DOI 10.20504/opus2016b2208

Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847)

Fausto Borém (UFMG)
Ana Taglianetti (UNICAMP)

Resumo: Estudo de natureza autoetnográfica sobre o processo de construção de performance para as três modinhas imperiais do contrabaixista-cantor-compositor-pedagogo Lino José Nunes (NUNES, 1984a, 1984b, 1984c) a partir: (1) da análise do binômio texto-música, passando pela (2) proposta teatral do coautor deste artigo com a criação de seus respectivos arranjos para voz, contrabaixo e piano (NUNES, 2015a, 2015b, 2015c) para, finalmente, chegar à sua (3) realização cênica do canto segundo performance da coautora deste artigo. São discutidas as interações entre música e encenação nas instâncias das fontes primárias (as partituras originais das três modinhas), das fontes secundárias geradas (as partituras dos três arranjos cênico-musicais) e da interpretação (a realização dos arranjos). A análise, que inclui MaPAs (Mapas de Performance Audiovisual) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisual) (BORÉM, 2016c, 2014. BORÉM; TAGLIANETTI, 2014), considerou a utilização de atmosferas emocionais contrastantes (RUSSELL, 1980), gestuais discretos (expressões faciais; EKMAN; FRIESEN, 2003), movimentos corporais mais amplos (cabeça, pescoço, tronco e membros; LABAN, 1978), planos do corpo (LABAN, 1978. RENGEL, 2001), objetos de cena e iluminação. As adaptações, soluções e acréscimos surgidos ao longo deste processo duplamente criativo da performance (composição e realização) buscaram uma comunicação dos sentidos mais significativa do trinômio texto-música-imagem.

Palavras-chave: Modinhas imperiais. Construção cênica na performance musical. Música e teatro. Arranjo da canção brasileira.

Constructing a Theatrical Performance for Three Brazilian Imperial *Modinhas* by Lino José Nunes (1789-1847)

Abstract: An auto-ethnographic study of the construction process of a theatrical performance for three imperial *modinhas* by Brazilian bassist-singer-composer-pedagogue, Lino José Nunes (NUNES, 1984a, 1984b, 1984c) starting with: (1) an analysis of the text-music binomial, examining (2) the theatrical version proposed by the first co-author of this article with the creation of his respective arrangements for voice, double bass and piano (NUNES, 2015a, 2015b, 2015c) to finally reach (3) the staging realization of the voice according to the performance of the second co-author. We discuss the interactions between music and staging in the instances of the primary sources (the original scores of the three *modinhas*), the resulting secondary sources (the scores of the three scenic-musical arrangements) and their performance (the realization of the arrangements). The analysis, which includes MaPAs (Maps of Audiovisual Performance) and EdiPAs (Audiovisual Performance Editions) (BORÉM, 2016c, 2014. BORÉM; TAGLIANETTI, 2014), considered the use of contrasting emotional atmospheres (RUSSELL, 1980), discrete gestures (facial expressions; EKMAN; FRIESEN, 2003), ampler body movements (head, neck, trunk and limbs; LABAN, 1978), body plans (LABAN, 1978. RENGEL, 2001), props and lighting. The adaptations, solutions and additions, which emerged through a doubly creative performance process (composition and performance), aimed at a more significant communication of the senses in the trinomial text-music-image.

Keywords: Brazilian Imperial modinhas; theatrical construction of music performance; music and theater; arrangement of Brazilian songs.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI Ana. Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 193-215, dez. 2016.

Submetido em 20/08/2016, aprovado em 08/10/2016.

Lino José Nunes ainda não ocupou seu devido lugar na história da música brasileira cênica, popular e erudita. Documentos descobertos recentemente mostram que ele não foi apenas mais um mulato que, apesar das adversidades e espremido entre a classe subjugada dos escravos africanos e a classe europeia dominante, se dedicou às artes. Nascido em 1789 de ex-escrava, a mineira Paula Joaquina Oliveira, e de pai desconhecido (VASCONCELLOS, 1818), provavelmente um europeu, foi criado no Rio de Janeiro. Lá, se casou com Mathilde Barcellos da Conceição em 1818, e faleceu em 1847, tendo sido enterrado na 6ª tumba do Convento de Santo Antônio (BRUNORIO, [1822-c.1847]: 34), situado hoje no Largo da Carioca. Eclético, Lino José se destacou muito em várias frentes da cena musical carioca desde fins do Brasil colonial até inícios do Segundo Reinado. Foi um dos alunos carentes que frequentou a escola de música do Padre José Maurício Nunes Garcia, o que o permitiu se tornar professor de composição e harmonia não apenas ali, mas também no Conservatório Dramático Brasileiro e no Conservatório de Dança e Música do Rio de Janeiro (CARDOSO, 2011: 427-429). Como *performer*, tornou-se cantor do Coro da Capela Imperial, provavelmente quando ainda era adolescente.

Já adulto, Lino José se destacou como o principal contrabaixista da Orquestra da Capela Imperial (BORÉM; CARDOSO, 2012) e se tornou um dos líderes da Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, à frente da qual foi um dos responsáveis pela encomenda da obra-prima *Missa de Santa Cecília* ao Padre José Maurício (manuscrito do Padre J. M. Nunes Garcia, exibido como Documento 135 por MATTOS, 1967: 34). Quando estourou a crise político-financeira que resultou no retorno forçado do Imperador D. Pedro I a Portugal, a Orquestra da Capela Real quase foi extinta em 1831. Seu quadro, que contava com cerca de 70 instrumentistas, de acordo com Lino Cardoso (2006: 5) ou "… mais de 100 instrumentistas…", de acordo com Andrade (1967, v.1: 164) foi drasticamente reduzido. Mas Lino José foi escolhido como um dos apenas 4 músicos que permaneceriam contratados para dar suporte ao coro. Neste período extremamente difícil para a música no Brasil, Lino José buscou alternativas financeiras, principalmente como pedagogo. Do ano de 1838, ele deixou o manuscrito incompleto do *Methodo pratico ou estudos complettos para o contrabaxo* (BORÉM; CARDOSO, 2012) que, entretanto, traz lições musicalmente avançadas para o período no Brasil e que pode ser considerado o segundo método no mundo escrito por um contrabaixista (BORÉM et al., 2015). Por outro lado, na música popular, se destacou como professor e cantor-compositor de modinhas que se auto acompanhava ao violão ou guitarra portuguesa. Durante seus 58 anos de vida, em uma trajetória de luta para se manter um artista profissional, Lino José se tornou o principal contrabaixista brasileiro da primeira metade do século XIX. No Rio de Janeiro, principal centro musical do país, tocou nas principais orquestras da cidade: Orquestra da Capela

Real, Orquestra da Câmara Real e Teatro Tivoly (CARDOSO, 2011: 427-429), atuando também no Teatro São Pedro de Alcântara (MATTOS, 1997: 178).

