Acalantos do Folclore Brasileiro: terror, escravidão e (des)encontros culturais[1]

Marcus Vinícius Medeiros Pereira
(Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG)

Resumo: O artigo apresenta a análise da série *Acalantos do Folclore Brasileiro*, que reúne 17 cantigas de ninar harmonizadas por Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007). A análise é metodologicamente orientada pelas propostas do Grupo Resgate da Canção Brasileira (UFMG) e do Grupo Africanias (UFRJ), com a finalidade de contribuir para uma construção da performance musical a partir de decisões interpretativas fundamentadas. O estudo foi aprofundado no diálogo com autores que se dedicaram à investigação da canção de ninar no Brasil e em Portugal, possibilitando compreender essas cantigas como representativas dos (des)encontros culturais que constituíram a diversidade brasileira. As harmonizações de Aloysio, que integram a busca modernista por uma identidade nacional, apresentam características típicas dos acalantos, como a previsibilidade, a pequena duração e a repetição – muito visível no acompanhamento rico em ostinatos; e a presença de sons nasais e palavras com o fonema /u/, fechado, interiorizado e nasal, compondo como que um mantra que pretende induzir ao sono. Tudo isso enriquecido com figuras de terror de origens portuguesa e afro-brasileira, com a mística indígena e revelando traços da escravidão que marcou a história do Brasil. A análise das africanias presentes nas canções possibilita que intérpretes (brasileiros e estrangeiros) compreendam mais profundamente as palavras e suas variações que são portadoras de significados culturais mais amplos. O estudo contribui para a superação da ideia dos acalantos como canções ingênuas, ampliando suas possibilidades interpretativas.

Palavras-chave: Acalanto. Folclore. Cultura Brasileira. Análise Interpretativa. Performance Musical.

Brazilian Folk Lullabies: terror, slavery, and cultural (dis)encounters

Abstract: *The article presents an analysis of "Acalantos do Folclore Brasileiro", a series of seventeen lullabies harmonized by Aloysio de Alencar Pinto (1911 - 2007). The analysis is methodologically oriented by the proposals of two research groups from Brazil focused on the study of art songs. The purpose of the analysis is to contribute to consistent musical performances based on well-founded performance decisions. The study was rooted in dialogue with authors dedicated to researching the lullaby in Brazil and Portugal, making it possible to understand these songs as being representative of the cultural (dis)encounters*

[1] Agradeço ao Instituto Piano Brasileiro, na figura de seu diretor e idealizador Alexandre Dias, bem como a Georges Mirault, por possibilitarem o acesso às obras de Aloysio. Agradeço, também, a Douglas Passoni, pela cuidadosa editoração das canções; bem como aos orientandos do Projeto de Iniciação Científica da UFJF que participaram do estudo destas e de outras canções de Aloysio de Alencar Pinto: Sara Fraga (Pibic – CNPq), Alexandre Pereira, Michelle Flores e Gabriela Nunes.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Acalantos do Folclore Brasileiro:* terror, escravidão e (des) encontros culturais. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-40, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2601

Recebido em 8/4/2020, aprovado em 4/6/2020

constituting Brazilian diversity. Aloysio's harmonizations−part of the modernist strategy in search of a national identity−present typical lullaby characteristics, such as predictability, short duration, and repetition, which are highly evident in the accompaniment rich in ostinatos; there are also nasal sounds and words with the phoneme /u/ (closed, internal, and nasal) that intend to build a mantra atmosphere to induce sleep. The songs are enriched with figures of terror of Portuguese and Afro-Brazilian origins and indigenous mystique and reveal traces of slavery that marked the history of Brazil. An analysis of "africanias" in the songs also allows Brazilian and foreign interpreters to more deeply understand the words and their variations that carry broader cultural meanings. The study contributes to supplant the idea of lullabies as naive songs, broadening their interpretive possibilities.

Keywords: *Lullaby. Folklore. Brazilian Culture. Interpretative Analysis. Musical Performance.*

Acalanto, nana nenê, dorme-nenê, canção ou cantiga de berço, de *makuru*, de ninar, de embalar, de acalentar, canção para adormecer menino: estas são designações brasileiras para as canções que têm como finalidade fazer adormecer uma criança pequena. Podem ser consideradas, portanto, um dos primeiros objetos culturais a que o ser humano é exposto (MACHADO, 2012).

Muitos atribuem às canções de ninar um caráter de ingenuidade. Renato de Almeida mesmo, em sua *História da música brasileira*, define o acalanto como "canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam seus filhos" (ALMEIDA, 1942: 106). Contudo, um estudo mais profundo destas canções revelam-nas como grandes complexos culturais que, ao circundar a criança (e também os adultos), as inserem no universo social, histórico e cultural ao qual pertencem. Como afirma Machado (2012: 23), as canções de ninar são "palavras poéticas cantadas para adormecer que veiculam heranças e tradições", vinculando "as crianças não apenas ao adulto que delas cuida, mas à língua que se entoa". Nesse sentido, a autora considera essas cantigas como pontes que comunicam a macro-história social, cultural e étnica de um povo à micro-história da infância na família.

