média dentro do pentagrama na clave de sol. E é evidente que há uma intenção prévia, eu não digo que haja uma intenção prévia tipo... Há duas maneiras, quero dizer, há o começar a escrever uma canção sem planear a tessitura, mas enquanto se está a escrever, há sempre o cuidado de não ultrapassar certos limites que estão na cabeça e que se sabe...por aqui... E depois há outras canções em que aí sim há uma preocupação prévia, em que eu digo, pronto esta canção, ou este conjunto de canções só vai ter um âmbito de 5ª, ou só vai andar entre o Ré e o Lá, ou só entre o Ré e o Si, só vai ter um âmbito de sexta e só entre estas notas. Portanto, eu tenho as duas maneiras de fazer e cada vez mais faço, creio eu, e tem a haver lá está, com a unidade dos ciclos, utilizo mais talvez o segundo processo, cada vez mais, no sentido em que estabeleço mais ou menos uma tessitura e um registo ou um âmbito, para aquele conjunto específico de canções, por exemplo as três canções que terminei hoje (4 de Abril de 2009) as *Três Canções de Ratos* e as *Três Canções de Gatos*, portanto são seis canções no total, foram canções

em que eu deliberadamente quis um âmbito alargado, maior do que aquele que eu normalmente utilizo, são canções que vão desde um Sib/Dó até a um Fá#/Fá/Sol, portanto é um âmbito grande e já exige um coro um bocadinho mais avançado, mas são uma excepção. Em geral eu procuro âmbitos um bocadinho mais reduzidos e tessituras um bocadinho mais fáceis para vozes menos preparadas, vozes mais infantis, mas há estas duas maneiras de pensar no assunto. Que é realmente à medida que se vai escrevendo a música ela vai surgindo, mas há sempre um cuidado de não ultrapassar certos limites, mas é *durchkomponiert*, portanto é à medida que se vai compondo e depois há o processo prévio de decidir “não, vai ser esta tessitura, vai ser...”. Isto tem muitas vezes que ver com o coro para o qual se está a escrever, portanto muito dessas canções que eu tenho escrito ultimamente, algumas delas pelo menos, eu diria talvez mesmo muitas, são pensadas em função de alguns coros específicos, que tu diriges, e portanto eu já sei que mais ou menos para aquele tipo de coro não convém ultrapassar certo tipo de limites. Outras são mais abstractas nesse nível e podem ser cantadas por um coro de miúdos com 10, 11, 12 anos e enfim o âmbito e a tessitura podem ser realmente bastante mais amplos do que outras canções, mas realmente depende um bocadinho daquilo que eu quero no momento embora globalmente eu creio que estou-me mais a inclinar actualmente para decidir previamente um âmbito e uma tessitura e depois em função desse âmbito, dessa tessitura escrever a música, o que por vezes até é uma ajuda à composição. O que é interessante é que os compositores, os artistas precisam de limites, sempre, e o reduzir a extensão, o âmbito e a tessitura, e dizer que toda a peça vai ser entre o Ré e o Lá, por exemplo e é só uma 5ª, e é entre o Ré e o Lá, não é mais grave nem mais agudo, pode sugerir ideias musicais logo, porque eu movo-me dentro de um universo com menos escolhas, e é evidente que, imaginem, eu tenho cinquenta marcas de iogurtes diferentes para escolher, quer dizer, a decisão de qual é que vou comer é mais difícil, agora se eu só tiver duas marcas, quer dizer, ou é A ou B, eventualmente as duas mas quer dizer, ou uma ou outra. Se eu tivesse que escolher só uma não há grandes possibilidades de andar a reflectir sobre aquilo, do que se tiver realmente muito mais hipóteses. E o reduzir o âmbito e a tessitura, reduzem-me logo imensas possibilidades de, enfim... e música vai ter logo um cariz muito específico, não é? Se andar sempre à volta de por exemplo... Se eu decidir que a

música vai ser diatónica, portanto sons poucos cromatismos e à volta de uma 5ª, Ré/Lá, por exemplo, ou Dó/Sol, ou Fá/Dó, enfim, a música vai ter características muito específicas de sonoridade geral e isso pode ser decididamente previamente como outra coisa qualquer, como a forma, como a abordagem que se vai fazer do texto, ou como vai funcionar a relação do piano com a voz, por exemplo, ou a velocidade, enfim, muitas coisas podem ser decididas previamente e isso não há dúvida de que, como dizia o Prokofiev, “dê-me limites”, quer dizer, o Prokofiev também gostava que lhe dissessem “queremos uma sinfonia de quatro andamentos com trinta minutos de duração, a orquestra é esta, e tem que ser composta daqui a um mês!”, ele adorava isso porque começava-se logo a mover dentro de limites, uma moldura, como num quadro, ou seja, eram logo elementos que ele não tinha que pensar naquilo, “Será que vou fazer uma sinfonia, vou fazer um concerto? Vai ter meia hora de duração ou quarenta minutos? Será que são cinco andamentos ou três andamentos?”. Essas eram logo decisões que ele não tem que tomar. Neste caso sou eu que as tomo todas, portanto eu é que direi se me interessa aquela tessitura ou não, mas que também estou um bocadinho limitado no sentido em que, como estou a escrever para um coro específico muitas vezes, essa limitação vêm de fora, portanto não vem logo de mim, portanto é o coro que me diz, ou tu que me dizes “para este coro só podes fazer isto”. E portanto essas preocupações “será que posso escrever esta nota ou aquela nota”, desaparecem logo, e portanto começo logo a escrever, porque já tenho digamos, o meu carreiro construído e vou por ali. E é mais fácil muitas vezes.

5.2. Do ponto de vista melódico e rítmico, existe bastante variedade no que toca ao nível de dificuldade, embora a maior parte das canções não sejam propriamente fáceis no sentido tradicional do termo. Como consideraste esta questão ao compor as canções?

A questão da dificuldade é uma questão que se põe sempre quando se escreve para crianças, como é evidente. Nas primeiras peças que eu fiz tinha alguns modelos, como já falámos disso. Portanto, havia alguns modelos, e eu segui mais ou menos esses modelos. As canções iniciais não andam muito longe daqueles modelos, de algumas peças do Lopes-Graça, do Lutoslawski, que eu conhecia, e para além disso, também tive conselhos da Paula Coimbra, que foi que fez as minhas primeiras canções infantis, portanto o que eu acho é que ao longo dos tempos fui aprendendo melhor as possibilidades dos coros infantis, nomeadamente os coros em Portugal, porque isso também depende, enfim, dos países e da educação musical que têm. É evidente que se pensarmos em coros húngaros especializados, se calhar cantam a três vozes e quatro vozes constantemente, e fazem coisas muito mais difíceis do que os coros em Portugal costumam fazer, ou noutros países até. Portanto, eu estou-me a cingir mais à realidade portuguesa, e acho que foi um processo gradual de aprendizagem em função das peças que me iam cantando, ver quais é que funcionavam melhor, quais é que funcionavam pior, e em função do repertório que fui estudando também e que me influenciou. E actualmente eu penso que, por um lado, já conheço melhor o que é que um coro infantil pode fazer e quanto tempo é que vai demorar a fazer essa coisa, por um lado isso, portanto há o meu conhecimento, depois, a outra parte da questão pode ser entendida como, se isso me preocupa no momento em que vou compor. Eu tenho cuidado com isso no sentido em que, por exemplo, vou ter um ciclo com um certo tipo de dificuldade, ou coisa assim desse tipo. Portanto o que acontece é que, por um lado eu estou ciente, ou estou mais ciente (uma pessoa está sempre a aprender) das possibilidades de um coro infantil e depois quando vou escrever qualquer coisa actualmente a tendência maior é para não ter, digamos, assim uma abordagem menos sistemática, ou seja, eu já não escrevo ciclos actualmente, ou peças, em que na totalidade eu não tente que haja um nível de dificuldade mais

ou menos igual. Portanto, há uma tentativa de ter um nível de dificuldade igual para toda a peça, ou para o conjunto de canções mesmo que, como no caso dos primeiros ciclos grandes como as *Canções com Insectos lá Dentro*, que eram vinte e cinco, eu não espero que os ciclos vão ser feitos na totalidade e portanto eu penso que a diferença de dificuldade de canção para canção se justifica, porque à partida, não são ciclos concebidos, enfim, como ciclos no sentido de terem um princípio meio e fim, quer dizer, é um conjunto de canções. Por acaso são vinte e cinco, mas podiam ter sido mais ou menos. Portanto aí não há considerações nesse nível. No entanto, a tendência que eu tenho tido nos últimos tempos, em relação quer a ciclos de canções, quer a peças com um coro infantil, é que o nível de dificuldade seja global para aquele conjunto de canções ou para aquela peça com vários números, eu tento que o nível de dificuldade seja mais ou menos igual, precisamente para evitar muita discrepância e para haver uma unidade também a esse nível que permita, no caso de peças maiores, claro, fazer a peça toda porque aí tem que ser feita toda. No caso dos ciclos de canções não tem que ser necessariamente todas feitas, mas como são ciclos mais pequenos, poderão ser feitas na totalidade e há alguma ligação maior também, mesmo entre os textos e portanto eu aí tenho algum cuidado em que o nível de dificuldade, estou-me a lembrar por exemplo das *Canções Zoo(i)lógicas* ou das *Cinco Canções Simples* ou do *Dia da Carolina* que têm mais ou menos características, penso eu, próximas dentro do ciclo.

5.3. Embora nunca, ou quase nunca, fáceis de um ponto de vista tradicional, ainda assim a parte coral das canções é nitidamente mais acessível do que a parte de piano, que parece exigir um aluno avançado ou um professor/pianista profissional. Há alguma razão para esta discrepância?