Lino José tinha grande experiência em atividades na interface entre o teatro e a música. Entre 1825 e 1838, ele participou de centenas de óperas. Segundo Andrade (1967, v.1: 113-126; v. 2: 121-130), pelo menos 40 destas óperas foram de autoria de Rossini. Lino José deve ter participado também da estreia do arranjo de duas obras-primas de Mozart: o *Réquiem*, especialmente preparado por Sigismund Neukomm para o instrumental disponível no Rio de Janeiro e regido pelo Padre José Maurício em 1819 (MATTOS, 1997: 29), e a ópera *Don Giovanni* em 1821 (MATTOS, 1997: 33). Esta experiência com a música cênica se reflete na forte influência operística que pode ser observada nas linhas vocais das três modinhas que nos deixou (BORÉM et al., 2013). Mais dois traços sugerem uma grande familiaridade de Lino José com a música cênica. Primeiro, a inclusão do procedimento de transposição musical em tempo real para todas as tonalidades, uma demanda da ópera para ajustar as partes dos instrumentos da orquestra às variabilidades das vozes dos cantores solistas, seus gêneros e tessituras vocais. Outro, é a utilização de uma sofisticada harmonia nas suas composições. Até onde pudemos averiguar, Lino José é o compositor com procedimentos melódicos e harmônicos mais cromáticos encontrados no Brasil até a metade do século XIX (BORÉM, 2016a), quiçá das Américas.

As três modinhas imperiais de Lino José, cujos manuscritos ainda estão desaparecidos, foram publicadas no século XIX, e republicadas por Gerard Doderer (NUNES, 1984a: 60-71, 1984b: 102-103, 1984c: 114-115). Os poemas das modinhas explicitam bem seu trânsito entre as artes da música e da poesia, utilizando textos tanto do meio popular quanto erudito. Duas das modinhas - *De huma simples amizade* e *Se os meus suspiros podessem* - possuem textos anônimos e recorrentes no repertório de trovas populares. Já o texto de *Cupido tirando* foi retirado da literatura erudita do inconfidente mineiro Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), a Lira 28 do poema *Marília de Dirceu*, que se tornou marco histórico da poesia arcadista brasileira. Nas três modinhas, observa-se uma intensa relação no binômio texto-música que inspirou a realização das versões cênicas em arranjos para voz, contrabaixo (o principal instrumento de Lino José) e piano que ora apresentamos e discutimos. Estas versões foram criadas pelo coautor do presente artigo (disponíveis em NUNES, 2015a, 2015b, 2015c) e realizadas pela coautora do presente. Por isto, este estudo utiliza uma abordagem de natureza duplamente analítico-autoetnográfica.[1]

[1] Nós, coautores do presente artigo, achamos importante deixar claro os riscos e armadilhas que a autoetnografia, método de pesquisa recente e ainda não consolidado (SPARKES, 2000: 22) e que tem "ganhado impulso dentro das artes criativas e performáticas como ferramenta de pesquisa" (PACE, 2012: 1), tem colocado para as áreas de artes. Observamos que há a tentação do artista-

Utilizamos aqui exemplos com MaPAs (Mapas de Performance Audiovisual) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisual) (BORÉM, 2014, 2016c. BORÉM; TAGLIANETTI, 2014), para ilustrar as relações no trinômio som-texto-imagem.

Buscando seguir a dinâmica dos libretos de ópera, as três modinhas de Lino José foram alinhavadas, nos arranjos, com a possibilidade para serem realizadas sem interrupção (embora possam também ser realizadas isoladamente), seguindo uma ordem de condução dramática ao redor da mulher romântica do século XIX. Por isto, esta realização cênica gera uma sequência que progride segundo três atmosferas afetivas, reveladas pelas letras (como será discutido mais à frente) de cada uma delas: (1) uma tensão (ou apreensão), gerada pela ansiedade e expectativa de um amor que poderá advir, mas que dá lugar (2) a uma tristeza diante de um futuro sombrio, gerado pela perda de um amor, mas que finalmente deságua (3) em uma alegria, que contém a esperança de um novo amor, a ser renascido pela interferência do Cupido. Recorrendo ao Modelo Circumplexo dos Afetos de James Russell, podemos observar que o acoplamento das três modinhas de Lino José, nesta ordem, nos permite percorrer uma narrativa dramática lógica e coerente. O MaPA

---

pesquisador em relatar suas experiências se eximindo do rigor que qualquer pesquisa científica exige. Por isto, trazemos aqui a fala de Ellis, Adams e Bochner (2011: 3/12): "Autoetnografistas [ou autoetnógrafos] devem recorrer à literatura científica e ferramentas metodológicas de seu campo para analisar sua experiência pessoal; mais do que isto, devem considerar maneiras como o outro experimenta epifanias semelhantes [...] isto pode demandar uma comparação e contraste de sua experiência pessoal com pesquisas já existentes [... pode incluir] entrevistas com membros daquela comunidade cultural [...] e/ou examinar artefatos culturais relevantes" ("Autoethnographers must not only use their methodological tools and research literature to analyze experience, but also must consider ways others may experience similar epiphanies [...] might require comparing and contrasting personal experience against existing research [...] interviewing cultural members [...] and/or examining relevant cultural artifacts."). Já Pace (2012: 2) fala dos "imperativos governamentais e institucionais que pressionam artistas-pesquisadores para que identifiquem na sua investigação, contribuições originais para o conhecimento [... e assim] a autoetnografia tem atrativos óbvios para eles [...] 'um número crescente de músicos' [...] comunicam as estórias pessoais por trás de suas experiências criativas [...] campos diversos como a poesia, o canto, a dança e a escrita criativa..." ("[...]governmental and institutional imperatives are placing pressure on artist-researchers to identify the aspects of their creative practice that constitute research and that make an original contribution to knowledge, autoethnography has obvious attractions […]increasing numbers of musicians […] communicate the personal stories behind their creative experiences […] diverse fields such as poetry, singing, dance and creative writing"). Méndez (2013: 282-284) chama a atenção para as limitações da autoetnografia: "... as sensações despertadas no leitor podem não ser agradáveis [...] requer honestidade e disposição para se revelar [...o que traz...] muitas questões éticas, que muitas vezes, podem ser difíceis para o pesquisador responder, tornando as autoetnografias um método difícil de ser acompanhado [...]" ("[...] the feelings evoked in readers may be unpleasant […] require honesty and willingness to self-disclose […]entails many ethical questions which sometimes may be very difficult for the researcher to answer, making autoethnographies a complicated method to follow").

mostrado na Fig. 1, adaptado aqui a partir do gráfico original (RUSSELL, 1980: 1174), mostra o conteúdo emocional predominante nas três modinhas em meio aos 28 afetos que ele distribuiu em quatro quadrantes, cujos eixos variam de acordo com graus de estimulação (eixo X) e graus de valência (eixo Y), e cujas gradações são visíveis nas variações de cores, do azul ao vermelho.



Fig. 1: MaPA com escolha da linha de condução dramática das três modinhas de Lino José Nunes, a partir das principais atmosferas afetivas sugeridas nas letras (tensão, tristeza e alegria), nos quadrantes do Modelo Circumplexo de Afetos (RUSSELL, 1980: 1174; adaptado com ênfases, cores e setas direcionais).