O compositor, pianista e folclorista Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007) reuniu na série *Acalantos do Folclore Brasileiro* uma série de harmonizações de temas recolhidos por diferentes personalidades com as quais conviveu direta ou indiretamente. Os manuscritos de suas canções, cedidos por seu filho, Georges Mirault, estão sendo editorados visando à publicação de um livro cujo objetivo principal é a divulgação de sua obra. A riqueza do material tem possibilitado a realização de vários estudos que reúnem as ações de diferentes grupos de pesquisa que têm se debruçado sobre a canção de concerto brasileira.

O contato com a obra de Aloysio de Alencar Pinto deu-se a partir do trabalho do Grupo de Pesquisas Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco (APHECAB), liderado pelo professor Lenine Santos (UFRJ), que reuniu pesquisadores de diversas universidades brasileiras para o estudo do acervo que dá nome ao grupo. Esse acervo foi disponibilizado pelo Instituto Piano Brasileiro (IPB), que digitalizou cerca de seis mil páginas de manuscritos e partituras impressas, incluindo centenas de compositores e compositoras brasileiros, muitos ainda não biografados, com inúmeras canções inéditas. O acervo é fruto do trabalho de toda a vida do cantor, professor, pesquisador e pianista Hermelindo Castello Branco (1922-1996).

Aloysio de Alencar Pinto é um dos compositores praticamente desconhecidos dos intérpretes e do grande público cujas obras figuram no acervo do professor Hermelindo. O interesse por suas canções foi despertado, inicialmente, pelo trabalho desenvolvido junto

a outro grupo de pesquisa, o Africanias (UFRJ), liderado pela professora Andrea Adour. Este grupo tem buscado compilar obras de música vocal brasileira (música de concerto, popular e de tradição oral) que possuam vocabulário africano ou africanias, com vistas à sua compreensão e à construção de saberes sobre a pronúncia do português cantado a partir da presença africana no português brasileiro. O termo africanias é trabalhado a partir da etnolinguista brasileira Yeda Pessoa de Castro (2016: 11) e designa o legado linguístico-cultural negro-africano nas Américas e no Caribe que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro.

A princípio, foi a coleção de *Cantos Afro-brasileiros* que nos aproximou da obra de Aloysio de Alencar Pinto, cujo acervo de canções foi integralmente disponibilizado por seu filho[2], como comentado anteriormente. Em contato com sua produção vocal, percebeu-se como esta era rica de possibilidades a serem exploradas no que se refere ao estudo das africanias, muito por envolverem a harmonização de temas populares recolhidos em diversas localidades do Brasil.

É desse contexto de pesquisa que este artigo se origina, tendo selecionado como recorte a série *Acalantos do Folclore Brasileiro*, com 17 harmonizações de cantigas de ninar de diferentes regiões do Brasil. As fontes são cópias digitalizadas dos manuscritos dessas canções, que integram o acervo pessoal do compositor Aloysio de Alencar Pinto – que está sob os cuidados de seu filho, Georges Mirault. Visando à divulgação das obras de seu pai, Mirault cedeu o acervo para que o Instituto Piano Brasileiro o digitalizasse. Os manuscritos, segundo Mirault, são cópias para arquivo feitas por Aída Gnatalli a pedido de Aloysio (Fig. 1). Não há indicações de data das cópias ou da composição das canções.

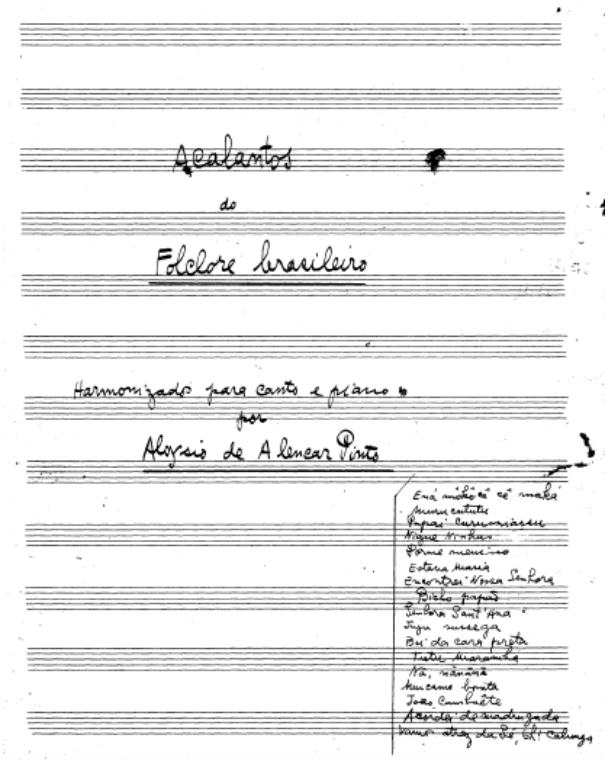


Fig 1: Capa do manuscrito da série *Acalantos do Folclore Brasileiro*.
Fonte: Acervo de Aloysio de Alencar Pinto (s.d.).

