DOI 10.20504/opus2016b2210

Transcriação: uma análise do *Pierrot Lunaire* de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal

Lúcia de Fátima Vasconcelos Jatahy (UNICAMP)
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

Resumo: Este artigo é um estudo interdisciplinar que realizamos na nossa pesquisa de doutorado, na qual reunimos teorias da linguística e da música, com o fim de delimitar e aprofundar, por meio de uma análise de caso, a tradução do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos, ferramentas que auxiliassem o processo de tradução de obras vocais. Partimos da visão do intérprete cantor e do princípio que texto e a música são fenômenos sonoros indissociáveis na canção e outros gêneros vocais, recorrendo à melopoética como fio condutor desse processo criativo. Diante de tal corrente de estudo, que trabalha especificamente com as questões sonoras que permeiam letra e música, as ferramentas de trabalho que desenvolvemos possuem íntima relação com esses fenômenos. Métrica, acentuação rítmica, prosódia, rimas internas e externas, os processos de união e separação de palavras em música e questões interpretativas são os elementos que foram aqui aprofundados em uma pesquisa que, em sua essência, promove a intercomunicação entre a música e a linguística.

Palavras-chave: Tradução para performance vocal. Augusto de Campos. *Pierrot Lunaire*. Melopoética.

"Transcreation": An Analysis of *Pierrot Lunaire* by Augusto de Campos and the Use of "Melopoetics" as a Translation Tool for Vocal Works

Abstract: This paper is an interdisciplinary study conducted as part of our doctoral research and brings together theories of linguistics and music to define and develop, through a case analysis, the translation of Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire* by Augusto de Campos, where these theories can be used as tools to assist in the translation process of vocal works. We start from the viewpoint of the singer and the principle that text and music are inseparable sound phenomena in song and other vocal genres, relying on the theory of *melopoetics* as the guiding principal of this creative process. In light of this line of study that deals specifically with the sonorous issues that permeate music and text, the tools we developed are intimately related to these phenomena. Meter, rhythmic accentuation, prosody, internal and external rhymes, the process of joining and separating words in music, and performance issues are elements discussed here, in a study that, in its core, promotes intercommunication between music and linguistics.

Keywords: Translation for vocal performance; Augusto de Campos; *Pierrot Lunaire;* melopoetics.

JATAHY, Lúcia de Fátima Vasconcelos; KAYAMA, Adriana Giarola. Transcriação: uma análise do *Pierrot Lunaire* de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 259-282, dez. 2016.

Submetido em 16/05/2016, aprovado em 17/07/2016.

Percebendo a crescente demanda por obras vocais traduzidas, resolvemos nos debruçar sobre o estudo desse tipo de tradução, ainda pouco aprofundada no Brasil. Em algumas traduções de obras vocais atuais, percebemos que no resultado final havia uma perda considerável na qualidade do texto, na sua inteligibilidade por parte do público e que, não raramente, eram textos que não favoreciam ao canto em seus aspectos técnicos e estéticos. Por outro lado, entrando em contato com a versão brasileira da obra *Pierrot Lunaire*[1] de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos, percebemos que o resultado final foi uma obra viva, de identidade forte, de fácil adaptação à voz e comunicação ao público. Em contato com Augusto de Campos, este nos revelou que para a confecção dessa tradução contou com o apoio da maestrina e cantora Edmar Ferretti[2], figura imprescindível, segundo o poeta, para a qualidade final da obra. Campos descreve que foi um trabalho conjunto, sendo a maestrina responsável por escrever o texto poético na partitura, conferindo-lhe a liberdade de tomar decisões que favorecesse essa relação entre texto e música[3]. Enquanto estudava a literatura que tratava de tradução, observamos o quão inesgotáveis são as possibilidades de abordagens. Por se tratar de uma pesquisa na

[1] O texto original de *Pierrot Lunaire* foi escrito em língua francesa por Albert Giraud. Este texto foi posteriormente traduzido para a língua alemã por Otto Erich Hartleben, versão musicada por Arnold Schoenberg. Augusto de Campos fez sua tradução do *Pierrot Lunaire* a partir da versão de Schoenberg/Hartleben.

[2] Edmar Ferretti é cantora, maestrina e professora. É formada em canto e piano pelo Conservatório H. Villa-Lobos e em canto orfeônico pela Escola Caetano de Campos - São Paulo. Formou-se atriz na Escola de Arte Dramática da ECA – USP. Especializou-se em canto e *mise en scène* em Genebra, Espanha e Portugal. Desenvolveu intensa carreira artística como cantora lírica e camerista, no Brasil e no exterior, nas décadas de 60, 70 e 80 e nos primeiros cinco anos de 1990, tendo sido considerada por Camargo Guarnieri sua melhor intérprete. Foi a primeira brasileira a executar a Recitante, em alemão e em português, da obra *Pierrot Lunaire*, de A. Schoenberg, em vários teatros de capitais do Brasil. Foi professora titular da Universidade Federal de Goiás, de 1970 a 1990. Na UFU, prestou concurso em 1981, ingressando como professora titular criando a área de Canto, no então DEFOM, e regente titular do Coral da UFU. Deu início ao projeto A ópera no Triângulo, levando à cena, até 2009, treze óperas e inúmeros espetáculos cênico-musicais. Em 25 de junho, após reger o *Requiem*, de Mozart, recebeu o título de Doutor Honoris Causa conferido pela Universidade Federal de Uberlândia. De 1981 a 2010, Edmar Ferretti desenvolve intensa atividade artística e pedagógica, coordenando e dirigindo montagens encenadas em Uberlândia, Uberaba, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e outros centros, assim como administra a Divisão Coral-DIVIC-DICULT-UFU (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA).

[3] O material foi gentilmente cedido por Augusto de Campos e Edmar Ferreti para a presente pesquisa.

área da música, nos sentimos à vontade para trabalhar a tradução segundo os parâmetros sonoros do texto, uma linha de estudo chamada melopoética[4].

Procuramos saber com o poeta Augusto de Campos que parâmetros nessa área foram observados durante o seu processo de tradução e ele elencou alguns aspectos da linguística que foram observados conjuntamente às questões musicais.

Em tratados de versificação, observamos o comportamento rítmico do poema, um dos parâmetros que Campos defendeu como importante nesse estudo. Também, na literatura linguística, nos debruçamos sobre os efeitos da prosódia da fala e sua influência na fraseologia musical. Além desses aspectos, percebemos que a rima também influenciava diretamente na sonoridade e estrutura do poema e que foi trabalhada com muita propriedade por Campos.