O gráfico com as três modinhas mostra também que predominam tanto os estados emocionais mais intensos (acima do eixo X) quanto aqueles de valência negativa (eixo Y), uma característica do *mal du siècle* do Romantismo do século XIX, especialmente na ópera[2]. De toda maneira, o desfecho na sequência das três modinhas de Lino José,

[2] No século XIX, as óperas *seria* e *buffa*, especialmente a italiana, eram a forma de entretenimento mais popular na Europa culta. No segmento das óperas *serie*, "...com pouquíssimas exceções [...] estas óperas tinham um final feliz" (PLANTINGA, 1984: 127).

apesar de se iniciar no quadrante III (valência negativa e estimulação alta) e progredir para o quadrante I (valência negativa e estimulação baixa), se conclui no quadrante IV, ou seja, em torno de uma atmosfera positiva e estimulante. No gráfico, também é possível identificar o transcorrer destas três atmosferas afetivas na ordem de apresentação das modinhas, tanto pelos tamanhos (médio, pequeno e grande) quanto pelas cores (bordô, roxo e vermelho) dos círculos que representam cada modinha.

A utilização de um vestido comprido como peça do vestuário, típico da mulher romântica do século XIX, serve como elemento unificador das três modinhas. A relação do *performer* com a ambientação ainda foi enfatizada pela utilização de objetos de cena (LLEWELLYN-JONES, 2001: 2, 7) e qualidades da iluminação cênica (RANKIN, 2007: 4-5), o que ajudou a compor cada uma destas atmosferas, se traduzindo na escolha de movimentos corporais realizados durante a realização das modinhas, conforme descrevemos a seguir. No processo de construção dos arranjos, as atmosferas afetivas das modinhas foram associadas a três objetos de cena (como mostra o MaPA da Fig. 2), aos quais três luminosidades foram respectivamente escolhidas: (1) um leque e uma iluminação que sugere um ambiente interior, com luz diáfana, (2) um véu negro e um ambiente mais escuro, sugerindo uma penumbra, e (3) flores e um ambiente com bastante luz, sugerindo um cenário exterior e bucólico.



Fig. 2: MaPA com ambiência e objetos de cena para a performance cênica sequenciada das três modinhas de Lino José Nunes: expectativa e ansiedade (leque), tristeza (véu negro) e esperança (flores).

É fundamental lembrar que, apesar das marcações cênicas anotadas pelo arranjador, o/a *performer* precisa encontrar um verdadeiro sentido interpretativo que impulsione qualquer movimentação cênica sugerida. Sem este sentido interior que motive a ação, corre-se o risco da construção de um retrato pobre em significado. Por isto, um planejamento cênico detalhado deve ser buscado na prática dos ensaios, para que os personagens ganhem vida, se corporalizando nas decisões do intérprete. Quando alguma relação observada no binômio música-gesto não pareceu ter significado na sua realização, foi então substituído por outro movimento cênico, a partir do ato criativo da experimentação dos elementos constituintes da atmosfera pretendida. Finalmente, do ponto de vista da performance como um todo, esta busca para dar vida à canção cênica é um ato triplamente criativo, pois nela se integram (1) a criação do compositor, que estrutura e anota suas ideias na partitura original, (2) a criação do arranjador, que vislumbra a performance cenicamente e a detalha, notando-a na partitura do arranjo, ou em uma edição de performance, ou em uma bula, e (3) a criação do cantor-ator, que integra e materializa, sonora e gestualmente, as emoções, corroborando as visões do compositor e do arranjador, ou modificando-as conforme sua visão.

A realização cênica destas modinhas segundo uma compreensão do trinômio texto-música-imagem (BORÉM, 2014, 2016b, 2016c) busca ambientá-las segundo os saraus frequentados pela corte do Brasil imperial, em uma estética de costumes e etiquetas sociais vigentes que fazia parte do dia-a-dia do eclético Lino José. Dentro de uma visão de recuperação das tradições de performance do teatro e da música que atravessou os períodos colonial e imperial brasileiros nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, estas modinhas podem ser protagonizadas tanto por mulheres quanto por homens, especialmente as modinhas cujas letras amorosas não sugeriam o gênero do personagem. Mas deve-se observar que havia um machismo reinante nas classes mais altas da sociedade brasileira que constrangia as "mulheres de bem" a não se apresentarem publicamente como artistas. Assim, "os personagens femininos eram predominantemente apresentados por *castrati*" (ALMEIDA, 2014: 13) e à excepcionalidade para esta prática havia uma forte resistência, que se verificava mesmo nos ambientes mais conservadores, como naqueles da música sacra:

> [...] a partir de 1843, a Capela Imperial voltou a ter sua orquestra. No entanto, nem tudo estava resolvido. Apesar de a orquestra estar reorganizada, Francisco Manuel tinha em suas mãos um grande problema, que era um coro desfalcado, formado por cantores [homens], na sua maioria, bastante idosos e doentes. Em especial os naipes agudos – sopranos e contraltos – que eram formados por *castrati* e falsetistas, tinham pouquíssimos cantores (cerca de dois por naipe). Em cerimônias extraordinárias que

> não pertenciam ao calendário litúrgico, tolerava-se a presença de mulheres nesses naipes [...] (FERNANDES, 2009: 169, grifo nosso).

Este preconceito de gênero acabou gerando um curioso espaço cênico que foi ocupado por homens-cantores travestidos de mulheres-cantoras, especialmente nas modinhas para uma voz solista com letras narradas do ponto de vista feminino ou mesmo nas modinhas com duetos amorosos entre um personagem masculino e um feminino. Na sua visita a Portugal em 1787, o aristocrata, romancista e escritor de viagens inglês William Beckford fala com gosto do gênero que o Brasil se tornaria referência e que já estava em voga na nossa corte europeia. Ele descreve com detalhes a realização sensual, cantada por dois homens, em que um está vestido normalmente e, o outro está vestido de mulher: "dois rapazolas, um deles vestido de rapariga, muito elegante, cantaram uma deliciosa modinha. Quem nunca viu cantar modinhas ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos sibaritas" (BECKFORD apud DODERER, 1984: IX, grifos nossos).

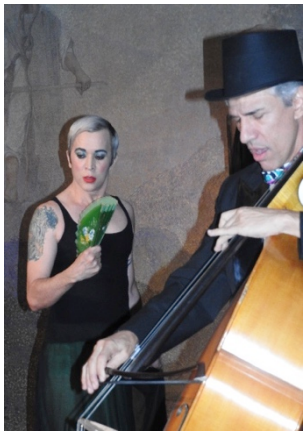
A flexibilidade, variedade e criatividade na realização musical podem ser ilustradas aqui com as diferentes soluções encontradas em três performances a partir da mesma proposta inicial. No presente artigo narramos em detalhes a preparação das performances apresentadas em junho de 2015, em português no Brasil (Escola de Música da UFMG) e, nos Estados Unidos, com versões em inglês[3] na International Society of Bassists Convention, na Colorado State University (Fig. 3a; Ana Taglanetti, canto e atuação; Fausto Borém, contrabaixo; Guida Borghoff, piano). Já em outubro de 2016, no 4º Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana, apresentamos uma versão com um cantor vestido de mulher (uma prática historicamente informada, como vimos acima) à qual foram acrescentados textos e personagens para os instrumentistas (Fig. 3b; Sérgio Anders, contratenor e atuação; Fausto Borém, contrabaixo e atuação; Guida Borghoff, piano e atuação). Finalmente, ainda em outubro de 2016, Milton Castelli preparou uma versão para violão da parte de piano, em concerto cênico apresentado no 7º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e 2º Encontro da Associação Nacional de Teoria e Análise Musical (Fig. 3c; Elaine Guedes, soprano e atuação; Fausto Borém, contrabaixo e atuação; Milton Castelli, violão e atuação).