[2] Não são todas as canções de Aloysio de Alencar Pinto que constam no APHECAB. A série de acalantos, por exemplo, não está entre as composições de Aloysio no APHECAB.

O grupo Resgate da Canção Brasileira propõe uma metodologia que visa à análise de texto, da música e da relação entre texto e música, cuja finalidade é fundamentar as decisões interpretativas para a performance das canções. Esta metodologia, aliada àquela proposta pelo grupo Africanias, acabou por explicitar importantes características das canções de ninar, estudadas extensivamente por Machado (2012), que contribuíram para uma análise aprofundada das harmonizações de Aloysio. Para além de dados que contribuem para o enriquecimento da interpretação, o conjunto de acalantos revelou a expressiva representatividade dos encontros e desencontros étnico-culturais que constituíram o que hoje chamamos de sociedade brasileira.

Nessa perspectiva, o objetivo deste texto é apresentar a análise da série de acalantos harmonizados por Aloysio de Alencar Pinto, destacando musicalmente e textualmente as características observadas por Machado (2012) no estudo das canções de ninar, com vistas a contribuir para a tomada de decisões interpretativas.

Aloysio de Alencar Pinto, as recolhas e as harmonizações

Aloysio de Alencar Pinto foi um compositor, pianista e folclorista nascido em Fortaleza (CE) em 3 de fevereiro de 1911 e falecido no Rio de Janeiro (RJ) em 6 de outubro de 2007. Bacharelou-se em Direito pela Universidade do Ceará em 1932 e, em 1936, concluiu o curso de piano do então Instituto Nacional de Música, tendo obtido a Medalha de Ouro.

Georges Mirault escreveu um verbete sobre seu pai para o Instituto Piano Brasileiro[3], onde destacou que Aloysio foi aluno de Godofredo Leão Veloso, Barrozo Netto e Nicolai Orloff, tendo estudado no Conservatoire Américain no Palais de Fontainebleau, onde foi aluno de Robert Casadesus, Marguerite Long e Nadia Boulanger, recebendo no fim do curso o grande prêmio Mention d'Honneur du Concours de Virtuosité, láurea outorgada alguns anos antes ao compositor norte-americano Aaron Copland. Além disso, como pedagogo e professor de seu instrumento, teve oportunidade de orientar os estudos de eminentes pianistas brasileiros, tais como Jacques Klein, Gerardo Parente, Maria da Penha e Irany Leme.

Em seu *Curriculum Vitae* presente entre as partituras do APHECAB, destaca-se uma forte atuação na área do folclore musical, tendo realizado um curso nesta área com Renato de Almeida, ministrado cursos de História da Música Popular Brasileira no Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro-RJ) e atuado como professor de Folclore Musical no Instituto Nacional do Folclore. Realizou pesquisas sobre a "Arte da Cantoria: Sertão do Ceará", "Registro de Danças e Folguedos (registro fonomecânico, fotográfico e cinematográfico)" no litoral do Ceará e sobre a "Banda Cabaçal" do Nordeste. Participou dos Congressos Nacionais do Folclore da Bahia e de Alagoas, além de ter atuado como orientador musical dos conjuntos folclóricos Solano Trindade (RJ); Mercedes Baptista, Ensemble Folklorique Brésilien e festival Theatre des Nations, em Paris (França). Foi também assessor e consultor do Instituto Nacional do Folclore, integrando a comissão de projetos especiais (Comproes/Funarte), o Conselho de Música Popular e o Conselho de Música Erudita (Museu da Imagem e do Som).

Destaca-se, em sua produção vocal, sua ligação com as músicas de tradição oral, uma vez que esta é constituída, em grande parte, por harmonizações de melodias populares, afro-brasileiras e indígenas recolhidas por ele e por outros pesquisadores.

[3] Disponível em: http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Aloysio-de-Alencar-Pinto. Acesso em: 3 dez. 2019.

É importante, nesse contexto, fazer uma breve consideração sobre o folclore – termo contraditório que integra o título da série de acalantos, bem como permeia as atividades profissionais do compositor. Fonseca (2009: 2) informa que as transformações vividas pelo país na primeira metade do século XX levaram setores da intelectualidade brasileira na direção de um projeto de busca por modelos de representação que balizassem a constituição de um sentimento de pertencimento à pátria. Tal busca, prossegue o autor, se coadunava ao ideário modernista, em voga na época, assim como com os objetivos de um projeto político das elites brasileiras, que queriam criar e estabelecer representações simbólicas que relacionassem povo e nação. Nesse sentido, havia a necessidade de constituir uma imagem do país diante do cenário internacional, e as camadas populares – e sua cultura – eram o principal esteio de sustentação dessa visão, sendo o campo das tradições populares aquele que melhor cumpriria esse papel ideológico no projeto de modernidade.