Enfim, no nosso estudo da interpretação da obra, resolvemos observar também como o tradutor utilizou os fenômenos de união e separação de palavras, tão comuns no repertório vocal brasileiro e alvo de críticas. Levantamos as soluções empregadas por ele e sugerimos possíveis soluções interpretativas.

Parâmetros linguísticos observados na tradução poética de uma obra musical

Partindo da observação sonora do texto, elencamos nesta pesquisa como parâmetros de análise a origem da relação música–texto na natureza da composição musical, ritmo e métrica, prosódia, rimas e os fenômenos de divisão silábica.

A origem da relação música–texto na natureza da composição musical. A relação fundamental da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho de tradução de uma obra musical. Cada compositor possui características próprias, que mudam inclusive durante a sua vida, de acordo com seus estudos e experiências. Portanto, o tradutor, ao se defrontar com uma obra musical antes de iniciar o seu trabalho, precisa entender a relação do trabalho do compositor em conjunto ao trabalho do poeta ou vice versa, nos casos em que a música antecede a poesia.

Schoenberg (2010), por exemplo, explica que em seu processo composicional os sons das primeiras palavras do texto poético lhe servem de inspiração, assim como a verdadeira essência do poema. Entretanto, a sua música é algo que ele compõe independentemente, e que apenas dias depois ele verifica o resultado final da composição.

[4] A melopoética é um ramo dos estudos comparados que, numa abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música, as chamadas homologias.

Interpretando essas palavras, Richard Kurth (2000: 222) define que Schoenberg se enquadra em uma corrente que se denomina "mimologismo" ou "cratilismo" [5]. O compositor aproxima-se do termo platônico pela relação sonora entre o texto e a música, assim como a percepção da sua essência poética na composição musical. Para Kurth, a *Sprechstimme* estende à recitação, oferecendo uma resposta às propriedades mimológicas da linguagem. O autor ilustra sua teoria com as primeiras palavras de *Mondestrunken*.

Segundo Kurth (2000),

> O cenário não é reproduzido aqui, mas certamente os sons estão gravados indelevelmente na memória aural de todos os leitores. A *Sprechstimme* aqui é um deleite de cratilismo. Seu ritmo e contorno são apropriadamente ondulatórios, e eles geralmente descendem completamente, como a 'luz da lua que verte em ondas' (linha 2). [...] Respondendo ao "som das primeiras palavras" deste poema, a música que cresce no ouvido cratilista de Schoenberg parece ser especialmente influenciado pelas qualidades sônicas das palavras *trinkt* e *Wogen*[6] (KURTH, 2000: 222-223, tradução nossa).

Assim, acreditamos que o entendimento da relação do compositor com o texto é compreender e refazer o caminho traçado por ele, o que amplia a visão do poeta que se propõe a traduzi-lo.

Ritmo e métrica. Ritmo e métrica são duas estruturas que possuem um papel estrutural na poesia e na música. A o ponto de intercessão dessas estruturas nessa relação da música com o texto é um dos pontos fundamentais do trabalho de tradução de uma obra vocal. Cerqueira (2006) sobre o ritmo poético nos elucida: "O sentido rítmico da linguagem poética, por força da essência temporal, faz do ritmo um fator estrutural e expressivo que congrega todos os demais – melódicos, harmônicos, intensivos e timbrísticos" (CERQUEIRA, 2006: 118).

---

[5] O termo "cratilismo" é utilizado por Platão e debate a representação da qualidade mimética da linguagem em geral, e dos nomes em particular.

[6] "The setting is not reproduced here, but surely its sounds are etched indelibly in the aural memory of every reader. The Sprechstimme here is a Cratylist's delight. Its rhythms and contours are appropriately wavelike (and drunken), and they generally descend overall, like the moonlight´s pouring waves (line2). [...] Responding to the "sound of the first words" of this poem, the music arising in Shoenberg´s Cratylist ear seems especially influenced by the sonic qualities of trinkt and Wogen" (KURTH, 2000: 222-223).

A métrica poética, assim como a musical, pode ser entendida como base de "compasso", ou modos de organização dos impulsos sonoros (sílabas na poética) em padrões para a composição de séries (versos), quantitativamente equilibradas. Cerqueira (2006) defende que todo texto musical ou poético, junto com a tensão melódica, possui uma tensão métrica, um padrão de medida das pulsações e seus pontos de apoio, para a produção de um sentido rítmico. Por exemplo, da fusão entre a versificação grega e latina, ficaram as conhecidas unidades métricas, os "pés" ou "metros gregos", formados por agrupamentos das sílabas: iambo (sílaba breve seguida de longa – U /), troqueu (sílaba longa seguida de breve – / U), dáctilo (sílaba longa seguida por duas breves – U / /), anapesto (duas sílabas breves mais uma longa – U U /), anfíbraco (uma sílaba breve, uma longa, uma breve – U / U), entre outras. As normas de versificação da poesia ocidental herdaram esse sistema clássico, adaptando-o progressivamente a cada idioma. A Tab. 1 mostra uma representação dos pés ou metros gregos, sua classificação e exemplos no português brasileiro.

Pés	Representação	Classificação	Exemplo
Iambo	U /	Duplo	amém, chapéu, portão
Troqueu	/ U	Duplo	caixa, menta, coisa
Dáctilo	/ U U	Triplo	cântico, pântano
Anapesto	U U /	Triplo	atenção, vendaval
Anfíbraco	U / U	Triplo	cabelo, palavra

Tab. 1: representação, classificação e exemplos dos pés métricos.

Na língua portuguesa, Cerqueira (2006) explica que o sistema acentual da poesia utiliza a denominação "tônica" para a noção de longa e "átona" para a noção de breve, ficando a ideia de pé relacionada com as unidades rítmico-intensivas[7] do verso, ou intervalo entre duas tônicas, composto pelas sílabas átonas e a tônica que as rege. O sistema musical, por sua vez, exerce a liberdade universal de fundir os sistemas rítmicos diversos, visando compor o seu próprio ritmo.

Stein e Spillman (1996) definem como métrica poética os padrões de acentuação e ressaltam que o número de sílabas por linha também é objeto de uma variedade de tradições e regulamentações.

No processo de escrita poética, Goldstein (2005) complementa:

[7] Unidades rítmico-intensivas se referem à intensidade sonora das sílabas em conjunto com a duração das mesmas.

> A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao compor, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso. Graças à criatividade do artista, depois de pronto, o poema tem um ritmo que lhe é próprio (GOLDSTEIN, 2005: 5).