A diferença entre a parte de piano e a parte de coro, tem obviamente que ver com o facto de que, coros são obviamente crianças, são para coro infantil, enquanto a parte de piano não teria que ser obrigatoriamente uma criança. Eu acho que é muito raro, eu acho que nunca vi peças para coro infantil e piano em que seja uma criança a tocar a parte de piano. Normalmente há sempre um adulto que supervisiona as coisas e é o maestro, pelo menos, há o maestro adulto, e muitas vezes também, o pianista acompanhador também é, aliás acho que cem por cento das vezes é ou um adulto ou um aluno, quer dizer, portanto alguém que já tem experiência. Por várias razões, porque realmente o repertório que existe, a parte de piano é um bocadinho mais puxada do que a parte de coro, estou-me a lembrar de algumas canções de Britten, por exemplo. Mesmo quando a parte de piano poderia ser feita por alguma criança, mesmo nesse casos, pode ser aquela canção, mas a canção seguinte já não e portanto isso implicaria sempre um aluno mais avançado ou alguém com experiência, é evidente que podíamos ter uma criança prodígio perfeitamente a tocar coisas de Liszt e Brahms absolutamente difíceis e que também tocasse as minhas peças, como é evidente isso é perfeitamente possível. Eu acho que se não é tanto a idade, é a questão de que realmente as crianças precisam de orientadores adultos, como é evidente, e normalmente para além do maestro a outra figura orientadora, às vezes até o próprio maestro que toca a parte de piano e dirige do piano, também acontece isso, convém realmente que seja um adulto ou uma pessoa já, enfim, um adolescente já a caminhar para a idade adulta e que portanto digamos, sejam figuras orientadoras adultas, independentemente do grau de dificuldade da parte de piano. Para além disso, independentemente disso, e talvez até por causa disso, eu creio que a parte de piano muitas vezes é mais difícil porque precisamente sabendo que é um adulto ou uma pessoa avançada em termos pianísticos que vai tocar, em geral, e sabendo também que

a parte de coro tem que ter alguns cuidados, porque são crianças que vão executar, e muitas vezes para não haver, digamos, uma demasiada simplicidade ou pobreza, não digo sempre que às vezes há canções que a parte de piano também é muito simples, mas noutros casos em que a linha melódica é muito simples o piano encarrega-se de dar a riqueza harmónica, melódica e rítmica que a linha melódica da canção por vezes não tem. Não tem e muitas vezes não é porque seja pobre por eu não conseguir fazer uma bela melodia ou coisa assim, mas porque eu de propósito tenho uma grande simplicidade. Estou a lembrar-me de uma das canções, que por acaso não tem textos meus, mas é uma canção que aí é muito evidente o propósito, que é uma das canções das *Lingalenguas* em que a voz só faz uma nota, portanto há só uma nota na voz e portanto o interesse é puramente rítmico. Isto deve-se a que neste ciclo eu quis fazer uma coisa pedagógica, progressiva, uma nota, duas notas, três notas, etc., e a primeira canção só tem uma nota. Ora só com uma nota, mesmo com o ritmo, não é muito interessante a quilo que se possa fazer, e aí o piano faz uma harmonia rica e que dá interesse à canção mesmo que a voz só tenha uma nota. Portanto, isso é um caso mas existem outros casos assim. Portanto o piano é um campo onde eu posso ter, digamos, campo livre para isso, embora também sei que algumas das minhas canções são difíceis para o piano e que isso coloca às vezes alguns coros em dificuldades porque nem todos têm, enfim, às vezes há coros que têm pessoas a acompanhar que não têm uma grande técnica, mas enfim, mas eu também não posso fazer todas as minhas canções pensando apenas no mínimo denominador comum, e aí paciência, terão que arranjar alguém que toque melhor ou alguém de propósito para esse concerto, mas isso não é normalmente grave, isso há muitos alunos avançados. De qualquer maneira, penso eu, que nenhuma das minhas canções exige grande técnica pianística, ou seja, a questão nas minhas canções na dificuldade do piano, não é uma questão de técnica, digamos que teoricamente eu posso tocá-las todas também, embora não seja pianista, em termos digitais, ou seja, não há problemas de saltos, de grandes velocidades, quer dizer, a questão não é tanto essa desse tipo de técnica, pode haver uma ou duas mas em geral os problemas das minhas canções em termos pianísticos são problemas de leitura porque são canções complexas, cromáticas muitas vezes, com soluções de textura, de ritmo e outras que não as tornam fáceis de ler e de estudar, portanto é preciso estuda-

las, não é uma coisa que, como muitas canções infantis que por aí andam, em Sol e Dó, que são as harmonias tradicionais de tonalismo funcional, em que quase sem olhar para a partitura se consegue quase acompanhar de ouvido. Portanto, nesse caso não, as minhas canções não são assim, portanto, implicam realmente estudo, saber que notas é que lá estão, que ritmos é que lá estão, implicam isso, não propriamente um problema de técnica pianística no sentido que não é uma peça de Liszt ou uma peça de Chopin, não é esse tipo de dificuldade, é uma dificuldade realmente de leitura e de complexidade da relação do piano com a voz.

5.4. Qual a tua visão do problema da relação entre o piano e a voz? Notei na análise das canções que existem várias maneiras, de acordo com cada uma das canções ou com cada ciclo em geral, de relacionar o piano com a voz. Por vezes dobra totalmente, outras vezes nada tem que ver com a voz, e noutras vezes algumas notas são dobradas e outras não, criando um jogo complexo quase “heterofónico” entre as duas linhas. Porquê esta variedade de abordagem? Tem que ver com o nível de dificuldade de cada ciclo, com a textura que pretendes, com o timbre, ou resulta de tudo isto que referi?

A relação, passo o pleonasma, a relação entre a parte de canto e a parte de piano, existem, é evidente, várias soluções. A mais simples e a que mais ajuda o coro, é evidente dobrar ou ao uníssono, ou à oitava, ou noutra oitava qualquer, ou dar as notas principais pelo menos da parte de canto, essa é a solução mais simples e para coros pouco experimentados é a ideal. O outro extremo é ter uma coisa completamente diferente, portanto uma independência completa, o que já implica um coro com mais experiência, embora também por experiência própria eu sei que se os miúdos tiverem a parte deles decorada, o piano pode estar a fazer qualquer coisa que fundamentalmente eles não, enfim, eles não, não vão fora dos eixos. Não há dúvida que essa será a solução contrária mais complexa. E depois há uma solução intermédia que consiste realmente em trabalhar a relação entre os dois de maneira a que haja algumas que são iguais às da voz, outras que são iguais mas que mudam de oitava e ainda uma ou duas que não são iguais, ou seja, como se fosse uma espécie de contraponto mas não totalmente contraponto. Tu falaste em “heterofonia” precisamente porque é uma linha quase igual à do canto mas com discrepâncias às vezes de antecipação, de mudança de oitava, etc., como se encontra em muita música folclórica aliás. Essa é uma das soluções que mais me agrada. A primeira solução é muito simplista. Eu tenho isso nalguns ciclos nos quais pretendo que haja uma certa facilidade para o coro. Quando eu tenho isso é porque quero claramente que haja esse apoio para o coro e isso acontece não só nas canções como nalguns ciclo natalícios, como a *Natividade do Menino* em que há sempre terceiras e a voz de cima dobra a voz do coro ou as duas dobram as terceiras do coro. Depois há umas canções realmente em que é tudo

diferente, embora eu ache que na maior parte das canções o que há às vezes são processos mistos, há momentos em que eu ajudo, outras vezes não ajudo, outras tenho a tal “heterofonia”, e portanto, exceptuando aquelas canções em que eu claramente quero um apoio, as outras também são um bocadinho variadas mesmo dentro da própria canção. Isso deve-se a outra razão, porque o fazer isto, ou fazer um destes três processos não tem que ver só com o ajudar o coro ou não. Para mim, a música tem muito que ver com timbre, e o timbre também tem muito que ver com a harmonia, é evidente, e com textura, etc., e a textura realmente dá uma cor específica à peça, e qualquer deste processos dá cores diferentes à peça, ou seja, mesmo que eu saiba que um coro é muito bom, que a parte é muito simples que nem sequer precisa de apoio nenhum, eu posso escolher dobrar a voz ao uníssono, por exemplo, porque é uma questão tímbrica, e a dobragem ao uníssono, à oitava, ou seja o que for, dá um timbre diferente àquela canção, ou seja, há momentos em que eu realmente penso nisso por questões pedagógicas, por questões didácticas, por questões técnicas mesmo, por pensar na facilidade ou não para o coro, mas há muitos outros momentos em que eu escolho uma destas três técnicas para obter um certo tipo de textura, um certo tipo de efeito em relação à voz. E aquela que mais me agrada e aquela que eu mais gosto de trabalhar é claramente essa relação “heterofónica”, em que há notas que pertencem, outras que depois saltam, outras que depois são diferente, e m que a linha do piano, a linha superior, alinha que dobra supostamente, ou quase dobra a voz do coro, é quase uma “heterofonia”, é uma espécie de sombra, um bocadinho não sincronizada às vezes com a voz principal, o que cria um jogo luminoso de texturas, com notas que nós reconhecemos como iguais, depois notas que mudam um bocadinho. É como se houvesse uma focagem e uma desfocagem constantes da linha da voz. E é realmente um dos processos que mais me interessa e que também uso na minha música de concerto, não infantil, é um dos processos que eu mais uso.

Momento 6 – As versões orquestrais das canções para canto e piano.