[3] As versões das letras em inglês para as modinhas de Lino José Nunes foram preparadas por Ana Taglianetti, segunda coautora do presente artigo.

(a)



(b)



(c)



Fig. 3: Performances cênicas das três modinhas de Lino José Nunes na 2015 International Society of Bassists Convention (a), no 4° Simpósio de Música Ibero-Americana (b) e no 7° Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ/2° Encontro da Associação Nacional de Teoria e Análise Musical (c).

A construção cênica em *De huma simples amizade*

As sugestões de marcação de cena nas modinhas de Lino José são partes integrantes das partituras dos arranjos das modinhas e estão contidas em bulas com indicações de movimentos da cantora (ou cantor) e instrumentistas no palco, utilização dos objetos de cena e efeitos de iluminação (Fig. 4).

"De huma simples amizade"
Música de **Lino José Nunes** (1789-1847)
Poesia anônima

Instruções de palco para uma performance cênica

Caráter: Expectativa e ansiedade do amor
Objeto de cena: Leque colorido do tipo espanhol

CHORUS 1 (c. 1-17):
c. 1: Cantora com vestido comprido do séc. XIX, ao lado do piano e com o leque aberto na mão esquerda, pronta para passar página para o pianista. Um pouco inquieta, com um semissorriso no rosto, interagindo com a plateia.
c. 10: Simula passar página, fecha o leque e corre para o centro do placo, entre o contrabaixo e piano. Olha para o contrabaixista e sente as síncopes com ansiedade crescente, como se estivesse cantando.
c. 16: Arregala os olhos e congela na fermata do contrabaixo.
c. 17: Aliviada, olha para o público e se prepara para cantar, alegre.

CHORUS 2 (c. 18-33):
c. 27: Inicia as síncopes com aflição crescente, como se estivesse com falta de ar.
c. 32: Subita e energicamente abre leque na fermata.
c. 33: Abana o leque, e aliviada, volta a sorrir.

CHORUS 3 (c. 34-49)**:**
c. 43: Inicia síncopes com aflição crescente, se abanando com o leque.
c. 48: Congela o movimento do leque na fermata, depois o fecha subitamente.
c. 49: Rege o compasso usando o leque como uma batuta.

CHORUS 4 (c. 50-65)**:**
c. 50-64: Se vira, passeando em torno dos instrumentistas até a fermata do c. 64.
c. 65: De novo, à frente dos instrumentistas, se prepara para cantar, alegre.

CHORUS 5 (c. 66-81)**:**
c. 75: Abre o leque e canta com aflição crescente, se abanando como se estivesse com falta de ar.
c. 80: Congela o movimento do leque na fermata
c. 81: Volta a se abanar, mesmo após o final.

Se apresentada em sequência com as outras duas modinhas, a ordem deve ser *De huma simples amizade, Se os meus suspiros podessem* e *Cupido tirando dos hombros*, respectivamente.

Fig. 4: Bula com marcações de cena (vestuário, movimentação dos músicos, utilização dos objetos de cena e iluminação) para a modinha *De huma simples amizade* de Lino José Nunes.

Antes do início da modinha *De huma simples amizade*, a cantora deve estar posicionada ao lado do piano com um leque aberto em uma mão e, ao mesmo tempo, com a outra mão livre para ajudar o pianista, simulando viradas de páginas da partitura. Mas, assim que a introdução instrumental se inicia, a personagem, ansiosa pelo amor que pode acontecer em sua vida, fecha o leque rapidamente[4]. A linha melódica temática tocada pelo contrabaixo com acompanhamento de piano a inspira a entrar em reminiscências, possivelmente de uma forte amizade que poderia se transformar em um grande amor. Atraída pela melodia no contrabaixo, a cantora se desloca da região do piano para admirar, de perto, o contrabaixista. Ouvindo atentamente o solo deste instrumento, as lembranças parecem despertar na cantora um calor amoroso crescente, cuja corporalização é sincronizada com a movimentação nervosa do leque e o arfar do tronco, e cuja intensificação e posterior acalmamento deve coincidir com o *crescendo* e *decrescendo* dos c. 11-15. Na finalização da introdução instrumental (c. 16-17), a personagem, já posicionada no centro do palco, fecharia o leque com um movimento brusco que deveria coincidir com a fermata e, depois, seria desenhado sincronicamente ao lado do corpo com a frase descendente do contrabaixo. Neste ponto, para não interromper o fluxo da ação dramática, a cantora-atriz preferiu contrariar a indicação de fermata notada na partitura do arranjo, não a realizando.

Então a protagonista canta como se lembrasse deste possível amor. Nos c. 18-33 ela recorre a uma triangulação, recurso cênico em que o público passa a ser um segundo personagem entre ela o texto. O diálogo com o público se dá através de um olhar direto no plano cênico médio (LABAN, 1978: 63-64, 73), com o qual ela convida o público a ser um interlocutor silente. O leque fechado se torna uma extensão do braço direito, que se alonga e dirige o gestual da mão, ora enfatizando as palavras do texto, pontuando-as no ar com o leque fechado para a plateia, ora abrindo e fechando o leque vigorosamente sobre a palma da mão esquerda. Este fechar rápido do leque pode se tornar prenhe de significados, que se estancam e ficam presos na boca; significados prontos para serem ditos, mas que não serão pronunciados. Por exemplo, a apreensão que marca a atmosfera geral desta

[4] A linguagem gestual do leque, que pode servir como referência para a escolha de alguns movimentos não previstos na realização desta modinha, faz parte de tradições orais com muitas variantes, entre elas: Angel (2014): abanar-se rapidamente com o leque/"Te amo intensamente!", fechar o leque lentamente:/"Sim", fechar o leque rapidamente/"Não", abrir e fechar rapidamente/"Cuidado, estou comprometida", deixar cair o leque/"Te pertenço", dar uma batidinha com o leque em um objeto/"estou impaciente!"; ou ainda Angel (2014): leque de cabeça para baixo, aberto ("Sem seu amor, prefiro morrer!"); Victoria's Past (2016): abrir e fechar o leque várias vezes/"Você é cruel!" (Opening and closing the fan several times: "You are cruel"); e Batiz (2016): descansar o leque aberto sobre o coração/"Quero me casar" ("Resting it open over her heart: I want to get married").

modinha poderia progredir para um sentimento de raiva, emoção básica que Ekman e Friesen (2003; cf. Fig. 37) reconhecem na testa franzida ao centro, lábios contraídos ao centro da boca e tensão no pescoço.

A escolha do objeto cênico principal desta modinha, um leque com rendas no estilo do século XIX, foi inspirada pela relação texto-música que o próprio Lino José criou. Por meio de pausas que sugerem síncopes (que aqui assumem seu duplo significado homonímico: rítmicas na música e cardíacas na medicina), ele transgrediu a prosódia tradicional para emular a falta de ar devido à expectativa e ansiedade da personagem, o que resulta em uma fragmentação do discurso. Este procedimento composicional pode sugerir erros de prosódia na acomodação da linha melódica. Mas a identificação do modelo de prosódia erudita em um gênero popular, como na modinha, é arriscada e pode gerar distorções de percepção do processo composicional. Ao falar de *Beijo a mão que me condena,* a única modinha que conhecemos do Padre José Maurício Nunes Garcia, professor de Lino José, Bruno Kiefer (1983: 72) critica "a repetição literal, por quatro vezes, de um pequeno fragmento melódico, na segunda parte" e afirma perceber "incorreções de prosódia" em sua melodia, que "não é das mais felizes". Entretanto, estas "transgressões" nas modinhas de Lino José e, queremos crer, na modinha do Padre, são iterações e liberdades prosódicas que se tornam um traço e qualidade estilística que se distingue na música do Brasil imperial.