A preservação do "folclore" e da "cultura popular" no Brasil torna-se assunto estratégico das políticas que seriam implementadas, e, "de modo geral, as ações governamentais seguiram o ideário modernista tendo como horizonte a noção de consagração de um patrimônio cultural nacional" (FONSECA, 2009: 2).

Inicia-se, no Brasil, uma série de trabalhos de campo que realizaram gravações de melodias entoadas em diversos lugares do país:

> Entre 1934 e 1937, Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana, arquiteta uma expedição de coleta folclórica, a "Missão de Pesquisas Folclóricas", que tinha como objetivo coletar manifestações de música e festas populares de tradição oral no Norte e Nordeste do Brasil, gravando, ao final, 293 fonogramas (LACERDA, 2008). Entre 1942 e 1945, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, além de inaugurar o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música em 1943, realiza gravações pelos estados de Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Alceu Maynard de Araújo desenvolveu, pelo interior paulista, pequenos levantamentos folclóricos ainda na década de 1940, sob os auspícios do Instituto de Administração da Universidade de São Paulo (VILHENA, 1997). Entre 1949 e 1954, o músico César Guerra-Peixe se estabelece no Recife, gravando e estudando expressões musicais populares locais ligadas ao coco, aos maracatus, ao frevo e ao Xangô (EGG, 2004) (FONSECA, 2009: 2-3).

Em 1947 instaura-se a Comissão Nacional de Folclore, em consonância com recomendações da Unesco, conferindo aos estudos de folclore e das tradições populares uma nova dimensão. Fonseca (2009: 3) comenta que essa Comissão se articulou às Comissões Estaduais de Folclore, o que ampliou a sua abrangência em vários estados do país. Em 1958, instala-se no Brasil a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que teve à frente o musicólogo Mozart de Araújo como seu primeiro diretor.

Foi, portanto, um movimento forte em determinado momento histórico do país – movimento este do qual Aloysio tomou parte ativa. Hoje, como destaca Abreu (2003: 3), "folclore" e "folcloristas" tornaram-se palavras muito desgastadas e carregadas de conotações pejorativas – ainda que seu pensamento esteja presente até hoje nas esferas políticas, educacionais e culturais.

A autora afirma que

> Os folcloristas, também no Brasil, buscaram o "outro", mas o "outro" dentro do próprio país, antes que, na sua concepção, ele desaparecesse pelos inevitáveis impulsos da urbanização e modernização. Valorizaram os registros obtidos a partir da cultura rural oral de seus informantes, e defenderam a concepção de que inexistiam autores entre as manifestações populares. Ambas as perspectivas eram importantes para a construção de seus veredictos sobre a autenticidade do que definiam como cultura popular (posto que reprodutora de tradições de tempos imemoriais). A autenticidade da cultura popular era fundamental para que pudesse legitimar a expressão da verdadeira singularidade nacional (ABREU, 2003: 5).

Abreu (2003: 5) continua mostrando que o folclore valorizava o tradicional e o que permanecia como traços de uma identidade cultural e étnica, marcada pela integração cultural sincrética das três raças – ao que ela remete à "fábula da união das três raças". Na realidade, essa "integração cultural" se expressaria melhor como encontros e desencontros culturais que poderão ser percebidos na série de acalantos brasileiros.

É mister lembrar que os folcloristas e o folclore receberam severas críticas por defenderem uma prática tida como não científica, muito em função de um caráter mais descritivo do que interpretativo, e por ficarem identificados às forças mais conservadoras de uma sociedade que rapidamente se transformava. Como afirma Abreu (2003: 5), "as críticas tiveram tal repercussão que a expressão folclore hoje possui significados negativos, assumindo até mesmo conotações ligadas ao anedótico e ao ridículo".

Em que pesem todas as críticas – cuja problematização foge ao escopo deste artigo –, todo esse movimento folclórico permeou a vida musical e profissional de Aloysio de Alencar Pinto, que harmonizou vários temas recolhidos nesta época.

A harmonização de cantos populares foi uma das estratégias adotadas pelos modernistas que se lançaram à procura de uma identidade nacional. Como mostra Contier (1994: 33), Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira, durante as décadas de 1920 e 1930.

No Brasil, na área da pesquisa folclórica, os pressupostos metodológicos e teóricos da produção musicológica baseavam-se nos trabalhos dos alemães Curt Sachs e Hornsbolstel e, em especial, nas coletas realizadas por Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga (CONTIER, 1994: 34). Intelectuais brasileiros que forneceram temas para os acalantos ora em tela, tendo estudado o bumba meu boi, cheganças de marujos, cantigas infantis, entre várias outras manifestações populares do país.

Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* – onde podem ser encontrados vários temas harmonizados por Aloysio –, afirma que "uma arte nacional já está feita no inconsciente do povo. O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada" (ANDRADE, 1972: 16)[4]. As harmonizações constituíam-se, muitas vezes, nesse exercício transpositor.