6.1. Há cerca de um ano orquestraste as 5 *Cantigas de Bichos*, e escreveste mais quatro canções originais para coro e orquestra, que resultou num ciclo orquestral de nove canções. Pouco depois reduziste as 4 canções novas para piano. Houve alguma razão para reduzires canções originalmente orquestrais para uma versão com piano? Não consideras que as poderás ter empobrecido, tirando-lhes um dos seus interesses principais, neste caso o timbre orquestral, e deixando ficar apenas o “preto e branco” do piano?

A decisão de orquestrar algumas das canções teve que ver com uma encomenda de uma escola e portanto fiz essas orquestrações. Aliás, algumas das canções que eu referi antes, que me influenciaram mais como as de Lutoslawski, eu conheço-as não só numa versão de piano, como também numa versão posterior que o Lutoslawski fez para uma pequena orquestra, um ensemble. Ele fez isso a várias canções, desde ensambles até pequenas orquestras de câmara. E portanto, foi sempre uma ideia que eu sempre tive desde o início, que um dia iria orquestrar algumas das canções. Aliás, eu gostaria até de fazer isso mais vezes, mas enfim, por um lado não há tempo, por outro lado realmente não é tão fácil ter..., não há quase concertos com coros infantis e orquestras em Portugal, que é pena, que lá fora fazem-se muito, e portanto foi uma das razões porque eu também não tenho feito mais, fiz essas porque houve essa encomenda e algumas delas foram feitas. Mas entretanto, o processo para ter um ciclo um bocadinho maior, eu realmente escrevi essas quatro canções novas, duas das quais com textos meus. E, essas quatro canções novas, uma vez que só existiam na versão orquestral, eu realmente transcrevi-as para piano, ou reduzi-as novamente para piano. Eu penso que essa questão do timbre não se põe tanto porque, tal para uma canção para canto e piano, que tem o preto e branco do piano, pode ser orquestrada e ganhar outras cores, eu penso que uma canção originalmente escrita para orquestra, pode perfeitamente ser reduzida ficando com outras características, não creio que a empobreça, eu creio que é diferente. Quer dizer, isso do empobrecer é um bocadinho como se pensarmos que os *Quadros de uma Exposição* do Mussorgsky que foram

escritos para piano e que foram orquestrados pelo Ravel genialmente, que depois de ouvirmos a versão para orquestra achamos que a versão original é pobre. Eu acho que isso não acontece, eu acho que depende muito da maneira como se faz a redução, ou seja, se a redução for uma redução bem-feita, se for pianística, eu creio que quem ouvir a canção não vai sequer pensar “há isto devia ser para orquestra de certeza, porque realmente isto parece pobre no piano...”. Eu não creio que isso aconteça assim. Agora não há dúvida que, sendo originalmente escritas para orquestra, eu prefira a versão orquestral porque realmente elas foram pensadas para a orquestra, agora a razão principal para eu ter feito essa redução foi aumentar o repertório das canções, e não ter quatro canções, digamos, “pesas” numa roupagem orquestral que raramente será feita e raramente será ouvida. Acho uma pena, até porque eu gosto desta quatro canções e acho uma pena que elas não ficassem disponíveis aos coros, unicamente porque tinham sido escritas para pequena orquestra e coro infantil. Portanto essa é apenas uma questão prática também. O que tive foi cuidado na redução para tentar, enfim, tentar ter a complexidade da orquestra no piano, não são fáceis de tocar realmente, por causa dessa razão, mas, lá está, arranja-se um pianista bom e era uma pena de qualquer maneira que não ficassem disponíveis unicamente porque houve uma intenção orquestral primeiro.

6.2.1. Que problemas encontraste, e como os resolveste, na redução para piano?

Os problemas que encontrei na redução foram os problemas típicos de uma redução para piano de uma peça para orquestra, que são: um grande número de vozes, por exemplo muitas vezes. Há muitas reduções para piano de peças complexas para orquestra em que em às vezes uma pauta mais pequenina com aquilo que quem fez a redução tirou, mas para o pianista saber que está ali aquela linha, enfim, e eventualmente até tocar aquela linha em vez de uma que lá está. Isso são problemas que, os mais complicados normalmente são esses, não são questões de timbre nem nada, quer dizer, um tambor pode-se simular com um cluster no piano no grave, a percussão também com uma 2^am na região central, sei lá uma caixa clara, extensões não há problema, o piano tem uma extensão enorme, tem a extensão maior da orquestra, portanto temos os piccolos e os contrabaixos, os contrafagotes. Mesmo que eu usasse esses instrumentos, que não uso, tinha os extremos do piano. O problema maior é o número de vozes, não tanto o número de vozes porque, enfim, se for uma peça em DóM, eu posso ter Dó-Mi-Sol, repetido trinta vezes pela orquestra e não ter mãos para tudo, mas basta tocar Dó-Mi-Sol na região central e tenho a harmonia toda. Agora como a minha música não é assim e tem vários *layers*, várias camadas de ritmos e de coisas independentes por vezes, num só piano levantasse um bocadinho essa questão da complexidade das texturas. E houve um ou dois problemas desse tipo que eu tive que resolver eliminando algumas coisas, mantendo a ideia geral, mas eliminando, digamos, detalhes, isso é o que se faz na redução, aliás, por isso é que se chama redução para piano. O ideal teria sido ter uma versão a quatro mãos, por exemplo, uma versão a quatro mãos teria sido óptimo. É uma hipótese que eu ainda coloco, de ter uma versão também a quatro mãos, embora não conheça muito repertório para coro infantil e piano a quatro mãos, o que implicaria mais uma pessoa para ir tocar mais uma parte, enfim, não seria um grande problema porque normalmente até são alunos que vão colaborar com os coros e não havia um grande problema para arranjar uma pessoa para ir fazer digamos uma parte de segundo piano ou de mão esquerda num piano a quatro mãos. Mas é uma hipótese que eu coloquei, porque

realmente põe-se essa questão. No entanto penso que a versão para piano solo funciona, claro que é difícil, um bocadinho mais difícil até, eu acho que são as canções mais difíceis de todas que escrevi são estas precisamente por causa da necessidade de reduzir a orquestra. Mas normalmente os problemas que se encontram são só dessa ordem, é o número de vozes independentes que tem que se reduzir, de resto tudo é possível no piano.

6.2.2. Embora esta tese se debruce sobre canções para coro e piano, tendo escrito duas delas a partir de uma versão orquestral, como consideras – quer em termos de riqueza timbrica, quer em termos de dificuldade, ou mesmo de possibilidade de execução – a escrita de canções para coro infantil e instrumentos/orquestra?

Essa pergunta complementa a anterior é evidente, eu já respondi só apenas a uma pequena parte dela que, a razão porque realmente eu não escrevo mais para instrumentos, ou pelo menos pequena orquestra com voz, é porque realmente não é muito, em Portugal pelo menos não é muito comum termos concertos em que temos realmente orquestra e crianças, ou pelo menos uma pequena orquestra e instrumentos. Claro que há alguns, eu tenho Cantatas de Natal, como sabes, uma delas para dez instrumentos, foi feita, outra para quatro ou cinco instrumentos que também foi feita, e já várias vezes aliás qualquer uma destas cantatas nomeadamente a maior que tem os dez instrumentos, mas realmente a orquestra é um bocadinho diferente. Quando se trata de um pequeno ensemble é mais fácil, até porque uma escola pode tê-lo e pode fazê-lo. Quando se trata de uma pequena orquestra já exige um certo número de cordas, aí é mais raro e como tu sabes, as duas peças que eu tenho, que tem a mesma orquestra com crianças, neste momento, portanto com crianças, com coro infantil, que é a *Cantata Nativitas* feita sobre o Lopes-Graça, uma orquestração do Lopes-Graça e as tais canções para coro infantil e piano foram uma encomenda para a Academia de Música de Santa Cecília (hesitação), resultaram as duas de encomendas, portanto foi uma encomenda da Casa da Música e da Academia de Música de Santa Cecília. Portanto, realmente escrever para orquestra com miúdos, seja uma orquestra pequena, seja uma orquestra grande, só mesmo por encomenda porque depois é raro que elas sejam tocadas muitas vezes, não há muito esse hábito. É o tipo de peças que normalmente resulta de uma encomenda. No entanto não é impossível que, não é impossível que sejam feitas. Agora eu realmente não tenho escrito muito por essas razão, como te disse, gostaria de orquestrar para pequena orquestra mais algumas das canções que se prestam bem, há canções que perdem em acompanhamento orquestral, mas não o faço a não ser que haja uma encomenda em geral porque depois não

compensa, quer dizer, são peças que ficam na gaveta. Agora, em termos de dificuldade, eu creio que os miúdos quando aprendem uma coisa, como já disse, depois mantêm-se muito firmes nessa coisa e mesmo que o piano esteja a fazer umas coisas diferentes, ou que lhes apareça uma orquestra, eles podem ficar um bocadinho desorientados no início, mas é só no início e depois em geral, enfim, percebem as coisas. O problema maior que há a escrever para coro infantil, ou vozes infantis e orquestra, ou pequena orquestra, é evidente que é sempre a questão do peso a não ser que tenhamos um coro grande com quarenta, cinquenta, sessenta miúdos, ou então um coro mais pequeno mas com vozes muito preparadas, daqueles coros infantis que realmente que têm uma técnica vocal bastante apurada, muito coesa, um timbre muito coeso, boas vozes, aqueles coros escolhidos a dedo, enfim. As coisas podem-se fazer bem. Com coros mais pequenos, com menos preparação, com mais insegurança, com menos homogeneidade de vozes, com menos técnica, enfim, que é o mais normal, não é, porque que são coros, muitas vezes coros amadores, não é, que uma pessoa tem que ter as vozes todas que lhes aparecem senão não tem coro, realmente há sempre o problema do equilíbrio entre a orquestra e a voz, aliás, essas canções que eu escrevi para orquestra, a orquestra é muito pequena, é cordas, piano, uma pequena percussão muito ligeira, dois clarinetes e uma flauta. Portanto, é um conjunto que não, enfim, que não é pesado, não tem metais, não tem nada disso e o tipo de orquestração também está pensada. No entanto um coro de menos de quarenta miúdos dificilmente, mesmo assim, se aguenta, até porque temos que pensar que o coro está a trás da orquestra, portanto a orquestra tem que estar à frente, só raramente com pequenos conjuntos é que se põe o coro à frente ou de lado em duas partes, e portanto há também esse problema de o coro ficar mais longe. Portanto, quando há peças infantis com orquestra, o ideal é ter o maior número possível de miúdos e miúdos bem preparados em termos de emissão vocal, de projecção da voz etc., portanto miúdos talvez não tão pequenos, miúdos já de dez para cima. Mas de resto é o único problema que eu vejo que tem que se resolver e que normalmente é resolvido de duas maneiras, portanto, com o número de miúdos e com a maneira como se orquestra e com os instrumentos que se escolhem, portanto menos peso dos metais, por exemplo, enfim, mais à base de cordas, que eu penso que fica muito interessante e há imensas peças sem serem