Assim, o trecho da letra de *De huma simples amizade* que diz "que de amor nos faz morrer" se torna, devido à rítmica sincopada de Lino José, um discurso completamente oblíquo em "... quedea ... mornos ... fazmor ... rer..." (Fig. 5). A indicação de movimentos do leque nas pausas da partitura desta EdiPA (nos c. 27-31), cada vez mais enérgicos, enfatiza o *crescendo* do trecho e reflete a ansiedade respiratória da cantora que, sentindo-se sufocada, movimenta-se pelo palco em busca de ar fresco. A sugestão cênica aqui é para que a cantora coordene o movimento sinuoso de sua linha melódica com movimentos corporais de seu tronco e do leque aberto, reagindo com inspirações cada vez mais ruidosas nas pausas, sincronizando, assim, as síncopes musicais e síncopes respiratórias, dentro da crescente ansiedade da protagonista. Em seguida, desta vez atendendo à indicação de fermata do c. 33, a cantora abre o leque subita e energicamente, e se abana, aliviando a falta de ar.

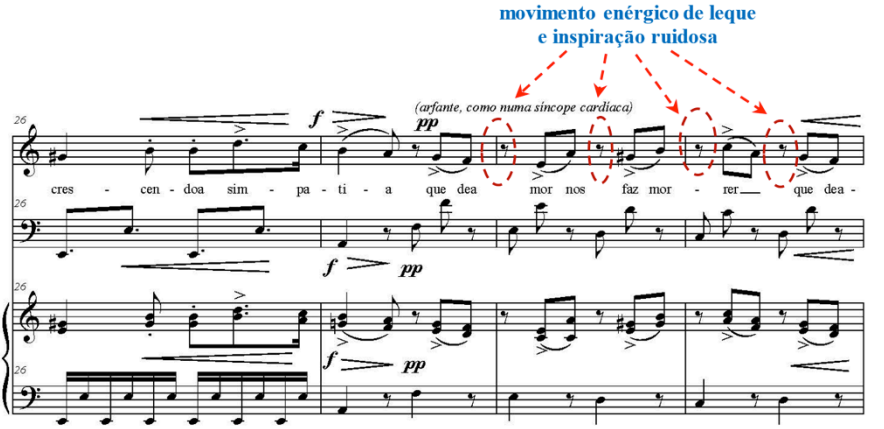


Fig. 5: EdiPA com sugestão de inspirações ruidosas nas pausas do canto e movimentos do objeto de cena (leque) para enfatizar e sincronizar as síncopes musicais com as síncopes respiratórias na modinha *De huma simples amizade*.

No segundo verso da canção, ainda triangulando com o público, que é seu interlocutor, a personagem se desloca ao longo da boca de cena. Ocupando um pouco mais o espaço de sua "cinesfera" (LABAN, 1978: 69; RENGEL, 2001: 37-309; espaço que, cenicamente, pode ser melhor representado pelo icosaedro, RENGEL, 2001: 84-85), como uma narradora, a cantora faz movimentos de extensão dos braços e passeia com seu leque aberto, narrando ao público o conteúdo do segundo verso. O gestual, agora delicado, envolve o uso da mão esquerda da cantora para levantar a saia no seu deslocamento. As sugestões cênicas deste verso no arranjo foram testadas e realizadas quase que integralmente, com exceção da indicação no c. 50 em que, ao invés de "reger o compasso com o leque", a personagem apenas fecha o leque suavemente para valorizar a atmosfera mais introspectiva desta cena.

No interlúdio instrumental em que há o solo do piano (c. 50-65), atraída agora pelo som deste instrumento, a personagem se desloca em direção a ele. Em relação à indicação "passeando em torno dos instrumentistas", a personagem circunda primeiramente o contrabaixo quando este é o protagonista na linha melódica para, depois, caminhar em direção ao piano, demonstrando atenção à mudança do foco da instrumentação solista. Este deslocamento envolve a utilização do leque aberto, que deve

ser abanado suave e lentamente, num gestual que deve valorizar o leque em si. Novamente, a mão esquerda ajuda a cantora no seu deslocamento, levantando a barra do vestido.

No terceiro verso do poema, a personagem retorna sua "cinesfera" para o centro do palco logo antes de iniciar sua melodia. Novamente há uma interação com o público, e as sugestões do arranjo são seguidas até o final. Outra falta de ar acomete a personagem que, desta vez, usa o leque para abanar-se até mesmo após o fim da canção, quando cessam a música e as palavras. Este gestual continuado busca, ao mesmo tempo, uma naturalidade cênica (ao não demarcar claramente o final da cena) e cumplicidade da plateia (em interações que podem ser suscitadas, como a dúvida sobre a duração da cena ou o momento de início dos aplausos). Então, cenicamente, ao leque e seus movimentos, são atribuídos a função de darem continuidade e se tornarem uma ligação entre *De huma simples amizade* (a modinha que se encerrou) e *Se os meus suspiros podessem* (a modinha que se inicia). Assim, o leque só é fechado após o início da segunda modinha.

A construção cênica em *Se os meus suspiros podessem*

Assim como na modinha anterior, uma introdução instrumental foi utilizada para iniciar a realização cênica. Segundo as indicações no planejamento detalhado do arranjador, após mirar o véu negro no chão, no proscênio, e manter o olhar em um plano cênico baixo (LABAN, 1978: 63-64, 73), a cantora deveria caminhar até ele, para pegá-lo. Porém, logo no primeiro ensaio, sentiu-se a necessidade de que a pianista também estivesse de alguma forma envolvida na encenação. Optou-se, então, pela utilização de um xale escuro que, desde a primeira modinha, estaria cobrindo os ombros da pianista. Apesar de mantido o tipo de emoção (a tristeza) buscada pelo arranjador, esta solução enfatizou uma interpretação introspectiva dos diálogos internos da personagem. Assim, não foi utilizado o recurso da triangulação com a plateia, e que inicialmente, seria uma interlocutora para a cantora. Esta mudança nas indicações do planejamento cênico permitiu um maior contraste entre as atmosferas da primeira e da segunda modinhas.

Na introdução de *Se os meus suspiros podessem*, o olhar da personagem, ao escutar os primeiros acordes, se move difusa e perdidamente em direção ao piano, e depois foca-se agudamente no xale escuro nos ombros da pianista. Aproximando-se lentamente do piano, faz a troca dos objetos de cena: sem parar de olhar para o xale, deixa o leque em cima do piano e, fascinada pelo xale, o retira dos ombros da pianista e o leva consigo até o centro do palco. Ali, relaciona-se com este objeto de cena que simboliza o luto, em função de um amor perdido. Ao final da introdução (c. 15-16), a personagem leva o xale até o peito e, de olhos fechados, suspira.