A autora descreve ainda que o ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo e verso escolhido pelo poeta. Também pode resultar de uma série de jogos sonoros ou de repetições. O poeta escolhe, organiza e manipula esses recursos no texto e a cada combinação de recursos, resulta um novo efeito.

Para realizar esse trabalho de medição, o poema precisa ser dividido em sílabas poéticas que nem sempre correspondem às sílabas gramaticais. As sílabas poéticas podem se agrupar ou se separar quando houver encontro de vogais ou de fonemas parecidos, e é a percepção auditiva da melodia do verso quem vai indicar como vai ocorrer a escansão[8].

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
U / U / U / U /
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
U / U / U / U /

Ex. 1: Exemplo de escansão métrica - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 13, *Enthauptung* (*Decapitação*).

Na opinião de Stein e Spillman (1996), a escolha do ritmo e da métrica pode colaborar na velocidade com a qual o texto pode ser falado e, consequentemente, como o texto pode se juntar à música. Cooper e Meyer (1960) afirmam que a métrica, assim como outros elementos da organização musical, possui natureza arquitetônica.

De acordo com Goldstein (2005), embora até o início do século XX se valorizasse a contagem silábica dos versos, mais recentemente, esta noção se associa à das unidades rítmicas que, de certo modo, abrange a anterior. Essa nova posição crítica permite analisar o ritmo do verso livre, inovação modernista que não segue nenhuma regra métrica, apresentando um ritmo novo, liberado e imprevisível. Para Goldstein (2005), as normas métricas foram seguidas de maneira diferente em cada período literário: "Ora se preferia determinado esquema rítmico. Ora se mesclavam diferentes tipos de metro. Ora surgia uma inovação. A mais marcante historicamente foi o verso livre modernista, que não segue nenhum tipo de esquema rítmico preestabelecido" (GOLDSTEIN, 2005: 5).

[8] Escansão: contagem das sílabas "métricas" (fortes e fracas) dos versos de um poema.

Ao tradutor, um trabalho de entendimento deste esquema rítmico da obra original de acordo com sua época é fundamental, assim como sua relação com a música. Embora a música tenda a fixar alguns parâmetros, essa não deve limitar as possibilidades criativas de quem se propõe a traduzir a obra.

Para contar corretamente as sílabas poéticas, por convenção, devem-se seguir basicamente os seguintes preceitos: não contar as sílabas poéticas que estão após a última sílaba tônica do verso (pós-tônica); saber que os ditongos têm valor de uma só sílaba poética; e que duas ou mais vogais, átonas ou até mesmo tônicas podem fundir-se entre uma palavra e outra, formando uma só sílaba poética (elisão).

Se, por um lado, a observância da métrica nos dá um entendimento do ritmo do poema em nível segmental, os esquemas de acentuação rítmica ampliam essa visão para o nível denominado suprassegmental, o que muitas vezes, tanto para o intérprete quanto para o tradutor, representa os pontos de apoio mais importantes.

Os acentos rítmicos são os acentos internos que, colocados em determinados lugares ou sílabas, marcam a fisionomia musical dos diferentes tipos métricos. O acento de uma sílaba é o primeiro valor tônico-rítmico de posição nesta palavra e que posteriormente se toma um valor tônico de posição na estrutura métrica geral do verso. De acordo com a autora supracitada, além dos acentos rítmicos principais, existem os secundários, que realçam e imprimem movimento ao verso. Para ilustrar, os acentos primários no Ex. 2 são marcados com o sinal " > " maior e destacado.

A virgem hirta
> **>**
de colo fino
> **>**

Ex. 2: Padrões de acentuação - *Pierrot Lunaire*, primeira estrofe do melodrama n. 12, *Galgenlied* (*Canção da forca*).

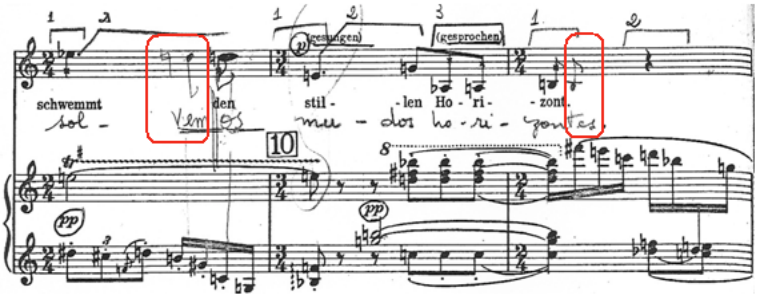
A percepção de como funciona a acentuação rítmica do poema fornece ao tradutor e intérprete um melhor entendimento da estrutura do poema em nível supra segmental.

A Tab. 2 mostra um exemplo de escansão métrica que foi usada na pesquisa.

Melodrama 1: *"Mondestrunken"* (Otto Erich Hartleben) / 'Bêbado de Lua' (Augusto de Campos)			
Poema em alemão	**Acent. silábica**	**Acent. silábica**	**Poema traduzido**
Den Wein, den man mit Augen trinkt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	O vinho que meus olhos sorvem U / U / U / U /
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, U / U / / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	A Lua verte em longas ondas, U / U / U / U /
Und eine Springflut überschwemmt U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Que numa enorme enchente solvem U / U / U / U /
Den stillen Horizont. U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Os mudos horizontes. U / U / U /
Gelüste, schauerlich und süss, U / U / U U U /	2-4-8	2-4-8	Desejos pérfidos se escondem U / U / U U U /
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten! U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	No filtro do luar que chove U / U / U / U /
Den Wein, den man mit Augen trinkt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-6-8	O vinho que meus olhos sorvem U / U U U / U /
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	A Lua verte em longas ondas, U / U / U / U /
Der Dichter, den die Andacht treibt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	O Poeta, no silêncio absorto, U / U / U / U /
Berauscht sich an dem heilgen Tranke, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Absinto santamente absorve, U / U / U / U /
Gen Himmel wendet er verzückt U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	E o céu é seu até que cai, U / U / U / U /
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürfter U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Olhar em alvo, gesto tonto, U / U / U / U /
Den man mit Augen trinkt. U / U / U /	2-4-6	1-3-5	que meus olhos sorvem. / U / U /

Tab. 2: Escansão métrica e marcação de acentuação métrica do *Pierrot Lunaire*, melodrama 1 *Mondestrunken* (*Bêbado de Lua)*.