canções, com pequenos conjuntos e orquestras e coro infantil. Mas realmente em Portugal não é uma tradição que se faça muito, porque se formos à Hungria, se formos a Inglaterra, se formos aos Estados Unidos, há imensos concertos com orquestra e miúdos. Mas em Portugal realmente não é uma coisa muito fácil, no entanto penso que os problemas relativamente ligeiros e podem ser facilmente resolvidos desta maneira.

Momento 7 – Conclusões: Riqueza musical e pedagógica das canções de Sérgio Azevedo e sua aplicação no ensino e no enriquecimento do imaginário e da consciencialização do sentido e valor estético nas crianças.

7.1. Dada a quantidade, diversidade e riqueza musical das tuas canções, como consideras as possibilidades da sua aplicação no ensino e no enriquecimento do imaginário e da consciência do sentido e valor estético nas crianças?

Bem, esse não é, é evidente o meu campo. Eu penso que isso caberá aos professores e aos directores de coros e aos educadores utilizar as canções como bem entenderem. Eu acho que o compositor quando as escreve, embora haja sempre aquelas preocupações pedagógicas, didácticas e outras, é evidente, já falámos disso, mas a sua utilização não é tanto o meu pelouro, quer dizer, enfim, quer dizer não sou professor de formação musical nem educação musical, no entanto creio que há muita coisa que é possível fazer-se com elas, quer dizer, desde trabalhar os textos, os próprios desenhos, sei lá, o conhecimento dos animais, dos seus hábitos, quando são canções de animais. Quando são canções que falam de outras coisas, enfim, utilizar não digo talvez a mensagem nesse sentido, mas as características das canções quer do ponto de vista de formação musical, quer do ponto de vista dos textos e dos desenhos e fazer aulas realmente interactivas com isso tudo. Isso é possível. Agora, em relação à questão estética, eu sou sempre suspeito porque, no fundo estás-me a fazer uma pergunta que implica que elas têm valor estético, e eu para dizer que sim, e enfim, tenho quase que, como compositor, dizer que elas são muito boas e que têm esse valor estético, muito bom etc. Portanto, eu não sei se têm se não têm, eu procurei que elas tivessem no sentido em que há uma complexidade, mesmo quando elas são simples, há uma complexidade sempre musical que tenta ir para além da banalidade e do lugar-comum, e nesse aspecto, eu penso que, as crianças com as minhas canções, ou com grande parte das minhas canções, terão acesso muito novas, uma vez que também há miúdos de cinco e seis anos já a cantá-las, com universos musicais que provavelmente não serão os universos a que estão mais habituadas e que são mais banais, quer dizer, eu

penso que como quase nenhuma das minhas canções tem um tipo de tonalismo, por exemplo, óbvio, e muitas são modais, são cromáticas, outras, enfim, fazem alusões a música folclórica, têm as tais citações, colagens, mesmo quando os miúdos, enfim, talvez não percebam logo tudo isso, para além da questão também dos textos que têm um certo tipo de humor e de ironia e de, enfim, e que evitam o sentimentalismo mais típico das obras para crianças, eu creio que elas poderão ser uma boa abordagem aos universos do século XX e XXI, nomeadamente a música de um Stravinsky, de um Bartók, de um Lopes-Graça e de outros compositores que não são tão, e minha também é evidente, que não são tão estudados e que normalmente muitos miúdos só deparam com ela já numa fase bastante tardia e daí muitas vezes a reacção negativa em relação à música do século XX, e já estamos no século XXI, porque muitos miúdos, sei lá, que tocam piano muitas vezes só abordam certos compositores já com quinze, dezassete, dezoito anos, se não às vezes mais tarde só numa escola superior e limitam o seu repertório, os professores limitam, não são só alunos que o limitam, são os professores, realmente à música tonal tradicional, desde o barroco até, digamos, Rackmaninoff, ou Tchaikovsky, por aí, e fica-se por aí. Portanto, quando os miúdos com cinco, seis, sete anos cantam uma canção minha em que têm mudança de métrica, mudanças de ritmo constantes, alternâncias de métrica e de ritmo, sobreposições de ritmos, compassos menos usuais, cromatismo, saltos, moralismos de toda a ordem, relações diferentes entre o piano e a voz, efeitos sonoros e um texto que também tem certas características, juntamente também com as edições que também têm os desenhos e tudo isso, eu penso que elas contactam com um universo, muito cedo poderão contactar com um universo que resume muitas das práticas do século XX/XXI. Desde heterofonia até bitonalidade ou politonalidade, neomodalismo, polimétrica, polirritmia, politonalidade, polimodalidade, modalidade, enfim, todas estas técnicas poderão ser, não aprendidas no sentido mais aborrecido do termo, de estar a aprender a técnica até porque são muito novos, mas absorvidas do ponto de vista auditivo e por um lado, há esse aspecto pedagógico e cultural que é interessante, do ponto de vista estético eu acho que isso também se prende, a questão estética prende-se também com a questão da qualidade e a questão da profundidade que as canções terão. E aí, precisamente pelo uso de todas essas técnicas e desse evitar da banalidade, eu penso que as

minhas canções têm várias leituras e que á medida que se vão cantando eu penso que trarão coisas novas, portanto não se esgotam numa única leitura e pelo menos é o meu desejo que elas possam servir para isso. Do ponto de vista realmente estético, eu penso que o ponto fulcral tem que ver com essa antecipação numa idade de grande influência, que são miúdos dos cinco, seis, sete, oito, nove, dez anos, e em que as técnicas e as estéticas do século XX, da música mais próxima de nós, e alguma dela já tem cem anos quase, se estamos a falar de Debussy, possam realmente ser inculcadas nos miúdos de uma maneira agradável, que supostamente eles gostarão de fazer as canções, e maneira a prepará-los também para outros repertórios que não são conhecidos. E penso que portanto, o gosto, o ampliar do gosto e a questão estética e o aumentar do patamar de antecipação e apreciação estética, serão muito mais fáceis se realmente as crianças ao contactarem com estes repertórios que aliás não é só o meu, quer dizer, se contactarem com Lopes-Graça, com o Britten, com o Prokofiev, com o Lutoslawski, com todos estes compositores muito cedo, claro que ampliam o gosto e ampliam também o seu conhecimento auditivo de certo tipo de sonoridades e processos e técnicas, que depois mais tarde ganharão um nome, não é, e quando tiverem quinze, dezasseis anos ficarão a saber que afinal aquilo se chamava bitonalidade, que aquilo se chamava polimétrica, que aquilo é um modalismo, mas com essas idades fundamentalmente eles são como uma esponja e a ideia não é racionalizar essas técnicas nem nada disso, mas é realmente absorverem auditivamente e ficarem com essa memória auditiva e esse gosto porque enfim, nunca tive até agora com as canções até mais avançadas do ponto de vista musical, nunca tive grande reacção negativa dos miúdos, e aliás, mesmo em relação a canções do Lopes-Graça curiosamente algumas das que eles mais gostam são aquelas que, mesmo para um adulto... Há adultos a reagirem pior às canções do Lopes-Graça do que os miúdos, àquelas mais dissonantes e supostamente mais modernas, precisamente porque esses adultos não tiveram esse caminho e essa aprendizagem quando miúdos, que os levou a apreciar esse tipo de música, enquanto os miúdos que passem por essas canções e por esse tipo de música, e não só canções, também enfim, peças para piano e outro complemento do repertório, mas agora falando especificamente das canções, são miúdos que ficam muito mais preparados e com o seu sentido estético muito mais apurado e com um gosto muito mais abrangente, muito mais

lato, e sem aquele tipo de preconceitos em relação a certo tipos de música nomeadamente a música do século XX.

7.2. Gostaria, nesta parte final, de falar ainda um pouco da questão da edição das canções como um objecto complexo, um objecto que junta os teus textos e a tua música, e coloca os textos também à parte das pautas musicais, mas que também usa as minhas ilustrações. Começaste primeiro por usar nalgumas capas desenhos de crianças, mas devido à escassez de tempo, e à necessidade cada vez maior de desenhos um pouco mais complexos, acabaste por me sugerir que eu própria experimentasse desenhar alguns deles, até porque a escrita destas canções tem sido toda feita para os meus coros e eu já desenhava umas coisas antes. O resultado foi que neste momento todas as canções são ilustradas com desenhos meus, à excepção de seis das capas que têm desenhos ou ilustrações tuas e da Anne Victorino d'Almeida. Falámos na altura do teu interesse em produzir uma edição que fosse interessante também para os olhos das crianças, embora encarecesse o preço final uma vez que os desenhos são a cores e alguns dos ciclos têm mais de 20 desenhos. Como vês o resultado neste momento em que as canções já circulam no mercado há algum tempo?