Em seguida a protagonista olha para o xale, como se este representasse seu amor perdido, e começa a cantar (c. 16-24). Usando o xale como seu interlocutor, ela demonstra uma dor crescente em cujo clímax atinge um coquetel de emoções, que inclui nuanças de indignação e raiva. Este movimento emocional, que se torna cada vez mais complexo no seu desenrolar, acompanha uma indicação musical no original de Lino José: a intensificação de andamento no c. 21, que passa de *andantino mosso* para *allegreto mosso*. Esta mudança na realização rítmica favorece, paralelamente, uma intensificação da dinâmica, em cujo *crescendo* se abrigam as emoções contraditórias da personagem.

No c. 25 a retomada súbita do andamento inicial, mais lento, abre a oportunidade de uma súbita mudança de atmosfera. Neste momento, a personagem respira e se acalma, abaixando as mãos e a cabeça, como que resignada. Anda um pouco pelo palco, arrastando o xale. Apesar da dor, a personagem canta, leva o xale ao centro do peito, fecha os olhos e esboça um semissorriso, como quem traz, para dentro de si, a lembrança de algo que foi bom no passado. Mas no c. 28, vagarosamente abre os olhos e mira o horizonte com um olhar perdido. Nos c. 32-45 há um interlúdio instrumental em que o tema é tocado pelo piano e acompanhado pelo contrabaixo. A ocupação cênica deste *tacet* para a voz é motivada pela reverberação de sons que saem do piano e que a cantora, em atitude postural de atenção, reconhece como seus. Imersa novamente na tristeza, emoção básica cujas expressões faciais podem incluir a testa franzida ao centro, as sobrancelhas oblíquas e os cantos da boca caídos (EKMAN; FRIESEN, 2003; cf. Fig. 52b), a personagem caminha até o fundo do palco, dando as costas para a plateia. No c. 36, a mudança de andamento para *allegreto mosso* (cf. a comparação entre estes trechos musicais nas EdiPAs da Fig. 6) é uma deixa para a cantora cobrir sua cabeça com o xale preto e intensificar a emoção de sofrimento, que leva a uma mudança de sua atitude corporal, mais tensa. A partir do c. 40, com o retorno do andamento inicial (*1° tempo*, ou seja, *andantino mosso*), a personagem caminha cabisbaixa até o proscênio, enlutada, com o xale sobre a cabeça. No c. 46, o arpejo descendente no contrabaixo é uma deixa para se iniciar a troca de objetos de cena, que se iniciará com a queda do xale, da cabeça da cantora para o chão. Para criar uma maior ênfase do trinômio texto-música-imagem, o arranjo marca um ponto de sincronização (*synch point*; CHION, 1994: 176, 190. HAGA, 2008: 251), em que há uma tripla coordenação: o final da queda do xale com a nota mais grave do contrabaixo (a última nota do arpejo) e com o movimento do olhar da protagonista se estancando, quando este toca o chão.

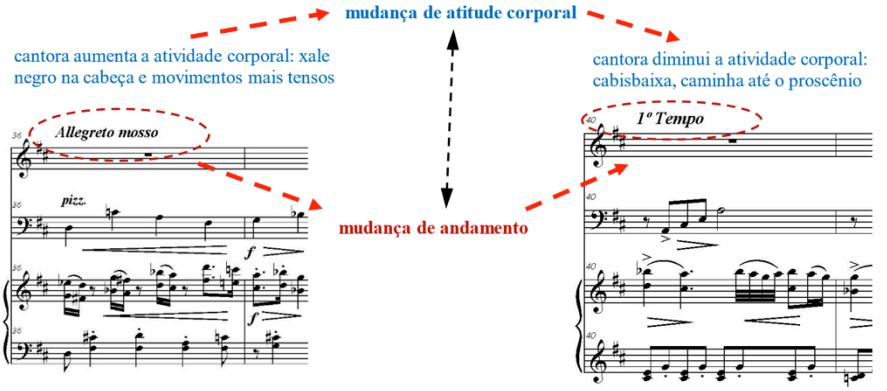


Fig. 6: EdiPA com mudança de andamentos na modinha *Se os meus suspiros podessem* motivaram sugestões de gestuais contrastantes na sua realização cênica.

Do c. 46 ao final da modinha, a personagem volta a cantar no centro do proscênio, buscando internamente o sentido da perda, que se reflete externamente no olhar semicerrado mirando ao longe e tendo ainda, ao lado e no chão, o xale. Para evitar o envolvimento da plateia como interlocutora e manter sua introspecção, a cantora utilizou um olhar difuso no plano cênico alto (LABAN, 1978: 63-64, 73), mirando o fundo do palco acima do nível das cabeças dos espectadores. A partir do c. 51, novamente no andamento *allegreto mosso*, a personagem leva as mãos até o peito, fecha os olhos e, impulsionada pelo *crescendo* da música, movimenta o peito com um arfar pesado e ruidoso, constituindo um gesto sonoro-corporal que vai se acalmando quando a música retoma o *andantino mosso* no c. 55. A partir do c. 56, as mãos vão escorregando lentamente, do centro do peito até as laterais do corpo, num gesto de desistência e resignação. O movimento de queda dos braços acompanha o movimento descendente na linha melódica do canto, que diz "[...] custaria mais do que a morte". Embora não indicado no arranjo e nem no planejamento da encenação, propõe-se aqui uma coordenação de forma que os braços criem um *synch point*, chegando à posição definitiva desta passagem exatamente na última sílaba da palavra "morte". No final da canção, acompanhando a linha melódica ascendente que vai até a fermata do c. 60, a personagem faz o movimento inverso, subindo as mãos pelas laterais do corpo e as levando até a frente do tronco, ajuntando-as como se oferecesse algo em suas palmas ao amado distante. Internamente, sugere-se, a cantora-atriz se sente como se estivesse oferecendo seu coração.

A construção cênica em *Cupido tirando*

Assim como ocorreu entre a primeira e a segunda modinhas, uma transição cênica foi planejada entre a segunda e terceira modinhas, o que inclui a troca dos objetos de cena principais (o véu pelo buquê de flores). A tristeza introspectiva retratada em *Se os meus suspiros podessem* se desfaz em uma atmosfera gradualmente marota ao som dos primeiros acordes de *Cupido tirando* (c. 1-3). A personagem posiciona seu rosto na luz de cena aberta de forma a iluminar seu sorriso brejeiro, ao mesmo tempo em que volta a buscar o público como seu interlocutor. Procura, assim, desfazer a imagem associada ao lado triste do amor, afirmando ao público um lado otimista e parnasiano, do qual faz parte a interação entre um personagem mitológico - o Cupido – e uma personagem humana - a Marília. Esta personagem feminina, na verdade, era o codinome da namorada real adolescente do escritor e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga (cujo codinome era Dirceu) no seu poema *Marília de Dirceu*. Para representar a natureza bucólica, leve e jocosa do texto, Lino José escolheu a métrica ternária e dançante da valsa. Imageticamente, Ekman e Friesen (2003, cf. Figs. 44b e 50b) provêm traços característicos da emoção básica da alegria, os quais podem servir de referência para composição das expressões faciais da protagonista: rugas nas laterais externas dos olhos, bochechas e cantos da boca levantados, dentes à mostra.