Há que se ressaltar que a visão de Mário de Andrade é marcada por fortes características da colonialidade (MALDONADO-TORRES, 2007), ao eleger a música erudita, suas sistematizações,

[4] Como comentado anteriormente, o intuito aqui não será o de problematizar o projeto e o ideário modernista, mas, sim, o de destacar a imersão de Aloysio de Alencar Pinto neste cenário cultural, tendo sido aluno de Renato de Almeida e tendo desenvolvido uma série de atividades profissionais ligadas ao folclore brasileiro.

sistemas de valores e práticas como hegemônicos e impondo-as à assim chamada música popular para alçá-la à condição de artística. Evidencia-se aí uma relação de dominação cultural que, como denuncia Queiroz (2017), tem conduzido a verdadeiros epistemicídios musicais. Logo, a prática da harmonização já carrega em si aspectos de (des)encontros musicais.

Esse exercício transpositor, que constitui a transformação de um universo musical para outro, não deve ser entendido como ação que enriquece ou completa as músicas de tradição oral. No caso das canções de ninar, por exemplo, estas já se configuram como um objeto cultural completo por si só, com valor que independe da harmonização – recurso do conhecimento erudito. Ainda assim, a prática da harmonização precisa ser compreendida dentro do contexto histórico específico do Modernismo brasileiro, com todas as suas contradições, tendo nos legado obras musicais de grande relevância. Ao mesmo tempo, é importante que essas contradições, as relações de poder e de dominação, a colonialidade que é marca constituinte das culturas brasileiras, sejam evidenciadas como integrantes de um processo que se perpetua ainda hoje.

Sobre a harmonização de melodias folclóricas ou criadas por autores do passado – anônimos ou reconhecidos –, Dutra e Cambraia (2014: 11) afirmam ser uma prática frequente em diversas estéticas composicionais ocidentais. Segundo eles, a harmonização pode ter múltiplos objetivos e direcionamentos ideológicos e pode ser encarada como um "exercício eficiente para compositores que buscam o desenvolvimento de uma linguagem musical própria, a partir da interpretação da melodia de outro". Comparando com a atividade de tradução, os autores compreendem a harmonização como formas comunicativas mais ou menos fiéis aos seus contextos originais, sendo "impossível considerar a 'invisibilidade' de um tradutor/compositor que cria na harmonização uma obra nova, carregada de sua própria leitura e de informações próprias de seu tempo" (DUTRA; CAMBRAIA, 2014: 11).

Em um texto intitulado "A música folclórica e sua divulgação"[5], Aloysio de Alencar Pinto afirma que, no II Congresso Brasileiro de Folclore (ocorrido em Curitiba, 1953), foi apresentada uma proposição em que se pretendia fixar a diferença entre música folclórica e música popular, cujas fronteiras eram por vezes confundidas. Música folclórica seria aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, mantém-se por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade. Música popular, por sua vez, seria aquela que é criada por autor conhecido, dentro da técnica mais ou menos aperfeiçoada e que se transmite pelos meios comuns de divulgação musical.

Segundo Aloysio, a partir da leitura dessas duas definições, seria possível constatar que, "enquanto a música popular é divulgada usando todos os meios de difusão, a música folclórica – fora das regiões em que se processa – vive enclausurada nos livros, publicações especializadas e gravações fonomecânicas dos pesquisadores" (PINTO, s.d.: 1). O compositor via na harmonização de temas folclóricos um ponto de partida para a divulgação intensiva da chamada música folclórica.

Aloysio afirma que alguns países possuem uma variedade de cantos folclóricos harmonizados, sendo estas coletâneas apreciadas e estudadas dentro de um âmbito universal, enquanto "nossos cantos e temas folclóricos, entretanto, são apenas conhecidos pelos especialistas" (PINTO, s.d.: 1). Segundo o compositor, as poucas harmonizações existentes raramente ultrapassam os limites de nossas fronteiras, e, quando ultrapassam, as críticas deixam claro o sucesso que elas provocam.

[5] O texto foi digitado em arquivo Word por seu filho Georges Mirault e enviado como fonte para as pesquisas. Não há indicação da data em que foi escrito e se o texto foi publicado.

O compositor não estava alheio às críticas a esse ponto de vista, comentando que "alguns puristas" consideravam que os temas folclóricos perdiam sua autenticidade pelo fato de apresentarem um acompanhamento composto por um artista. Mas defende sua posição explicando que, para serem estudados e divulgados, esses cantos "necessitam de sustentação harmônica", que "deverá ser oriunda dos próprios elementos do tema, no que diz respeito ao aspecto melódico, rítmico e expressivo" (PINTO, s.d.: 1). Aloysio considera procedente a opinião dos puristas quando se trata de harmonizações realizadas por pessoas que desconhecem "a verdadeira expressão folclórica, apesar de possuírem talento e conhecimentos musicais" (PINTO, s.d.: 2).