Observando a Tab. 2, em relação à métrica, Hartleben (no poema em alemão) seguiu o parâmetro octassilábico francês do século XIX que, segundo Gouvard, é um tipo de verso simples, sem cesura, contendo oito sílabas e onde a última recebe um acento (GOUVARD, 2004: 49). Com predominância de padrão rítmico iâmbico, Hartleben escolhe palavras oxítonas como *"trinkt", "süss", "treibt"* e *"verzückt"* no final de vários versos. Augusto de Campos, apesar de manter o padrão métrico, não abriu mão da sonoridade da nossa língua, mantendo todas as terminações paroxítonas com a exceção do décimo primeiro verso, onde utiliza a palavra "cai". Assim, quando a cantora Edmar Ferretti fez a metrificação para o português na partitura, pequenos ajustes foram necessários:

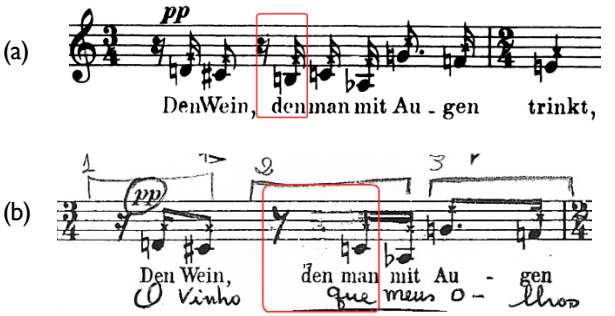


Ex. 3: Ajustes métricos - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 9-11 [9].

Como mostrado no Ex. 3, adaptações musicais foram feitas para se ajustarem à nova métrica do poema em português. Nos versos 3 e 4, correspondentes aos c. 9 e 11, Edmar Ferretti reescreve o ritmo acrescentando notas, no entanto, mantendo as alturas das notas vizinhas, antecipando um gesto (como no c. 9), ou subdividindo a nota existente (c. 11).

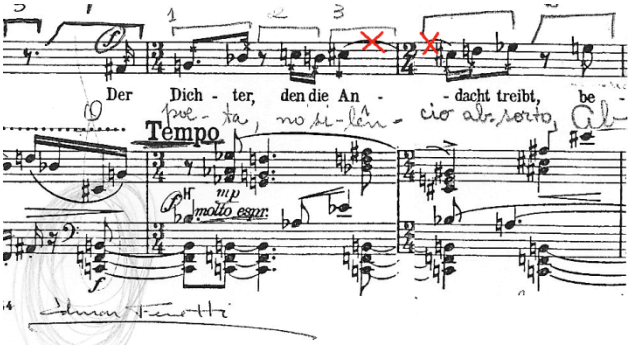
Outro tipo de alteração necessária, no entanto, foi a supressão de notas em virtude do texto. Um exemplo dessa adaptação se encontra no c. 23, conforme podemos observar no Ex. 4.

[9] Esse excerto de partitura e os demais que aparecerão nesse trabalho contendo a tradução do Augusto de Campos foram gentilmente cedidos pela maestrina Edmar Ferreti para nossa análise e estudo (SCHOENBERG, 1994).



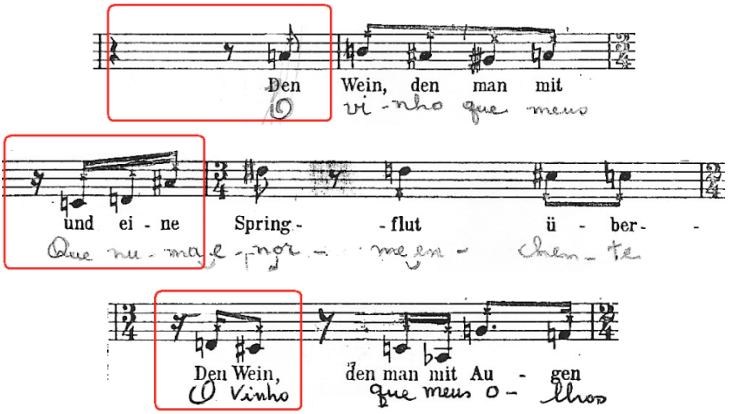
Ex. 4: a) Partitura original em alemão; b) Supressão da nota Si na versão em português para adaptação do texto - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 23.

Ainda em relação às alterações relativas à partitura, outra solução que observamos foi a supressão da ligadura de prolongamento, como podemos verificar na passagem entre os c. 29 e 30 (Ex. 5).



Ex. 5: Supressão de ligaduras para adaptação do texto - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c 29-30.

Em relação à música, Schoenberg favorece a sonoridade do verso iâmbico com predominância de inícios anacrústicos, seja na cabeça de compasso ou nos tempos mais fortes do compasso, como vemos no Ex. 6:



Ex. 6: Padrão iâmbico e anacruses - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 2-3, 7-8 e 23.

Defendemos que o entendimento por parte do tradutor desse esquema rítmico da obra original é fundamental, assim como sua relação com a música. Embora a música tenda a fixar alguns parâmetros, esta não deve limitar as possibilidades criativas de quem se propõe a traduzir a obra.

Prosódia. Segundo Ezra Pound, "ao se escrever um verso, existem certos elementos primários, a saber: os vários 'sons articulados' da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de sílabas" (POUND, 1991: 4). Para o autor, essas sílabas têm pesos e durações distintas: os originais, e aqueles que são impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor. Este é o material com o qual o poeta trabalha e recorta seu desenho no tempo.

Mateus (2004), por sua vez, explica que estas propriedades são inerentes ao som e como estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras:

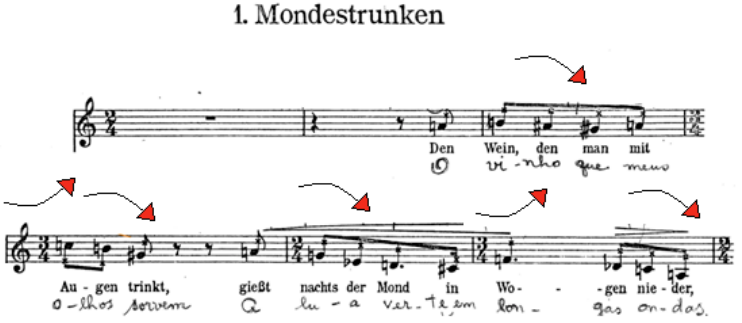
> O **tom** (ou **pitch**) tem como correlato acústico a **frequência** da onda sonora, ou seja, o número de vezes que um ciclo completo de vibração das partículas se repete durante um segundo. Quanto maior o numero de ciclos de vibração das partículas, maior é a altura do som e, portanto, mais "alto" é o tom. A frequência fundamental relaciona-se de um ponto de vista articulatório, com as cordas vocais: quanto mais delgadas, maior numero de vibrações, maior altura do som (MATEUS, 2004: 6, grifo nosso).