Na versão original publicada no século XIX, para o duo voz e piano, Lino José criou uma linha melódica fragmentada para o canto, alternando dois compassos de música com dois compassos de pausa, o que explicita a natureza improvisatória de uma possível segunda voz solista nesta modinha. No arranjo desta modinha para trio, uma segunda voz foi composta para ser realizada pelo contrabaixo que, assim, dialoga com o canto, alternando também na sua linha melódica trechos de pausa e de música (Fig. 7).

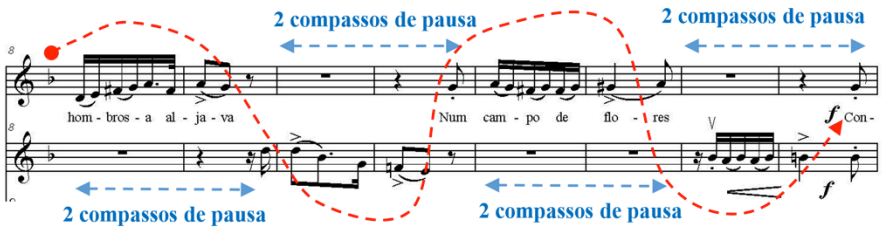


Fig. 7: EdiPA explicitando o diálogo entre as vozes fragmentadas do canto (original) e uma segunda voz criada para o arranjo da modinha *Cupido tirando* que serve de motivação para o diálogo de expressões faciais da cantora e contrabaixista.

Cenicamente, este diálogo musical é teatralizado em uma cumplicidade de olhares, acompanhados de atitudes receptivas (a escuta) ou ativas (a produção sonora) e de expressões faciais, tanto da protagonista (a cantora) quanto do coadjuvante (o contrabaixista).

Diferentemente do que ocorre na segunda modinha, a cantora interage com a plateia na terceira modinha durante quase todo o tempo. Ela inicia sua performance no centro do palco, mas gradualmente, leva sua "cinesfera" a ocupar todo o proscênio. Quando canta "na relva do prado" e "num campo de flores", alterna gestos horizontais dos membros superiores (braço e mão) à frente do corpo, à direita e à esquerda, para sugerir o ambiente bucólico em que se desenrola a cena. Alterando a altura do tronco, a cantora acaricia a "relva" e "flores" imaginárias. Durante o *chorus* 2, o canto está quase o tempo todo em *tacet*, enquanto o contrabaixo se torna o solista. Este longo silêncio da cantora é ocupado cenicamente com seus deslocamentos pelo palco, durante os quais ela encontra um buquê de flores escondido detrás do piano. Durante as poucas frases da cantora na seção central do *chorus* 2, ela retoma o sentido da valsa, dançando com as flores como se com elas formasse um par.

Em seguida, a representação do "campo de flores" contido na letra da modinha ganha novo significado nesta realização cênica. A cantora interage com a plateia, caminhado até pessoas da plateia, às quais distribui as flores com um tom de voz professoral e afetivo (pois ensina como é o amor), embora adolescente (pois é provocativa e sedutora). Esta mensagem a respeito do amor estava indicada no planejamento cênico do *chorus* 4, mas a experimentação mostrou que sua antecipação para o *chorus* 3 seria estratégica, para que a protagonista ficasse com as mãos desocupadas para realizar a cena final. Assim, no último *chorus* a protagonista retorna ao centro do palco para continuar sua interlocução com o público de forma mais direta, mas sem o objeto de cena (o buquê de flores). Com as mãos livres, o gestual da cantora busca sugerir as ações do Cupido a partir do c. 162, imitando-o. Corporalmente, a cantora personifica este personagem sobre o qual está cantando e cuja expressão facial, mais explicitamente caricata, torna-se raivosa. Neste trecho da poesia de Tomás Antônio Gonzaga, o Cupido esbraveja contra aqueles que roubaram suas flechas. Assim, apenas nos acordes finais da modinha, já tendo acabado o canto, é que a protagonista sai da projeção deste personagem e retorna às características de seu *alter ego*. Marotamente, sorri para a plateia, finalizando assim a canção.

Conclusão

As modinhas de Lino José Nunes refletem seu ecletismo musical. De um lado, o ambiente da música popular emergente no Brasil (a modinha) e, do outro, o ambiente erudito consolidado (a ópera), que ele viveu no Rio de Janeiro imperial de Dom João VI e Dom Pedro I. Aspectos do binômio texto-música no processo composicional de Lino José nas três modinhas motivaram a construção cênica de sua performance. A realização sequencial das três modinhas foi fundamentada em uma progressão de atmosferas amorosas contrastantes, mas integradas por gestuais, objetos de cena e iluminação. A condução dramática partiu (1) da promessa tensa e ansiosa de um amor idílico, que depois progride para (2) a dor de um amor perdido e que, finalmente, (3) reencontra esperança em um amor bucólico e mítico na promessa do Cupido, ainda que dentro da jocosidade da protagonista (a cantora) e o praguejamento projetivo de um personagem coadjuvante (o Cupido). As sugestões de encenação foram sumariadas em uma bula que acompanha as partituras dos arranjos.

A transposição das tonalidades originais para tonalidades mais graves, a ampliação da instrumentação (a adição do contrabaixo, instrumento principal do compositor) e a utilização de uma voz menos impostada nos arranjos fazem referência a tradições da música popular, não letrada. Já a dramaticidade e a ocupação cênica nos arranjos (expressões faciais, gestos, movimentação pelo palco, objetos de cena e iluminação) tomam emprestado tradições do ambiente erudito teatral da ópera. Procedimentos de utilização de movimentos corporais e orientações cênicas foram experimentadas a partir das sugestões nos arranjos que, dependendo do resultado, foram adotadas, adaptadas ou substituídas por outras soluções cênicas. Assim, observou-se um processo criativo onde tanto o compositor, quanto o arranjador, quanto o performer colaboraram para a construção de sentidos, seja por meio das ênfases visuais de aspectos da relação texto-música - constituindo, assim, o trinômio texto-música-imagem-, seja pela busca de outras soluções mais efetivas, que foram descortinadas, experimentadas e adotadas durante a realização de cada modinha de Lino José Nunes.

Referências

ALMEIDA, Adriana Xavier de. *Modinhas no Brasil Imperial:* ornamentação sob a influência dos castrati. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2014.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo:* 1808-1865, uma fase do passado do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

ANGEL, Brigitte. *Dança cigana com leque.* Postado em 11 mar. 2014. Disponível em: <https://caravanadovento.wordpress.com/2014/03/11/danca-cigana-com-leque/>. Acesso em: 29 nov. 2016.

BATIZ, Migdalia. *El Lenguaje del abanico*. Relato oral de Migdalia Batiz a Luciano Quiñones, da escola El Hogar de La Danza Puertorriqueña. Postado em 2016. Disponível em: <www.ladanza.com/language.htm>. Acesso em: 29 nov. 2016.

BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um "Mapa Visual de Performance" (MVP) e uma "Edição de Performance Audiovisual" (EPA). In: CONGRESSO DA TEMA, I., *Anais...* Salvador: UFBA, 2014. p. 100-108.

_____. *As três modinhas de Lino José Nunes*: liberdades de um músico afro-brasileiro no Brasil Colonial-Imperial. Belo Horizonte, 2016a. Manuscrito não publicado.