Essa questão, são várias questões juntas porque uma coisa é aquilo que nós queremos fazer como objecto e outra coisa depois é o mercado e enfim, e a resposta a isso. Eu desde o início, enfim, a composição das canções coincide mais ou menos com o momento em que a AVA começa, a editora, e foram das primeiras peças que eu lá pus, estava a compô-las na altura e sabia que ia haver grande procura e realmente de todas as minhas peças e de tudo aquilo que a AVA tem, creio que o que tem saído mais são as canções infantis, realmente à muita procura e eu já estava à espera que houvesse essa procura, também foi uma das razões porque eu comecei a escrever canções para além do facto de as ter escrito para ti, mas tal como tu me pedias canções, também havia muitas outras pessoas que poderiam fazê-las. E portanto, cada vez há mais coros infantis, cada vez há mais esse tipo de procura. Claro que durante estes anos eu não escrevi muitas canções infantis porque não houve um contacto directo comigo a dizer escreve estas canções, etc., etc., mas claro que a procura sempre houve. No entanto eu tinha outros projectos. Quando comecei a colaborar contigo comecei a escrever muito mais canções, claro que escrevo essas

canções todas, não poderiam ser só para ti no sentido em que só um coro não ia dar vazão a essas canções todas, como é evidente. Tu própria ainda não as fizeste nem coisa que se pareça todas, são cento e tal canções, mais de cento e quarenta canções no total, só com textos meus são oitenta e muitas, portanto, enfim, há que espalhar isso por outros coros e a melhor maneira claro é uma edição. E isso coincidiu precisamente, a escrita destas canções todas, com o aparecimento da AVA. E quando eu pus estas peças na AVA, a ideia da AVA logo no início enfim, era fazer uma capa modelo, que eles têm aquele modelo específico da AVA, como se fossem peças iguais às outras, e eu disse que não, que não devia ser assim. Porque eu creio que, aliás vê-se isso pelas edições que existem noutros países ou pelos livros infantis, não é. Os livros infantis hoje em dia, especialmente hoje em dia, são sempre muito ilustrados, com ilustrações fantásticas e tem que ser muito apelativos para as crianças do ponto de vista visual. O visual é importante, e para mim também é importante que eu estudei pintura, embora enfim, de maneira amadora, de maneira autodidacta, mas até pensei em tornar-me artista plástico ainda antes de me tornar músico, portanto, a parte visual, a parte de pintura e isso tudo, etc., é realmente uma parte que me interessa muito e eu também tenho consciência que hoje em dia os olhos também compram, quer dizer, um CD que esteja no mercado pode ser muito bom, mas se a capa for muito pouco apelativa, se não se perceber nada do que está lá escrito, se for feia mesmo, enfim, as pessoas não reagem a esse produto da maneira como reagem a outro produto que até pode não ser tão bom, mas visualmente é mais apelativo. E o que eu pretendo é: ter uma coisa que seja boa nas duas vertentes, quer dizer, que seja visualmente apelativa, mas cujo conteúdo também seja interessante. Portanto, a ideia era fazer realmente livros, portanto as edições, com uma capa que atraísse, com desenhos coloridos, enfim, e o objecto também devia ser um objecto prático, daí o facto de antes de cada canção e não apenas no início, mas antes de cada canção, aparecer um desenho e o texto da canção, que assim é mais fácil poder-se usar o texto de maneira independente e o desenho de maneira independente ou ligado ao texto, sem ter que passar pela partitura. Isto no caso de miúdos mais pequenos, que por exemplo, nem sequer lêem música, foi uma das razões que me levou também a ter o desenho, o texto e depois é que aparece a pauta. É evidente que eu sabia que isso iria encarecer o produto. Não é isso que tem feito com que as canções

sejam menos vendidas, nada disso, têm sido muito vendidas mas, não há dúvida que, e aí é umas das razões também porque eu faço ciclos mais pequenos agora. É evidente que eu podia enfim, dividir alguns dos ciclos maiores em ciclos mais pequenos, dando-lhe o mesmo nome com vários cadernos, tipo “caderno 1”, “caderno 2”, “caderno 3”, isso é uma hipótese que ainda hei-de considerar. Não há dúvida que os ciclos, principalmente os dois maiores, que são, se não estou em erro, os *Bichos de Arrepiar!* e as *Canções com Insectos lá Dentro*, acho que são os maiores, principalmente as *Canções com Insectos lá Dentro* que custam 50€ se não estou em erro, não são tão vendidas individualmente, a não ser para escolas, como ciclos que custam 20, 30, 15€, e que são ciclos mais pequenos, de cinco canções, de oito canções, enfim. Essas têm mais procura, no entanto as outras também têm vendido, mas enfim, já é um preço caro, claro que não é caro para o que é porque estamos a falar de vinte e cinco canções no caso do primeiro ciclo, com vinte e cinco desenhos coloridos e bastante mais páginas, não é, uma edição com cinquenta ou sessenta páginas, portanto é uma edição cara, que fica cara a fazer, e não é cara para o que é, porque vinte e cinco canções dá pano para mangas para fazer imensa coisa, fora os desenhos e os textos. Portanto não é a questão qualidade preço que está aqui em causa, agora em termos gerais, estamos em crise, as pessoas não ganham muito e é evidente, 50€ aqui, 60 ali, 30 acolá e comprar as minhas canções todas neste momento custa cerca de trezentos e tal euros. Portanto, não é muito barato, mas não é uma questão, como digo, de relação qualidade preço. Agora, não há dúvida que essa consciência de mercado tem feito com que passados alguns meses, eu também tenha, enfim, me preocupado mais em fazer ciclos não tão grandes, porque depois para não ficarem tão pesados em termos de preço de custo, também é talvez uma razão prática em que eu ainda não falei cá mas que acho que também condiciona um bocadinho a escrita de ciclos um bocadinhos mais pequenos, até porque como já disse também noutras respostas, não havia grande necessidade de o primeiro ciclo ter vinte e cinco canções mas calhou serem vinte e cinco canções. E realmente uma das hipóteses que teremos no futuro, que é muito fácil porque toda a edição da AVA é digital, portanto está tudo em computador, de pegar nessas vinte e cinco canções e se calhar fazer ciclos de cinco, com o mesmo nome, mas com “caderno nº1”, “caderno nº2”, e fazer cinco cadernos de cinco canções, desta forma, possibilitando às pessoas que em

vez de pagarem 50€, realmente paguem, enfim, por cada ciclo talvez 10€ ou 11€ que é mais ou menos o que custa esse tipo de edição pequena e se calhar se as comprarem os volumes todos, se calhar até pagam mais do que os 50€ iniciais, mas enfim, podem escolher, já podem comprar só dois conjuntos, dois cadernos, em vez de comprarem as vinte e cinco canções podem comprar apenas dez, ou cinco, ou quinze, enfim. Portanto, digamos que há uma margem de manobra, e além disso podem comprá-las aos poucos, não é. Portanto isso é uma hipótese que eu ainda considerarei, não é difícil de fazer tecnicamente do ponto de vista da editora e possivelmente poderá ser uma opção em termos comerciais melhor. Mas realmente a resposta comercial, também faz parte da pergunta que fizeste, tem sido excelente. Como te digo são as peças que mais vendem na AVA e aquelas que eu mais vendo, também minhas, são claramente as canções. Não sei já em termos monetários quanto é se já vendeu, mas já se venderam vários ciclos completos, ou seja, todas as minhas canções para várias escolas. Já terão sido cinco ou seis conjuntos completos, o que já implica, enfim, estamos a falar de trezentos euros cada conjunto, trezentos e tal euros, portanto já implica realmente um montante bastante apreciável isto apenas num ano e pouco de vendas, e a tendência têm-se mantido, as canções nunca deixaram de vender, claro que haverá uma saturação às tantas de mercado, o mercado também não é assim tão grande como isso, mas como há sempre canções novas que vão aparecendo, creio que haverá sempre venda e há sempre procura de coisas novas, mesmo que já haja muitas canções, há sempre procura de muita coisa e o que eu tenho notado agora é que há também cada vez mais concertos com essas canções novas. Até aqui eram sempre as *Canções de Bichos*, as *Cantigas de Bichos* que era o que havia, circularam por aí sempre em fotocópia, toda a gente as fazia e faz, mas já começam a aparecer muitos outros coros e escolas a fazerem estas canções, não só os teus coros, mas a Academia de Música de Santa Cecília, Santa Maria da Feira, Ourém, Lagos, enfim, em Lisboa e geral também, Porto, enfim, quer dizer e muitas delas eu nem sei que acontecem, porque muitas vezes são audições escolares e portanto eu não faço ideia nenhuma se as canções estão a ser feitas ou não, sei que são feitas, mas muitas vezes só sei depois e portanto não há aquele tipo de anúncio de concerto, não é. Mas sei que estão a ser bastante feitas, já agora Leiria também, Leiria também comprou um conjunto completo, estão a fazer. Já há algumas em disco, têm