Segundo a autora supracitada uma sequência de segmentos com os seus respectivos tons cria o que chama de entoação dessa sequência, que pode ser uma palavra ou de um grupo de palavras.

Hervey, Loughbridge e Higgins (2006) estruturam o nível prosódico em três elementos. O primeiro é a acentuação, ou seja, a ênfase dada a certas sílabas, pronunciando-as com maior intensidade do que as outras.). O segundo elemento do nível prosódico seria a entonação – que diz respeito à variação de alturas (*pitch*) das vogais e à modulação das vozes que compõem a "melodia" de um enunciado. A entonação de um texto muitas vezes possui uma ligação direta com a intenção ou sentido do mesmo. A terceira característica prosódica seria a velocidade de emissão vocal.

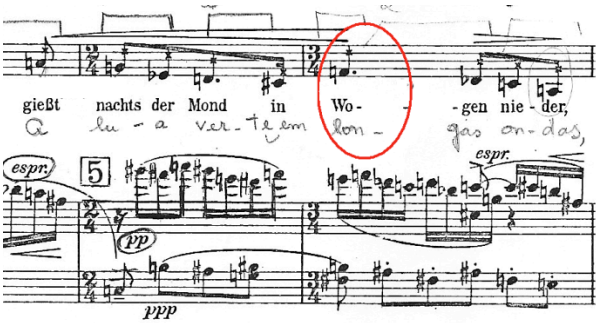
A este perfil da fala, Cagliari (1992) denomina de *arsis* e *tesis*, sendo que *arsis* corresponde a picos e *tesis*, a vales. De acordo com o autor, *arsis* e *tesis* são os efeitos da modulação de saliências fônicas da fala, tendo, portanto, uma função prosódica própria, independente das funções dos elementos prosódicos constitutivos.

No Ex. 7, repetimos o exemplo anterior com a representação da *arsis* e *tesis*.

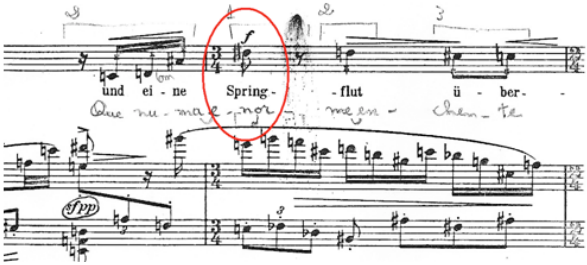


Ex. 7: Representação das *arsis* e *tesis* - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 1-6.

Em relação à prosódia, Schoenberg se preocupou em escrever a estrutura rítmica e melódica da música aproveitando as qualidades fônicas e rítmicas das palavras e das frases. Nos Ex. 8 e 9 podemos notar o cuidado que Augusto de Campos teve com estes aspectos, e a estreita relação com a música de Schoenberg.



Ex. 8: Aproximação fônica entre *"Wogen"* e "longas" - c. 5-6.



Ex. 9: Aproximação melódica entre os contornos melódicos das frases - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 8.

Em relação às *arsis* e *tesis* na tradução de Campos, no que tange ao efeito final da modulação de saliências fônicas na fala, destacam-se palavras como *"Springflut", "Berauscht sich", "Tranke", "verzückt"* na versão alemã e "enorme", "absinto", "absorve" e "olhar" na versão em português.

Segundo Hervey, Loughbridge e Higgins (2006), em textos destinados ao desempenho oral, como palestras, peças de teatro, poesia ou canções, essas características prosódicas podem ser muito importantes para a interpretação, na criação de estados de espírito ou reforçando alguma palavra. Textos nos quais os efeitos prosódicos desempenham um papel importante, demandam do tradutor uma atenção especial.

O benefício do estudo da prosódia não se limita a encontrar apenas os padrões prosódicos da língua. Também auxilia os pesquisadores na descoberta da relação entre a

prosódia e a fraseologia musical. Assim, esses conhecimentos nos possibilitam compreender o papel da prosódia na tradução de obras vocais.

Rimas. Pound afirma que "nunca será demais o tempo consagrado a estes assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração] para quem o poeta, como o músico, tem de saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas" (POUND, 1991: 75). No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre uma simples reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

Stein e Spillman (1996) defendem que a rima é um recurso que ajuda a organizar o significado e proporciona uma melhor conexão com as próximas linhas do poema, influenciando na sua fluência e no seu ritmo.

Outro aspecto fundamental, na perspectiva melopoética, é o papel da rima como elemento estrutural do verso. "A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada" (LIRA, 2000: 78). Exemplifica o autor que o sistema francês leva à nossa tradicional classificação das rimas quanto ao esquema acentual dos fins de verso: (1) aguda (ou masculina), entre segmentos oxítonos; (2) grave (ou feminina), entre segmentos paroxítonos; e (3) esdrúxula (ou datílica): entre segmentos proparoxítonos.

Quanto à posição na estrofe, as rimas podem ser classificadas como: (1) emparelhadas – aabb (ou paralelas), (2) interpoladas – abba, (3) cruzadas – abab (ou alternadas) e (4) – abcd.

Outra classificação importante ao estudo da obra vocal é a proposta por Goldstein (2005) quanto às rimas. A autora classifica-as segundo os seguintes parâmetros: (1) rima interna e externa, (2) rima consoante e toante e (3) rima rica e pobre (tanto através da sua função gramatical quanto de sua extensão se semelhança).

A rima externa ocorre, segundo Goldstein (2005), quando os sons que se repetem se localizam no final dos versos. Observa que também é possível haver rima entre a última palavra de um verso e outra do interior do verso seguinte, sendo então uma rima interna. Em ambos os casos, trata-se de um recurso de grande efeito musical e rítmico. A rima consoante é aquela que apresenta semelhança de consoantes e vogais. O Ex. 10 moestra um exemplo de rima consoante extraída do melodrama n. 4, *Eine blasse Wäscherin (Lavadeira lívida)*.

Suave serva em desalinho
Sob o amor dos ramos frios,
Alva à treva nua lava
Em seus luminosos linhos -
Lavadeira lívida.

Ex. 10: Rima consoante - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 4, *Eine blasse Wäscherin* (*Lavadeira lívida*).

De acordo com Goldstein (2005), rima toante é aquela que só teria semelhança na vogal tônica, com consoantes ou outras vogais que não coincidem. Um exemplo de rima toante pode ser encontrado no melodrama n. 3, *Der Dandi* (*O dândi*) (Ex. 13).