Para dar consistência à sua argumentação, cita Mário de Andrade – o que confirma sua aderência ao projeto modernista encabeçado por este autor – , que, no prefácio às *Canções Populares Brasileiras* (2ª série) recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet (Ed. Carlos Wehrs e Cia, 1927), já observava a "sutileza do problema" esclarecendo que

> Este trabalho de harmonização da melodia folclórica é muito difícil e bem penoso. Além da instrução musical profunda necessária para qualquer gênero de composição, requer do harmonizador aquele desprendimento de si mesmo e aquela inteligência crítica viva, que lhe fará penetrar intimamente a melodia e a rítmica do canto anônimo para lhe salientar os valores (ANDRADE, 1927 *apud* PINTO, s.d.: 2).

A série *Acalantos do Folclore Brasileiro* está inserida neste contexto de divulgação da música folclórica nacional. É constituída por 17 acalantos[6] recolhidos pelo próprio Aloysio de Alencar Pinto, como por outros compositores e pesquisadores, como Oneyda Alvarenga, Camargo Guarnieri, E. Roquette-Pinto, Mário de Andrade, Helza Camêu, Augusto Meyer e Frei Pedro Senzig (Cf. Apêndice I, um estudo sobre as recolhas e as fontes dos temas utilizados pelo compositor).

Sobre a recolha, é importante trazer aqui a problematização de Brum (2017: 118): "pesquisada" e "compilada" são acepções válidas para o termo "recolhida". Logo, o autor observa uma confusão entre as terminologias "colhida" e "recolhida", principalmente quando se sabe da prática dos compositores – como Luciano Gallet – de anotar melodias cantadas por populares e de receber temas anotados por outras pessoas, como Mário de Andrade (TONI, 2017).

Percebe-se, nessa perspectiva, que as fontes de Aloysio podem ter sido as mais diversas: trabalhos de campo realizados em diversas localidades do Brasil (como se pode observar, na Fig. 2, abaixo, uma fotografia de Aloysio durante um trabalho de campo no Ceará); pesquisas realizadas em livros (*Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, *Cancioneiro Gaúcho*, de Augusto Meyer); fonogramas e registros do Museu Nacional e da Discoteca Pública de São Paulo (hoje Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo); indicação de outros compositores e pesquisadores.

[6] São eles: *Enâ môkôcê cê maká*; *Murucututu*; *Papai Curumiassu*; *Nigue Ninhas*; *Dorme Menino*; *Estava Maria*; *Encontrei Nossa Senhora*; *Bicho Papão*; *Senhora Sant'Ana*; *Juju Sussega*; *Boi da cara preta*; *Tutu Marambá*; *Nã, nã nã nã*; *Mucama bonita*; *João Cambuête*; *Acordei de Madrugada* e *Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga!*



Fig. 2: Aloysio de Alencar Pinto em pesquisa folclórica no litoral do Ceará, em 1976. Fonte: Acervo de Aloysio de Alencar Pinto.

Na seção que se segue, serão apresentadas as metodologias de análise das canções propostas pelos grupos Resgate da Canção Brasileira (UFMG) e Africanias (UFRJ), que orientaram o estudo da série de Aloysio. Os resultados das análises serão apresentados a partir de categorias construídas com base no estudo de Machado (2012) sobre as canções de ninar brasileiras.

Propostas metodológicas de análise das canções

A análise das canções proposta pelo grupo Resgate visa à confecção de fichas técnicas, que apresentam dados gerais da canção – para catalogação no *Guia Virtual Canções Brasileiras*[7] – e comentários analítico-interpretativos que reúnem dados produzidos a partir das análises musical, textual e da relação texto-música.

Os dados que constam nas fichas técnicas são: título da canção e número do opus; data e local de composição; dedicatórias; compositor; data e local de nascimento e morte do compositor; autor do poema; data de nascimento e morte do autor do poema; localização do poema na obra do poeta; título original do poema; transcrição do poema; indicação inicial de andamento e/ou caráter de expressão; compasso inicial; linguagem e tonalidade (se for o caso); extensão; duração aproximada; dados da edição ou manuscrito; outras canções com o mesmo poema; dados sobre gravações da obra.

Para a escrita dos comentários analítico-interpretativos, a análise musical fundamenta-se na observação dos parâmetros definidos por Jan LaRue (1992), que subdivide o fenômeno musical em partes manejáveis. O autor recomenda, com o propósito de se obter uma análise compreensível, a divisão em cinco parâmetros: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento – divisão esta fundamentada em anos de experiências práticas realizadas por meio da pesquisa e da docência.

Esses parâmetros são divididos em dois tipos: elementos contributivos (som – que o autor subdivide em timbre, dinâmica e textura; harmonia, melodia e ritmo) e o elemento combinador,

[7] Disponível em: https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira (atualmente o site está em manutenção).

que é o crescimento. No parâmetro crescimento, procura-se entender a canção como uma interação dos elementos musicais analisados separadamente. A maneira como esses elementos se combinam define as fontes de contorno e movimento da obra, evidenciando suas articulações.