_____. "*... Foda!*": a bossa das palavras, música e imagens de Caetano Veloso. *Arts Review Journal*, n.4, 2016b. No prelo.

_____. *MaPA* e *EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica,* São Paulo,TeMA/USP, n.1, 2016c. No prelo.

BORÉM, Fausto; CARDOSO, André. Seis lições para "contrabaxo" de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., *Anais....* João Pessoa: 2012. p.1919-1926.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. A trajetória cênico-musical de Elis Regina. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 39-52, 2014.

BORÉM, Fausto et al. Traços operísticos no Methodo (1838) de Lino Jozé Nunes. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, 4., *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. No prelo.

BORÉM, Fausto et al. Lino José Nunes's 1838 Methodo: Historical, Analytical and Editorial aspects of an Afro-Brazilian Double Bass Jewel. *Online Journal of Bass Research,* Dallas, International Society of Bassists, v.5, 2015. 46p.

BRUNORIO, Frei Róger (Curador). *Padrão das 10 sepulturas que há no Capítulo.* Rio de Janeiro: Convento de Santo Antônio, [1822-c.1847]. Livro manuscrito com lista dos enterrados nas 10 tumbas do Capítulo do do Convento de Santo Antônio do Largo da Carioca.

CARDOSO, André. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. *Revista Brasileira de Música,* Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 425-435, 2011.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano:* uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Tese (Doutorado em História Social). USP, São Paulo, 2006.

CHION, Michel. *Audio-Vision:* Sound on Screen. Prefácio de Walter Murch. Edição e tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

DODERER, Gerhard (Org.). *Modinhas luso-brasileiras*. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. *Unmasking the Face:* A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions. Los Altos, California: Malor Books, 2003.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research,* v.12, n.1, 2011. Disponível em: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>. Acesso em: 29 nov. 2016.

FERNANDES, Angelo José. *O Regente* e *a construção da sonoridade coral:* uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas, 2009.

HAGA, Egil. *Correspondences Between Music and Body Movement.* Tese (Doutorado em Artes). Faculty of Humanities, University of Oslo, Oslo, 2008.

KIEFER, Bruno. A música profana de José Maurício. In: OLIVEIRA, Eva Lins Corrêa de. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 65-74.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. Apresentação de Maria Duschenes. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. The Use of Set and Costume Design in Modern Productions of Ancient Greek Drama. In: *Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources. Classical Receptions in Late Twentieth Century Drama and Poetry in English*. Org. pelo Reception of Classical Texts Research Project. London: The Open University: 2001. p.1-15.

MATTOS, Cleofe Person de. *2º centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):* exposição comemorativa. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967.

_____. *José Maurício Nunes Garcia:* biografia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MÉNDEZ, Mariza. Autoethnography as a Research Method: Advantages, Limitations and Criticisms. *Colombian Applied Linguistics Journal*, Bogotá, v. 15, n. 2, p. 279-287, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-46412013000200010>. Acesso em: 29 nov. 2016.

NUNES, Lino José. Cupido tirando dos hombros. In: *Modinhas luso-brasileiras.* Transc. e org. por Gerhard Doderer. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984a. p.60-71. Partitura.

_____. *Cupido tirando dos hombros.* Edição e arranjo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015a. Partitura.

_____. De huma simples amizade. In: *Modinhas luso-brasileiras*. Transc. e org. por Gerhard Doderer. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984b. p.114-115. Partitura.

_____. *De huma simples amizade.* Edição e arranjo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015b. Partitura.

_____. Se os meus suspiros podessem. In: *Modinhas luso-brasileiras.* Transc. e org. por Gerhard Doderer. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984c. p.102-103. Partitura.

_____. *Se os meus suspiros podessem.* Edição e arranjo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015c. Partitura.

PACE, Steven. Writing the Self into Research: Using Grounded Theory Analytic Strategies in Autoethnography. *TEXT,* Special Issue: Creativity: Cognitive, Social and Cultural Perspectives, p. 1-15, April 2012. Disponível em: <www.textjournal.com.au/speciss/issue13/Pace.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2016.

PLANTINGA. Leon. *Romantic Music:* A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. The Norton Introduction to Music History. New York: W. W. Norton & Company, 1984.

RANKIN, John. J. *Basic Principles and Techniques of Entertainment Lighting*. Cleveland: Vincent Lighting Systems, 2007.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2001.

RUSSELL, James A. A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.39, n.6, p.1161-1178, 1980.

SPARKES, Andrew. C. Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action. *Sociology of Sport Journal,* v.17, p.21-43, 2000. Disponível em: <http://www.humankinetics.com/acucustom/sitename/Documents/DocumentItem/1713.pdf >. Acesso em: 29 nov. 2016.

VASCONCELLOS, Lourenço Mendes (Coadjutor). *Quer casar, Lino Joze Nunes natural desta Corte…* Rio de Janeiro: (Manuscrito de intenção de casamento de Lino José Nunes, datado de 25 de Março, 1818, na coleção do Cabido da Catedral Metropolitana do Rio de janeiro), 1818.

VICTORIA'S PAST. *The Fan Dance.* Postado em 2016. Disponível em: <www.victoriaspast.com/Fandance/fandance.htm>. Acesso em: 29 nov. 2016.

Fausto Borém, Professor Titular da UFMG, é Editor-Chefe da revista Per Musi e coordena os grupos de pesquisa *PPPMUS* ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical) e *ECAPMUS* (Ensino, Controle e Aprendizagem na Performance Musical). Resultados de pesquisa incluem um livro, capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partitura e realização de recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Arnaldo Cohen, Fábio Mechetti e Luis Otávio Santos, e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão. Recebeu diversos prêmios no Brasil (que incluem o *Diapason D´Or* no Brasil pela gravação de um CD com Luis Otávio Santos e a *Orquestra Barroca da Pró-Música* em 2006) e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Recentemente, gravou um CD com a *Orquestra Barroca do Amazonas*. faustoborem@gmail.com

Ana Paula Taglianetti é Licenciada em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2010), Mestre em Performance Vocal pela City University of New York (2011), pós-graduada em Biopsicologia: Ciência Corpo-Mente pela Faculdade de Direito de Itu/Instituto Visão Futuro (2013), onde é orientadora de monografias na área de psico-acústica. Possui também cursos de especialização pelas *Juilliard School*, *Mannes College of Music* e *Lee Strasberg Theater Institute*. Formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. É fundadora da Casa de Artes OperÁria, instituição da qual foi Diretora Artística de 2004 a 2012.Atua como colaboradora e preparadora vocal e protagonizou diversas óperas e musicais no Brasil e no exterior. Sua montagem do musical *A Palavra* recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e indicações para os prêmios de Melhor Direção e Melhor Iluminação do Festival de Limeira de 2007. Recebeu o prêmio de Atriz Revelação em 1987 ao ser dirigida por Gabriel Villela em *A Capital Federal*. De 2008 a 2010, coordenou o *Projeto Teatro Musical na UFMG*, em Belo Horizonte. Versionou o texto para o português e dirigiu a ópera *A Serva Patroa* de Pergolesi. Atualmente, cursa o Doutorado em Música na UNICAMP e atua como cantoterapeuta, biopsicóloga da voz e *vocal coach*. anatag@yahoo.com