aparecido discos de escolas, mas que têm aparecido em disco e portanto, eu acho que a reacção tem sido bastante positiva. E claro, depois há canções favoritas. Eu já sei que alguns ciclos que têm sido bastante vendidos, não só por causa do preço, porque há preços mais ou menos semelhantes também noutros ciclos, mas porque as canções supostamente têm agradado. Há uma coisa que eu noto bastante que é, há realmente uma procura de coisas bastante simples, e algumas das canções são mais complexas, e se aparecer a palavra “simples” no título, elas vendem muito. Acho que o ciclo que mais tem vendido é o ciclo das *Cinco Canções Simples*, e realmente eu acho que isso tem que ver com o título. As pessoas vêm “simples” no título, ou “fáceis”, ou “canções fáceis”, ou coisas assim e partem logo do princípio que, como é evidente, que essas canções são relativamente fáceis de fazer e há claramente uma procura muito grande de canções muito simples para fazer. Aliás é por isso que eu também tenho tido cuidado nalguns dos últimos ciclos e canções isoladas, para não aumentar demasiado o nível de dificuldade porque essas peças realmente têm bastante mais procura. As peças mais simples têm bastante mais procura. E são também um desafio. Quanto mais simples é a peça mais é um desafio para o compositor, quer dizer, eu com meio ilimitados posso fazer muita coisa, com meios limitados por um lado tenho que puxar pela imaginação, mas muitas vezes até produz resultados muito mais interessantes. Portanto a conclusão é que realmente as pessoas reagem muito à questão da simplicidade, principalmente se ela estiver no título e têm feito muitos elogios aos desenhos e ao aspecto das partituras, portanto eu acho que as pessoas quando compram a partitura, quer dizer, se comprarem “on-line” não têm acesso aos desenhos todos, têm apenas acesso às capas. Mas as capas já são bastante atractivas, mas eu já falei com várias pessoas que compraram as edições, portanto, e que me disseram que realmente o aspecto gráfico os interessava muito e não só os interessava, como também interessava aos miúdos. E também tenho tido reacções dos miúdos, dos teus miúdos, que realmente querem ver os desenhos e acham muita graça aos desenhos. Portanto, eu creio que isso é uma mais-valia ter-se escolhido essa opção realmente de ter os livros ilustrados a cores, principalmente a cores, e embora isso encareça um bocadinho, não creio que seja por essa razão que, como digo, os ciclos ficaram muitos ciclos variados. De qualquer maneira, também como já disse, mesmo que só houvesse ciclos mais caros e se eu visse

que vendiam pouco por causa do preço, também era fácil colocá-los em cadernos de cinco, ou outro número qualquer e fazer uma venda bastante mais acessível às pessoas, coisa que provavelmente se fará no futuro.

7.3. Pretendes no futuro continuar a escrever canções infantis, e se sim, em que moldes? Sobre textos próprios, sobre outros assuntos, para coro e outros instrumentos, noutras línguas, etc?

Bem, já escrevi muitas canções, como é evidente, são cerca de cento e quarenta fora as Cantatas de Natal que são também já cinco ou seis, e um projecto do *Magnificat* e outras peças. Uma ópera infantil, um conto narrado, dois contos narrados aliás. Eu pretendo continuar a dedicar-me bastante à questão das crianças, estou a fazer um doutoramento nessa área, como sabes, e quer dizer, não há razão nenhuma para parar agora. Claro que não faço só isto, não é, mas não vejo razão nenhuma, há procura, há interesse, dá-me bastante gozo escrever coisas deste tipo portanto não há razão nenhuma para deixar de escrever agora subitamente. Claro que enfim, não posso manter um ritmo de produção, as ideias também se esgotam e se não houver, digamos, algum pousio, como nos campos, e talvez seja a razão porque, sei lá, nos últimos três, quatros meses realmente tenho escrito menos coisas, quer dizer, tenho continuado a escrever outras canções mas mais pontuais, não é, já não são ciclos tão grandes nem tanta coisa. Depois já escrevi só com textos meus, oitenta e oito ou quantas é que são. Portanto é evidente que mesmo do ponto de vista poético também tenho que descansar um bocadinho até ter outras ideias, outros assuntos. Agora, pretendo continuar a escrever canções infantis, sim, possivelmente talvez sobre outros assuntos, não tanto só sobre animais, talvez ampliando o escopro digamos dos temas para outras coisas. Há sempre questões ecológicas que interessam, questões de natureza, plantas por exemplo, árvores. Há sempre..., claro que os animais têm aquela vantagem do dinamismo, não é, mas, enfim pessoas. Agora até gostava de fazer um ciclo pequenino, fiz agora umas canções de gatos e umas canções de ratos, mas queria fazer um ciclo pequenino que tivesse que ver com o nascimento, como já fiz com a Carolina, da minha sobrinha Francisca, portanto é um projecto que eu tenho para os próximos tempos de fazer. Portanto acho que sim, acho que vou continuar a escrever. Agora a questão dos textos próprios ou não, isso continua sempre, essa questão continua sempre a pôr-se da mesma maneira. Há muitos, quer dizer, não há assim tantos, mas enfim, há alguns textos portugueses de grandes

escritores que eu gostaria de utilizar, mas é tão complicado sempre e a espera é de tal maneira grande sobre a questão dos direitos que sinceramente é um campo que tenho as minhas dúvidas se explorarei a não ser que haja alguma encomenda específica de algum tipo de utilização do texto e isso seja logo resolvido. Mas confesso que é um campo que não me agrada muito continuar a explorar porque neste momento eu estou há quase há dois anos à espera de uma autorização para canções, no Brasil, outras á um ano e tal que estive à espera para, que me dissessem que sim, para textos do Eugénio de Andrade e sinceramente não estou para estar dois, três, quatro anos à espera de autorizações para textos. E como as canções que eu tenho feito com textos meus até têm sido as mais procuradas e das mais feitas, porque a maior parte do que está à venda é sobre textos meus fundamentalmente, até acho que as *Cantigas de Bichos* ainda não estão à venda sequer nem as canções de Eugénio de Andrade, fundamentalmente o que está à venda é meu e não é por causa disso que as pessoas não têm aderido às canções, portanto acho que os textos servem perfeitamente a sua função e creio ser capaz de continuar a fazer textos, talvez não nesta quantidade, nem sobre estes assuntos especificamente ou exclusivamente, mas creio que não vou ter grandes problemas em continuar a escrever alguns textos meus. E portanto eu creio que o futuro, sim o futuro vai ser continuar com mais calma a escrever canções e até canções com instrumentos, com pequenos conjuntos instrumentais. Interessa-me muito a forma da cantata, não só de Natal, mas por exemplo uma *Cantata de Primavera* ligada às Estações, por exemplo, é uma coisa que eu gostava de fazer, uma *Cantata de Primavera*, que tivesse a ver com a renovação da Natureza, com..., enfim, realmente com..., mesmo com..., pode até incluir animais e tudo, não é, mais até ligados à Natureza e à renovação, não é, dos ciclos, das Estações e era talvez interessante fazer uma cantata desse tipo, uma Cantata de Primavera. É um projecto que eu também tenho. Talvez não tantos ciclos de canções mas na forma de cantata. Portanto o futuro, eu creio que vai ser esse. Vai ser fundamentalmente continuar a escrever nos mesmos moldes. Talvez ampliar também um bocadinho algumas técnicas, algumas técnicas mais da segunda metade do século XX, algum tipo de aleatorismo, utilização de clusters ou utilização de outro tipo de harmonia, é um tipo de técnicas que eu ainda não usei muito, mas que gostava de usar e ciclos futuros, realmente de ter algum

tipo de uma abordagem aqui e ali mais, enfim, mais vanguardista, que é perfeitamente possível e explorar mais essa vertente em relação às crianças. De resto penso que o percurso será do mesmo tipo com estas variantes.

ANEXO 2

Lista de obras de Sérgio Azevedo

Ano	Obra / Instrumentação / Duração
1986-2007	Caleidoscópio (obra didáctica em progresso, cerca de 200 peças até ao momento) piano
1989	Morning Landscapes piano amplificado 10'
1990	3 Canções Americanas voz e piano 6'
1991	Coral I orquestra 8'
1992	Monumentum pro Góra Kalwaria 4 clarinetes 7' 3 Canções Espanholas voz e piano 7'
1994	Trans 4 clarinetes 14'
1995	Monodrama solo basset horn e 25 clarinetes 12'
1996	Quinteto de Clarinete clarinete e quarteto de cordas 22' 5 Canções Regionais Portuguesas coro misto 6' Suite 3 ou 5 flautas 7' 5 Cantigas de Bichos coro infantil e piano 6'
1997	Coda corne inglês, viola, piano e contrabaixo 9' Sinfonietta cordas 15' Outras Cantigas de Bichos coro infantil e piano 9' Three English Country Tunes cordas 6'
1998	Keep Going orquestra 6' Festa orquestra 10' Nocturnal marimba 8' Aspetto quinteto de sopros 8' Atlas' Journey 15 instrumentistas 17' 5 Canções Regionais Portuguesas (2ª série) coro misto 5' Nursery Rhymes voz e piano 7' Jacques Sa Sonate, dite La Tourterelle 2 flautas de bisel e cravo 6'
1999	Fermo harpa ou 2 harpas 5' Ardentia celesta ou piano 7' Agio / Inprint clarinete 2' 5 Canções das Ilhas dos Açores coro misto 6' 7 Bagatelas quinteto de sopros 15' Sonatina d'Estate harpa 6' Prelúdio e Passacaglia órgão 5' 5 Melodias Populares cordas 12' Suite Simple cordas 10' Simple Airs & Simple Jigs cordas 10'
2000	Recitativo Arioso & Chaconne Cymbalistica cravo 8' Pop-Music cravo 3' The Leaves be Greene: Simple Variations on a Ground of William Byrd viola e cordas 15' Wanderweg cordas 15'