Com seu mais fantástico raio
Espelha-se a Lua em cristais e gargalos
Sobre o negro lavabo sagrado

Ex. 11: Rima toante - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 3, *Der Dandi* (*O dândi*).

Goldstein (2005) indica ainda dois os modos de conceituá-las: rima pobre e rima rica – o primeiro quando a rima é da mesma família gramatical, o segundo, quando é de famílias diferentes. De acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras que pertencem à mesma categoria gramatical – por exemplo, dois substantivos, dois adjetivos, dois verbos – e a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais.

Para exemplificamos as rimas pobres, alguns exemplos recorrentes no português brasileiro são: diminutivos em "-inho", advérbios em "-mente", verbos com as mesmas flexões regulares, adjetivos em "-oso", substantivos em "-ão", "-ência", e ainda, palavras que se diferenciam apenas pelo prefixo. Na tradução do *Pierrot Lunaire*, Augusto de Campos quase não se utiliza das rimas nesse grau. O exemplo do melodrama *Eine blasse Wascherin* (*Lavadeira lívida*) pode ilustrar um desses poucos momentos no qual se utilizou desse tipo de rima. Outro exemplo a ser observado é o melodrama *Enthauptung* (*Decapitação*), no qual o sufixo "-al" é empregado com a mesma ideia de adjetivo nas duas palavras.

A lua – um sabre oriental
Em seu divã sombrio de seda,
Horrendo e nu – ronda, fatal,
Na escura noite má.

Ex. 12: Rima pobre - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 13, *Enthauptung* (*Decapitação*).

Em oposição às questões gramaticais, também se utiliza a classificação de rima rica ou pobre do ponto de vista fônico. Por esse critério, Goldstein afirma que "as rimas podem ser pobres ou ricas levando-se em conta extensão da semelhança dos sons fônicos" (GOLDSTEIN, 2005: 31). Exemplificando esta definição, no Ex. 14 podemos verificar rimas ricas por extensão, já que as duas últimas sílabas das palavras "espedaçou" e "passou" rimam. Por sua vez, no Ex. 13 apenas a última sílaba das palavras "oriental" e "fatal" rimam, classificando-as, então, como rimas pobres.

A lua – um sabre oriental
Em seu divã sombrio de seda,
Horrendo e nu – ronda, fatal,
Na escura noite má.

Ex. 13: Rima pobre – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, *Enthauptung* (*Decapitação*).

Pierrô! meu riso
Se espedaçou!
Seu brilho é um rastro:
Passou – passou!

Ex. 14: Exemplo do uso de rimas ricas - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 4, *Gebet an Pierrot* (*Prece ao Pierrô*).

Destacamos as rimas do Ex. 13 como interpoladas e pobres, pois as palavras "orienTAL" e "faTAL" só se identificam a partir da vogal tônica; e as rimas do Ex. 14 como ricas, pois a igualdade de sons entre as palavras que rimam já se inicia antes da vogal tônica, "espedAÇOU" e "pASSOU". Neste último caso, o "o" é a vogal tônica; e desde o "a", consoante de apoio do "ss ou ç", já se dá a identificação.

De uma forma geral, e para melhor visualização e análise, mostramos na Tab. 3 o agrupamento das rimas.

TIPO DE RIMA	CLASSIFICAÇÃO			
ESQUEMA ACENTUAL NO FIM DOS VERSOS	AGUDA segmentos oxítonos	GRAVE segmentos paroxítonos	ESDRÚXULA segmentos proparoxítonos	
ORDENAÇÃO RÍMICA DENTRO DO POEMA OU ESTROFE	CRUZADAS ABABAB	EMPARELHADAS AA BB CC	INTERPOLADA ABBA	MISTURADA ABCD
POSIÇÃO NO VERSO	INTERNA	EXTERNA		
SEMELHANÇA DE LETRAS	CONSOANTE consoantes e vogais	TOANTE apenas a vogal tônica		
CATEGORIA GRAMATICAL	POBRES mesma categoria gramatical	RICAS categoria gramatical diferente		
EXTENSÃO DOS SONS QUE RIMAM	POBRES identidade da vogal tônica em diante	RICAS identidade desde antes da vogal tônica		

Tab. 3: Classificação das rimas.

Stein e Spillman (1996) defendem que, embora as rimas de final de verso sejam aquelas mais utilizadas e consideradas por estudiosos como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, existem também outras formas de rima, que criam conexões adicionais e que enriquecem o texto; são denominadas rimas internas.

Stein e Spillman (1996) definem:

> Os dois dispositivos que reconhecidamente exploram tais usos das palavras são a assonância e a aliteração. ASSONÂNCIA conecta as palavras através de sons de vogais em comum e, portanto, forma rimas internas, combinando palavras que rimam para criar um bom desenho da linha. ALITERAÇÃO cria conexões semelhantes entre palavras mas usa a repetição da consoante inicial: consoantes cuidadosamente trabalhadas criam conexões [sonoras] claras. Aqui o efeito é menos uma rima como a conhecemos tradicionalmente e mais uma conexão através de um tipo diferente de reiteração de som. Ambas as formas conectam as palavras através do som, e ambas,

> portanto, requerem uma especial atenção por parte do cantor[10] (STEIN; SPILLMAN, 1996: 36, tradução nossa).

Para ilustrar o pensamento acima, demonstramos como foi explorado o tratamento das rimas internas na tradução do *Pierrot Lunaire* por Augusto de Campos:

Des Mondlichts bleiche Blüten,	As flores -luz da Lua,
Die weissen Wunderrosen,	Alvura luminosa
Blühn in den Julinächten	Florem na noite nua
O bräch ich eine nur!	Eu morro de brancura!
Mein banges Leid zu lindern,	Meu alvo é só seu alvo.
Such ich am dunklen Strome	Busco num rio escuro
Des Mondlichts bleiche Blüten,	As flores-luz da lua,
Die weissen Wunderrosen.	Alvura luminosa.

Ex. 15: Rimas internas (assonâncias), destacando a recorrência da vogal "u" - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 2, *Colombine* (*Colombina*).

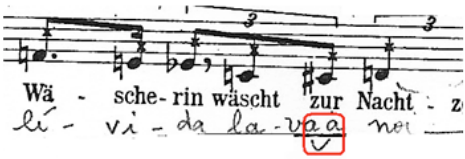
Esses exemplos demonstram que o resultado final da rima leva em consideração o elemento intelectual ou semântico, cuja diversidade agrada na homofonia. Contudo, percebemos que a rima enquanto elemento sonoro acaba exercendo uma função organizacional além de meramente sonora, e assim, terá influência na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância.