A análise do poema baseia-se nos níveis definidos por Norma Goldstein (2005): lexical – em que se estuda os vocábulos empregados no poema; sintático – referente à organização sintática das frases, orações e períodos; e semântico – isolado pela autora com finalidade didática, onde são observadas as figuras de linguagem empregadas no poema. Além desses níveis, são observadas também: a métrica dos versos, a estrutura estrófica e das rimas e as figuras de efeito sonoro (aliteração, assonância, repetição de palavras e onomatopeias).

A relação texto-música busca estabelecer conexões entre as análises musical e poética, procurando fundamentar as escolhas interpretativas em dados obtidos a partir do estudo aprofundado da canção.

O grupo Africanias (UFRJ), como indicado anteriormente, busca nas canções traços das variações do português brasileiro e do europeu oriundos, dentre outros, do encontro de várias línguas que se deu ao longo da história do Brasil, especialmente o português e as línguas africanas e indígenas. Dessa forma, as influências não se restringem apenas à presença dos léxicos africano e indígena (dentre outros) no português brasileiro, mas também à assimilação de regras gramaticais, como as concordâncias verbal e nominal e as transformações fonêmicas, por exemplo.

O cancioneiro brasileiro, em especial, contém muitas palavras, expressões e construções gramaticais que revelam as influências das diferentes línguas que para cá vieram, sobretudo, segundo Maia e Camara (2017: 2), as línguas do Oeste Africano (Yoruba, Fon, dentre outras) e Banto (Quimbundo, Umbundo etc.).

Também as culturas, com suas práticas sonoras com diversas funções, se encontraram no Brasil. Diversos povos entoaram seus cantos em terras brasileiras, construíram seus instrumentos com os materiais que a nova terra oferecia, manifestando aqui "sua presença em sons" (CAMARA, 2018: 262). Como bem destaca Camara (2018), o encontro dessas culturas, desses saberes, desses sons, com a música de origem europeia, foi campo de interesse de diversos compositores, em diferentes gêneros e estilos musicais, e possibilitou a composição de amplo repertório em que se pode perceber o eco da presença africana. Para a autora, esse repertório é muitas vezes mal compreendido, devido, em grande parte, à dificuldade de entendimento do vocabulário e das tradições africanas que o cercam.

Como uma das pesquisas ligadas a este grupo, investigou-se a presença de africanias nas canções de Aloysio de Alencar Pinto, que se revelaram ricas fontes para a pesquisa. Procurou-se produzir um vocabulário de léxicos africanos e africanias a partir das canções de Aloysio (Apêndice II), contribuindo para que intérpretes brasileiros e estrangeiros melhor se aproximassem do universo originário das canções – uma vez que muitas palavras, bem como suas modificações, nem sempre estão presentes nos dicionários de língua portuguesa. A construção deste vocabulário foi realizada a partir da consulta a obras de linguistas, como Castro (2005), que investigaram as influências dos falares africanos no português brasileiro.

Maia e Camara (2017: 2) apontam algumas dificuldades na tentativa de construção de um glossário que busca traduzir as canções que possuem africanias: "[...] tais tradições, por serem orais, possibilitam uma grande variedade de grafias e pronúncia de uma mesma palavra, além disso, com o passar do tempo, a palavra pode ter sido modificada por conta de outras línguas em contato".

Outro fator complicador explicitado por Camara (2018: 265) é o fato de que, por serem de tradição oral, as transcrições realizadas são imprecisas, podendo apresentar aglutinação de palavras, além de troca ou supressão de consoantes – fato que pode ser observado em

Nigue Ninhas, quando Mário de Andrade (1972: 82) reconhece a dificuldade na transcrição da letra recolhida. A autora alerta que é preciso ter em mente o fato de que essas recolhas foram realizadas por pessoas não pertencentes aos contextos das tradições, e, mesmo que haja tal pertencimento em algum caso, ainda assim a transcrição entre o meio oral para o escrito pode sempre gerar diferentes maneiras de grafar uma mesma palavra.

Somam-se a essas dificuldades o fato de que um mesmo texto pode apresentar diferentes línguas, uma vez que povos falantes de diferentes línguas foram estrategicamente misturados durante o período da escravidão e, por resistência, muitas vezes se uniram e ressignificaram seus rituais. Além disso, tais línguas acabaram por se distanciar, aqui no Brasil, de seus idiomas originais – como o ioruba moderno. Camara (2018: 265) destaca que muitas palavras em uso aqui caíram em desuso em seus locais de origem, uma vez que aqui a língua não possui competência linguística, mas simbólica.

Sobre esta competência simbólica, Castro (2005: 83) afirma que ela está ligada, por exemplo, a saber em que momento deve ser entoada uma cantiga, e não o seu significado literal. A pesquisadora compara ao canto da ladainha em latim nos cultos populares no louvor a certos santos católicos: o que mais importa é a adequação do canto ao momento, não necessariamente a compreensão literal do texto cantado. Tal competência simbólica pode ser observada em alguns dos acalantos, cujas letras, em sentido literal, pouco se relacionam com a situação de fazer dormir.