	<p>Let's String Again cordas 12'</p> <p>3 Peças para Violino e Piano violino e piano 4'</p> <p>Pequeno Madrigal Amatório 3 vozes femininas 2'</p>
2001	<p>Sonata para Guitarra guitarra 18'</p> <p>Sequenza Prima piano e quarteto de cordas 6'</p> <p>Sequenza Ultima oboé e 10 instrumentistas 9'</p> <p>Concertino piano e 14 instrumentistas 17'</p> <p>Ave Maria 3 vozes femininas 3'</p> <p>Concerto for a Holly-Wood Instrument marimba e cordas 15'</p> <p>Concerto para Trompete nº1 trompete e cordas 15'</p> <p>Concerto para Cravo cravo e cordas 15'</p> <p>Metamorfoses sobre la Fantasia X de Mudarra harpa e sexteto de cordas 12'</p> <p>Quarteto de Cordas nº1 "dos meus velhos cadernos" quarteto de cordas 20'</p>
2002	<p>Ouverture from Love's Labour's Lost orquestra 5'</p> <p>Quarteto de Cordas nº2 "dos meus velhos cadernos" quarteto de cordas 16'</p> <p>Variações sobre um tema de Paganini orquestra 14'</p> <p>Twelve Sequences Around the Clock oboé, quarteto de cordas 14'</p> <p>Three American Portraits (1st set) flauta, clarinete, piano, violino, viola, violoncelo 14'</p> <p>Eine Mozart - Sinfonie orquestra 20'</p> <p>A Christmas Carol cordas 4'</p>
2003	<p>Three American Portraits (2nd set) flauta, clarinete, piano, violino, viola, violoncelo 14'</p> <p>Concerto para 2 Pianos 2 pianos e orquestra 23'</p> <p>Suite Concertante flauta de bisel ou flauta solo e cordas 17'</p> <p>Quinteto oboé, clarinete, violino, viola, contrabaixo 18'</p> <p>Purcelliana cordas 10'</p> <p>Cantata da Natividade / Cantata Nativitas (sobre Lopes-Graça) coro infantil e orquestra 30'</p> <p>Duas Melodias de Natal soprano e orquestra 5'</p> <p>6 Miniaturas para Trombone e Piano trombone e piano 7'</p> <p>Sharp Edges 14 instrumentistas 11'</p>
2004	<p>Quinteto com Oboé oboe e quarteto de cordas 16'</p> <p>16 Duos 2 violinos 18'</p> <p>Ariane dans son Labyrinthe piano e quinteto de sopros 15'</p> <p>Pelos Campos Fora – Suite Campestre para Sopros flauta, clarinete, fagote 12'</p> <p>Liliput - Suites nº1 e 2 flauta, clarinete, fagote 7'</p> <p>Sir Francis His Music cordas 10'</p> <p>Sonatina nº1 para Violino Solo violino ou violino e piano 9'</p> <p>Sonatina nº2 para Violino Solo violino 7'</p> <p>Sonatina nº3 para Violino Solo violino 6'</p> <p>Piano Trio piano, violino, violoncelo 19'</p> <p>Quarteto com Oboé oboé e trio de cordas 14'</p>

	<p>Quarteto com Clarinete clarinete e trio de cordas 18'</p> <p>Haydn As I See Him quarteto de cordas (sobre Haydn) 18'</p> <p>Die Forelle, oder ein Traum nach Schubert violino, viola, violoncelo, piano, contrabaixo 8'</p> <p>Suite d'après Fragonard flauta, oboé/corne inglês, fagote 15'</p> <p>Duo para Violino e Viola violino, viola 9'</p> <p>4 Peças Breves violino, piano 8'</p> <p>Sinfonietta Semplice orquestra 14'</p> <p>Maličkosti 3 violinos 9'</p> <p>Printanières flauta, violino, cravo (ou piano) 7'</p> <p>5 Miniaturas em Trio clarinete (Bb ou A), viola, piano 8'</p> <p>Terzetto flauta, oboé (ou violino), cravo (ou piano) 6'</p> <p>Suite Concertante nº1 violoncelo, contrabaixo 12'</p> <p>Suite Concertante nº2 violoncelo, contrabaixo 14'</p> <p>Suite Concertante nº3 violoncelo, contrabaixo 10'</p> <p>Sonatina Bassa violoncelo, contrabaixo 9'</p> <p>Outdoors Music oboé, clarinete, fagote 8'</p> <p>Bassonnerie 2 fagotes 2'</p> <p>Missa Brevis coro misto 20'</p> <p>Concerto para Fagote fagote e cordas 17'</p> <p>Quarteto com Piano piano, violino, viola, violoncelo 17'</p> <p>Serenata para trio de palhetas oboé, clarinete, fagote 8'</p> <p>Trois Chansons Françaises coro misto 9'</p> <p>Petite Sonatine pour Clara violoncelo, piano 6'</p> <p>Piccolo Divertimento Concertante 2 oboés/corne inglês, fagote, cravo, contrabaixo 13'</p>
2005	<p>Serenata para flauta, oboé e clarinete flauta, oboé, clarinete 9'</p> <p>Serenata para flauta, violino e fagote flauta, violino, fagote 9'</p> <p>Totus Tuus / Pater Noster coro misto 4'</p> <p>Tre Ritornelli 14 instrumentistas ou orquestra de câmara 11'</p> <p>Petite Suite Française oboé, clarinete, fagote 7'</p> <p>Concertino clarinete, acordeão (ou piano), violoncelo 13'</p> <p>Sonatina Piccolissima nº1 trompa, trompete, trombone 7'</p> <p>Trio Sonata 2 oboés/corne inglês, fagote 5'</p> <p>Quarteto de Cordas nº3 "dos meus velhos cadernos" quarteto de cordas 15'</p> <p>Tafelmusik oboé, oboé/corne inglês 4'</p> <p>Divertimento oboé, fagote 5'</p> <p>Quatro Miniaturas oboé, clarinete, violino, viola, contrabaixo 7'</p> <p>Maskerade quinteto de sopros 10'</p> <p>English Songs coro misto 12'</p> <p>Quinteto de Cordas 2 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo 17'</p> <p>Duettino viola, violoncelo 4'</p> <p>Piccola Sinfonia per Luigi Boccherini orquestra 12'</p> <p>Variações Concertantes sobre um tema de Couperin 2 violoncelos e cordas 15'</p> <p>Le Bestiaire d'Orphée: 26 Chansons Miniature, sur des poèmes de Guillaume</p>

	<p>Apollinaire coro misto 20'</p> <p>24 Bagatelas: Omaggio a György Ligeti (2 cadernos: 2000-2005) piano 30'</p> <p>Música de Concerto para Violino e Cordas violino e cordas 20'</p> <p>Petite Suite sur des Airs du XVIIIème Siècle cordas 10'</p> <p>Concertino para Oboé e Cordas oboé/corne inglês e cordas 16'</p> <p>Serenata para 3 Trompas 3 trompas 8'</p> <p>Popov 4 trombones 7'</p> <p>Divertimento para Cordas cordas 10'</p> <p>Stryja cordas 10'</p> <p>Bucólicas oboé, trompa, fagote 6'</p> <p>Serenata n°6 clarinete (ou violino, ou oboé), violino, viola, violoncelo, contrabaixo 10'</p> <p>La Vera Storia d'Ulisse in Mare 12'</p> <p>Eine Kleine Streichmusik cordas 7'</p> <p>Sinfonia para Cordas cordas 15'</p> <p>Pequena Suite para Cordas (Jogos de Crianças) cordas 10'</p> <p>Seis Madrigais de Fernando Pessoa coro misto 5'</p> <p>5 Ave Maria coro misto 7'</p> <p>Motete: Sub tuum praesidium coro misto 2'</p> <p>Petit Cañonier d'Oc coro misto 15'</p> <p>Six Chansons Populaires Slaves coro misto 7'</p> <p>Ave Maris Stella coro misto 4'</p> <p>Gloria coro misto 3'</p> <p>Quatre Chansons Anonymes coro misto 5'</p> <p>Motete: Aucun vont coro misto 2'</p> <p>Uma Pequena Cantata de Natal coro e solistas infantis, ensemble escolar 20'</p> <p>5 Canções Infantis (versões A & B) coro infantil ou vozes femininas 4'</p> <p>Ave Verum Corpus coro feminino 1'</p> <p>Suite de Hasék flauta, oboé, clarinete, fagote 12'</p> <p>Sonatina para Duas Flautas 2 flautas 5'</p> <p>Nous Deux coro misto 1'</p> <p>Concertino de Câmara oboé, piano, viola, contrabaixo 21'</p>
2006	<p>Concertino flauta / flauta alto, cordas 12'</p> <p>Berliner Trio clarinete, piano, violoncelo 15'</p> <p>Abertura Giocosa orquestra 6'</p> <p>Bóg Jest Miloscia e outros Hinos coro misto 4'</p> <p>Salmo 23 coro misto a cappella 2'</p> <p>Sonatina n°4 violino 7'</p> <p>Salve Regina coro misto a cappella 2'</p> <p>Deux Chansons sur des poèmes de Clément Marcot coro misto 2'</p> <p>Pastoris 2 oboés, corne inglês 12'</p> <p>Onze Melodias dos Mares de Timor (harm.) coro misto 14'</p> <p>Sonatina contrabaixo 8'</p> <p>Der Treue Hussar (harm.) coro misto 6'</p> <p>Hosi Katekisa (harm.) coro misto 2'</p>