Divisão silábica: fenômeno de união e separação. Durante o processo de versificação, alguns fenômenos de divisão silábica podem alterar a escansão métrica do poema. Esses fenômenos são recursos estilísticos que, quando utilizados com ciência e bom gosto, enriquecem tanto o poema quanto a tradução e a interpretação. Esses fenômenos podem ser classificados como intervocabulares e intravocabulares, se dizem respeito à relação entre palavras ou em uma mesma palavra. Ainda podem ser considerados como

[10] "The two well-known poetic devices that exploit such word usage are assonance and alliteration. ASSONANCE connects words through common vowel sounds and thus forms internal rhymes: combining words that rhyme to create a fine design of line. ALLITERATION creates similar word connections but uses a repeated initial consonant sound: carefully crafted consonances create clear connections. Here the effect is less a rhyming as we traditionally know it, and more a linking through a different sort of sound reiteration. Both devices connect words through sound, and both thus require special attention from the singer" (STEIN; SPILLMAN, 1996: 36).

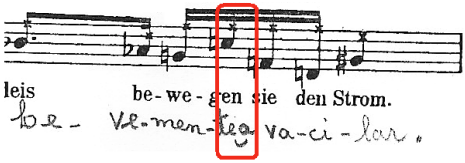
fenômenos de união ou separação, quando têm natureza aglutinativa ou de hiatização. Esses fenômenos são: elisão, sinérese, dialefa e diérese.

Cagliari (1992) define elisão como um fenômeno intervocabular que ocorre quando se juntam palavras em enunciados complexos como frases, aglutinando-se duas vogais. Pode ser ditongo (vogais diferentes) ou crase (vogais iguais).



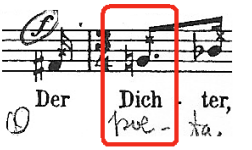
Ex. 16: Utilização de elisão do tipo crase em "lava_a" - *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, *Eine blasse Wäscherin* (*Lavadeira lívida*), c. 6.

Enquanto a elisão do tipo crase é a junção de duas vogais vizinhas e idênticas, numa só emissão de voz, a elisão do tipo ditongo é a junção de duas vogais vizinhas, porém distintas, em uma só emissão de voz.



Ex. 17: Utilização de ditongação - *Pierrot Lunaire*, melodrama no 4, *Eine blasse Wäscherin* (*Lavadeira lívida*), c. 10.

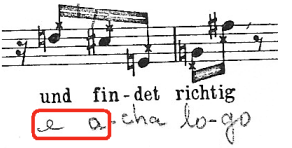
Além desses fenômenos intervocabulares, existem aqueles intravocabulares, que ocorrem dentro de uma mesma palavra como exemplificados a seguir. A sinérese é um fenômeno de aglutinação intravocabular, ou seja, na mesma palavra, que une as vogais separadas por hiatização, em uma única sílaba, o que ocasiona um ditongo. Esse fenômeno é relativamente comum na poesia brasileira.



Ex. 18: Utilização de sinérese - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 29.

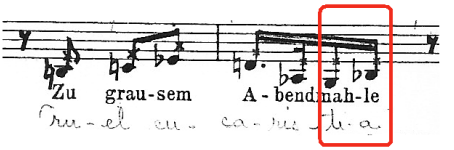
Além dos fenômenos de aglutinação, observam-se também alguns dos processos de separação ou hiatização.

A dialefa é um fenômeno intervocabular (entre duas palavras distintas) que separa as sílabas que seriam normalmente unidas por ditongação ou por crase. A sílaba é separada em duas emissões de voz, sejam elas vogais diferentes ou iguais, isto é, ditongo ou crase.



Ex. 19: Utilização de dialefa - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 18, *Der Mondfleck* (*Borrão de lua*), c. 10.

Diérese, por sua vez, é uma ocorrência intravocabular que separa as vogais unidas por ditongação, formando um hiato.



Ex. 20: Utilização de diérese - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 11, *Rote Messe* (*Missa vermelha*), c. 2.

De uma forma geral, as línguas se comportam de modo distinto em relação ao modo de divisão silábica. Para línguas como o português e o francês, o fenômeno de elisão aparece naturalmente, e a união de uma terminação em vogal de uma palavra com o início em vogal de outra implica na contagem de um único pé métrico. O alemão, entretanto, não se utiliza desse recurso, destacando muito bem os pés métricos entre as palavras, silabicamente.

Gen Himmel wendet er verzückt
U / U / U / U /
E_o céu_é seu até que cai
U / U / U/ U /

Ex. 21: Comportamento dos pés métricos e elisão.

No exemplo acima, pode-se ilustrar a elisão enquanto fenômeno existente no português que pode inclusive unir duas palavras em um único pé.

Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher
/ U / U / U /
Lava_a noite_em alvos lenços
/ U / U / U /

Ex. 22: Comportamento dos pés métricos e elisão.

Nesses exemplos pode-se observar que este é um recurso que possibilita, inclusive, a inserção de um número maior de palavras dentro de uma mesma métrica. Demonstra-se, portanto, que a língua portuguesa dá ao poeta a liberdade de elidir ou separar as vogais.

Quando o tradutor se defronta com línguas com naturezas diferentes em relação a este tratamento, precisa ter uma especial atenção para não deslocar metricamente a acentuação dos versos.

Conclusão

Tendo por objetivo principal prover material de pesquisa capaz de auxiliar tradutores de obras vocais, a presente pesquisa propôs um estudo interdisciplinar, sugerindo uma comunicação entre teóricos da linguística e da música, com o fim de delimitar e aprofundar, por meio de uma análise de caso, ferramentas que auxiliem o processo de tradução de obras vocais. Foram discutidos a origem da relação música–texto na natureza da composição musical, ritmo e métrica, prosódia, rimas e os fenômenos de divisão silábica.

O primeiro ponto defendido diz respeito ao estudo da relação música–texto na natureza da composição musical. Nos casos em que a música antecede a poesia concluímos que essa relação da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho de tradução

de uma obra musical, cabendo ao tradutor, ao se defrontar com uma obra musical e antes de iniciar o seu trabalho, entender a relação da obra trabalho do compositor em conjunto ao trabalho do poeta ou vice versa.