	<p>Três Melodias Populares Norte-Americanas coro misto a cappella 14'</p> <p>W.H.Auden: Three Short Poems coro misto 1'</p> <p>Passacalha e Tarantela, in memoriam Fernando Lopes-Graça quarteto de cordas, piano 10'</p> <p>12 Choral-Motetten coro misto 20'</p> <p>Aquela Nuvem e Outras I (sobre poemas de Eugénio de Andrade) coro infantil (1 a 3 vozes) e piano 30'</p> <p>Aquela Nuvem e Outras II coro infantil (1 a 2 vozes) e piano 25'</p> <p>Vozes do Mar voz e piano 3'</p> <p>Três Miniaturas fagote 5'</p> <p>Três Peças para Clarinete Solo clarinete 6'</p> <p>Doze Canções Corais para Crianças coro infantil a 2 e 3 vozes 14'</p> <p>Passaggio violoncelo 2'</p> <p>Sonatina Piccolissima nº2 trompa, trompete, trombone 5'</p> <p>Cinco Borboletas para Olga flauta, clarinete, acordeão (ou piano) 12'</p> <p>Sonatina Breve per due fagotti 2 fagotes 4'</p> <p>Motete Coral: Warum ist das Licht gegeben coro misto 5'</p> <p>Fum, fum, fum! (harm.) coro misto 1'</p>
2007	<p>Concerto para Orquestra orquestra 35'</p> <p>31 Peças de Pequena e Média Dificuldade para Violoncelo e Piano 40'</p> <p>Dois Embalos do Menino Jesus coro misto 2'</p> <p>Oito Peças Fáceis 2 violas (ou 2 violoncelos ou 2 violinos) 7'</p> <p>Le Tombeau d'Igor Stravinsky flauta, oboé, clarinete, saxofone (ou fagote), trompa, trompete, 1 percussão, piano, viola, violoncelo, contrabaixo 5'</p> <p>Natal do Menino coro infantil, flautas de bisel, percussões Orff, piano 9'</p> <p>Auto do Menino Jesus coro infantil, 3 flautas de bisel, 1 percussão 12'</p> <p>Trois Petites Comptines de Noël (texto trad.) soprano, harpa 7'</p> <p>Two Nursery Rhymes (texto trad.) soprano, harpa 1'</p> <p>Catch me! cânones e "catches" para 2 e 3 vozes iguais 8'</p> <p>Si le renard tousse 4 vozes femininas 2'</p> <p>Totus Tuus (II) coro misto a cappella 3'</p> <p>Madrigal (poema de Alberto Caeiro) coro misto a cappella 3'</p> <p>Duas Borboletas para Olga 2 pianos ou piano a 4 mãos 4'</p> <p>Primavera Fértil (texto de Bocage) coro misto a cappella 2'</p> <p>Serenata para Cordas "Tchaikovskiana" cordas 10'</p> <p>Agnus Dei coro misto a cappella 2'</p> <p>Five Short Pieces oboé, piano 7'</p> <p>Sete Peças Infantis para Cordas cordas 8'</p> <p>Magnificat coro infantil, coro feminino, 3 flautas de bisel, 3 violoncelos 15'</p> <p>Agnus Dei (II) coro misto a cappella 3'</p> <p>Trio - Homenagem a Raoul Duffy oboé, fagote, piano 14'</p> <p>Sudden Bursts of Activity trompete, piano 6'</p> <p>Five Old English Carols coro misto a 3 vozes 8'</p> <p>Five Nursery Rhymes coro misto a 3 vozes 3'</p> <p>Six Chansons Populaires Slaves coro misto a 3 vozes 7'</p>

	<p>Oito Velhas Cantigas Populares Portuguesas coro misto a 3 vozes 8'</p> <p>Ave Maris Stella / Puer Natus coro misto a 3 vozes 5'</p> <p>Pequena Música de Coreto 4 clarinetes (3 Bb e 1 baixo) 7'</p> <p>Três Corais de Natal coro infantil a 2 vozes 3'</p>
2008	<p>Cantigas de Bichos (orq. das "5 Cantigas de Bichos" + 4 canções novas) coro infantil, pequena orquestra 10'</p> <p>Sinfonia para 9 Instrumentos de Sopro 1 flauta/piccolo, 2 oboés, 2 clarinetes Bb, 2 trompas, 2 fagotes 14'</p> <p>Chorale für Karlheinz Stockhausen 14 clarinetes e 2 sinos 10'</p> <p>Três Visões flauta/piccolo, oboé/corne inglês, piano 18'</p> <p>Pastoral de Natal coro infantil, flauta, piano 15'</p> <p>Canções Com Insectos Lá Dentro (25 canções) coro infantil, piano 20'</p> <p>Insectário (8 canções) coro infantil, piano 8'</p> <p>Canções Zoo(i)lógicas (10 canções) coro infantil, piano 10'</p> <p>Bichos d'Arrepiar (18 canções) coro infantil, piano 15'</p> <p>Quatro Novas Cantigas de Bichos coro infantil, piano 4'</p> <p>Três Canções Infantis sobre poemas de Sidónio Muralha coro infantil (a 2 vozes), piano 3'</p> <p>Cinco Canções Simples coro infantil, piano 5'</p> <p>Duas Canções Infantis coro infantil, piano 2'</p> <p>O Dia da Carolina (7 canções) coro infantil, piano 8'</p> <p>Lingalenguas (4 canções) coro infantil (a 2 vozes), piano 4'</p> <p>Canções sem Pés nem Cabeça (7 canções) coro infantil, piano 7'</p> <p>Passarada (5 canções) coro infantil, piano, 5'</p> <p>O Sono do João (sobre António Nobre) coro infantil (a 2 vozes), piano 12'</p> <p>AnTUNESFOR HARPSICHORD cravo 4'</p> <p>A song...for Keith piano 7'</p> <p>Sequenza Seconda clarinete Bb solo, oboé, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo 9'</p> <p>Serenata para Sopros 2 oboés, 2 clarinetes Bb, 2 trompas, 2 fagotes 15'</p> <p>Concerto de Câmara 15 ou 24 músicos 16'</p> <p>On the Edge saxofone alto ou clarinete Bb 3'30"</p> <p>Concertino violino e piano 6'</p> <p>Baquetas e Lâminas vibrafone, 2 marimbas 4'</p> <p>Duetтино 2 trombones 3'</p> <p>Prelúdio e Cantilena guitarra 3'</p> <p>Serenata para Trio de Cordas violino, viola, violoncelo 10'</p> <p>Canção Russa coro misto a cappella 1'</p> <p>Quatro Canções Checas coro misto a cappella 5'</p> <p>História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a voar (conto infantil sobre texto de Luís Sepúlveda) narrador, coro infantil ad lib. e 18 instrumentistas 50'</p> <p>Piano-Borboleta piano, glockenspiel ad lib. 2'</p>
2009	<p>A Natividade do Menino (sobre textos populares de Natal) coro infantil, piano 15'</p> <p>A Short Overture 2 trompetes, trompa, trombone tenor, tuba 6'</p>

	<p>11 Peças Breves clarinete Bb, trompa, piano 18'</p> <p>12 Peças Breves clarinete Bb, piano 20'</p> <p>4 Peças Breves saxofone alto Eb, piano 8'</p> <p>Brahmstück clarinete, quarteto de cordas 5'</p> <p>Três Canções de Gatos coro infantil, piano 4'</p> <p>Três Canções de Ratos coro infantil, piano 4'</p> <p>Três Miniaturas para Karel Capek clarinete, trompa, fagote 5'</p> <p>Transcrizione orquestra 6'</p> <p>O que aconteceu no Museu da Música... (conto narrado sobre texto do compositor) narrador, saxofone, violoncelo, cravo 16'</p> <p>A Rainha das Abelhas (ópera infantil sobre texto dos Irmãos Grimm, libreto do compositor) 1 rapaz soprano, 1 soprano, 1 tenor, 1 barítono, 1 baixo, coro infantil, 1 flauta/piccolo, 2 clarinetes Bb/Eb, 1 fagote/contrafagote, 1 contrabaixo, 1 piano 25'</p> <p>Nocturno e Festa cravo 3'</p> <p>A Rã e a Mosca I soprano, coro infantil, piano 3'</p> <p>A Rã e a Mosca II coro infantil, piano 3'</p> <p>Canção do Gato Vadio coro infantil, piano 2'</p> <p>9 Canções Fáceis coro infantil, piano 9'</p> <p>No bosque coro infantil, pequenas percussões, piano 9'</p> <p>Xi - Quatro Pinturas Chinesas flauta, viola, harpa 16'</p> <p>V mlhách...1912 violino, viola, violoncelo, piano 20'</p> <p>Cinco Pequenas Peças flauta, fagote, piano 8'</p> <p>Sonata para Clarinete e Piano clarinete Bb, piano 19'</p> <p>Sonata para Trompa e Piano trompa, piano 12'</p> <p>Sonata para Tuba e Piano tuba, piano 12'</p> <p>Pequena Suite fagote, piano 10'</p> <p>...für György Kurtág quarteto de cordas 12'</p> <p>Concerto para Dois Violinos 2 violinos, orquestra de cordas 14'</p> <p>Os Gnomos de Gnu (conto narrado sobre texto de Umberto Eco) vários narradores, 18 instrumentistas 25'</p> <p>Borboletas piano 5'</p> <p>Night Birds Chattering trompa 5'</p> <p>Serenata em Trio flauta, oboé, clarinete Bb 13'</p> <p>Intrada trompete 1'</p>
<p>Em fase de composição</p>	<p>Les Mécanismes Indéchifrables piano e orquestra 20'</p> <p>Concerto para Clarinete clarinete Bb, orquestra 23'</p> <p>The hammer of Thor 4 percussionistas 10'</p> <p>The Fairy Feller's Master-Stroke orquestra 6'</p> <p>The Courtyard Dances flauta, clarinete Bb, teclado, percussão, violino, violoncelo 10'</p> <p>O Rouxinol do Imperador da China (ópera infantil baseada no conto de Hans Christian Andersen), solistas, coro de adultos, solistas e coro infantil, pequena orquestra 60'</p>