Quanto à métrica, um dos recursos que se mostrou eficiente na construção do texto traduzido para obra vocal foi o de encontrar os padrões métricos para reproduzi-los. Caso precise-se modificar esse padrão, recomenda-se ter cuidado para que se preservem as características métricas dos versos e da estrutura poética como um todo. Outro recurso utilizado com eficiência foi o de aproveitar outros padrões métricos já existentes no poema para o qual a obra musical foi escrita.

Percebemos que, ainda que em alguns momentos a métrica sofra modificações, uma solução encontrada foi manter a estrutura de acentos rítmicos, o que confere ao texto traduzido uma relação estrutural com o original. Esse mesmo recurso de identificar e manter a estrutura das acentuações vale também para momentos de adequação à rítmica da partitura para se acomodar eventuais mudanças na estrutura rítmica do poema traduzido. Outro ponto importante a se observar são os padrões métricos que contrariam as regras de acentuação das línguas. Por exemplo, a língua portuguesa e alemã são primordialmente formadas por palavras paroxítonas. Metricamente, os autores concordam que a tradução de línguas com o mesmo padrão se encaixa com mais facilidade que com padrões distintos.

Identificar e trabalhar com a sonoridade do texto nos momentos de *arsis* e *tesis* demonstrou ser um recurso importante no processo tradutório, tendo em vista que esses picos normalmente referem-se a pontos importantes da sonoridade da música, o que lhe confere identidade. Observar o sentido das *arsis* prosódicas em cada texto também é uma forma de promover essa inter-relação entre o texto e a fraseologia musical. Picos de *arsis* e *tesis* musicais costumam, inclusive, ter relação com o conteúdo poético e também estado emocional do "eu lírico".

Em relação à rima, nosso estudo demonstrou que a rima é um elemento sonoro que acaba exercendo uma função organizacional além de meramente sonora, e assim, tem influencia na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância. Percebemos que uma opção em relação às rimas seria seguir as rimas internas na tradução em detrimento das externas. Além disso, outra solução seria escolher outra vogal que se afine com a sinestesia que o poema propõe. A escolha dessas sonoridades é algo a ser observado por sua importância no resultado sonoro do poema.

Para um melhor entendimento do texto traduzido, recomenda-se o uso de elisão com alguma moderação, pois se pode comprometer o resultado da comunicação do texto. Por parte do tradutor, percebemos a importância de se observar a rítmica da música ao se

utilizar desse recurso. Além disso, passagens muito rápidas podem ser distorcidas, ou perderem o sentido. Por parte do intérprete, observa-se a necessidade de especial cuidado com as elisões do tipo crase (entre vogais iguais), recomendando-se fazer uma pequena cesura, para manter o resultado.

A sinérese (ditonguização de sílabas em hiato) também deve ser usada com cautela pelo tradutor, principalmente em passagens rápidas.

No processo de construção de um texto, vale observar, por exemplo, a relação de momentos importantes de aliteração/assonância ou rimas externas com os movimentos de *arsis* e *tesis* da prosódia, ou a relação entre os acentos métricos e as rimas.

Portanto, pudemos verificar através deste estudo a importância da íntima relação entre texto e música, exemplificados através dos poemas de Augusto de Campos, tendo o princípio da melopoética como nosso fio condutor. Destacamos, portanto, algumas soluções tradutórias do trabalho desse poeta, extraindo novos ângulos e possibilidades a partir de uma análise de percepções e estruturas. Com isso, o resultado desejado foi defender a intercomunicação entre a análise linguística e musical, especialmente com textos poéticos. As possibilidades são infinitas para a construção do texto poético vocal traduzido, entretanto, defendemos que o estudo dessas ferramentas linguísticas auxilia o tradutor tanto a identificar esses parâmetros quanto a manipulá-los em sua criação artística.

Referências

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas, n. 23, p. 137-151, jul.-dez. 1992.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e poesia*: anseio e recusa do sentido. Salvador: Ed. Quarteto, 2006.

COOPER, Grosvenor; MEYER, L.eonard B. *The Rhythmic Structure of Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1963.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

GOUVARD, Jean-Michel. Metrique comparee de l'octosyllabe francais et allemand. Du Pierrot lunaire d'Albert Giraud a sa traduction par Otto Erich Hartleben. In: DELAERE, Mark; HERMAN, Jan. *Pierrot Lunaire:* une collection d'études musico-littéraries. Paris: Edição Peeters, 2004. p. 43-80.

HERVEY, Sándor; LOUGHBRIDGE, Michael; HIGGINS, Ian. *Thinking German Translation:* A Course in Translation Method, German to English. London: Routledge, 2006.

KURTH, Richard. Pierrot's Cave: Representation, Reverberation, Radiance. In: CROSS, Charlotte M.; BERMAN, Russell A. *Schoenberg and Words:* The Modernist Years. New York: Garland, 2000. p. 355-357.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. *Cadernos de tradução,* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), n. 6, p. 77-103, 2000.

MATEUS, Maria Helena M. Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos. In: ENCONTRO SOBRE O ENSINO DAS LÍNGUAS E A LINGUÍSTICA, 2004, Setúbal. *Atas*... Setúbal, 2004. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.

POUND, Ezra. *ABC da poesia*. São Paulo: Moderna, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea:* Selected Writings, 60th Anniversary Edition. California: University of California, 2010.

_____. *Pierrot Lunair*e. Ed. Dover Publications, Inc., 1994. Cópia da partitura com tradução manuscrita pela Maestrina Edmar Ferretti.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song:* Performance and Analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis. Curriculum da Profa. Edmar Ferretti. Disponível em: <http://www.proex.ufu.br/rh/edmar-ferretti>. Acesso em: 24 out. 2016.

Lúcia de Fátima Vasconcelos Jatahy é doutora em Música na área de Práticas Interpretativas em Canto Erudito na UNICAMP, - Universidade Estadual de Campinas (bolsista FAPESP) - é graduada em Educação Musical pela Universidade Federal do Paraná, UFPR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Atuando principalmente nos seguintes temas: Música, Canto, Educação Musical, Técnica Vocal, Tradução de obra vocal. Atualmente se dedica ao ensino e à pesquisa cursando pós-doutorado na UFU com projeto financiado pela CAPES. luciafrv@hotmail.com

Adriana Giarola Kayama possui graduação em Bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes - UNICAMP(1985), mestrado em Mestrado pela University of Washington(1987) e doutorado em Artes Musicais pela University of Washington(1990). Atualmente é Professora Colaborador da Universidade Estadual de Campinas e Diretora Administrativa do FIO AMERICAS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: canto, canção de câmara brasileira, música brasileira, dicção e performance vocal. akayama@iar.unicamp.br