Além do léxico, há outros tipos de influência no português brasileiro: historicamente, a massiva presença de falantes de línguas banto no Brasil alterou a pronúncia, a gramática e a sintaxe do português falado no país. Camara (2018: 264) destaca, ainda, a vinda de povos sudaneses da região do Golfo de Bênim que trouxeram uma grande quantidade de léxicos, sobretudo incorporados através dos rituais religiosos.

A autora esclarece que a palavra "banto" tem sido utilizada de formas diversas, o que faz com que seu significado seja muitas vezes divergente e gerador de confusão: confere-se a ela o sentido de povo, etnia, mas o termo foi cunhado pelo linguista novecentista Wilhelm Heinrich Imanuel Bleek para agrupar um conjunto de línguas encontradas na África Subsaariana, do tronco nígero-congolês, pelo critério de inteligibilidade mútua (CAMARA, 2018: 263).

Levando em consideração os aspectos linguísticos e musicais, a pesquisa envolvendo as africanias envolve quatro aspectos metodológicos, definidos pelo grupo (CAMARA, 2018: 266):

1. Traços linguísticos:
a. Verificação da presença do léxico;
b. Verificação da presença dos aportes: variações fonêmicas e sintáticas do português brasileiro, a partir do contato com línguas africanas.

2. Traços discursivos:
a. Verificação da presença temática: temas que apresentem a presença africana no Brasil, ainda que o texto esteja integralmente em português;
b. Verificação de personagens ou lugares.

3. Traços híbridos – ideofones e vocalizes.

4. Traços musicais:
a. Presença de elementos rítmicos e melódicos;
b. Presença de gêneros performáticos relacionados aos povos africanos.

As metodologias propostas por estes dois grupos nortearam as análises dos *Acalantos do Folclore Brasileiro*, que serão apresentadas na próxima seção. Os resultados estão organizados em categorias elaboradas a partir dos estudos de Machado (2012) sobre a canção de ninar brasileira. Sua investigação foi utilizada, também, como indicador de outros estudos realizados sobre os acalantos, disponíveis para consulta, como Alvarenga (1941, 1946), Cascudo (1983), Fernandes (1954) e Jorge (1988), além de outros que foram lidos a partir dos diálogos da autora em sua tese, como Cascudo (1954), Vasconcellos (1938), Stradelli (1929), Nery (1889) e Pinto (1909).

Acalantos do Folclore Brasileiro: uma análise

A própria definição de acalanto já é prenhe de orientações interpretativas: uma canção feita para adormecer criança pequena. Oneyda Alvarenga (1941: 209) distingue "acalanto" de "cantiga de ninar", sendo o primeiro uma palavra erudita que designa o ato de acalentar, e o segundo a forma popular como o acalanto é chamado. Nessa mesma direção, Machado (2012: 15) sugere que o termo "canção de ninar" parece apontar para um âmbito mais íntimo e familiar, enquanto "acalanto" inscreve a canção no universo das músicas, populares ou eruditas, compostas com intenção artística e destinadas à esfera pública. Tais acepções corroboram o título dado por Aloysio de Alencar Pinto à sua série de canções: leituras, traduções ou harmonizações de cantigas populares com intenção artística.

Em sua análise das cantigas de ninar brasileiras, Machado (2012: 7) reconhece a presença de temas recorrentes, como o medo da morte (que se relaciona às perdas, despedidas e separações) presente nos cuidados maternos, paternos e de outros adultos com as crianças pequenas, que perpassa as canções de ninar em diferentes culturas, expressando-se em vários elementos, inclusive em suas figuras de terror. Além disso, a autora ressaltou elementos dos encontros e desencontros étnico-culturais dos diferentes povos que formaram a nação brasileira – traços esses que evidenciaram africanias (traços discursivos) nos acalantos em estudo que poderiam ter passado desapercebidas. Nos limites deste artigo, a análise dos *Acalantos do Folclore Brasileiro* será apresentada a partir das seguintes categorias, construídas com base nos estudos de Machado (2012): o terror, o legado indígena, as marcas da escravidão, o fonema /u/, os sons nasais e a monotonia.

O terror

Machado (2012: 7) estabelece uma ligação entre o traço de terror, geralmente compreendido como medida disciplinar para o sono, e o ambiente colonial de onde várias de nossas canções se originam: um ambiente escravocrata, contaminado por ameaças e hostilidades. Além disso, a autora percebeu, ainda, traços de resistência e preservação cultural das etnias negras – e também indígenas, como se poderá observar mais à frente; "como se as canções de ninar fossem veículos propícios ao transporte resguardado de elementos fundamentais da cultura dos grupos humanos colonizados ou escravizados".

Das figuras de terror presentes nas canções de ninar, a série de acalantos de Aloysio de Alencar Pinto apresenta várias delas: o *Boi da cara preta*, *Tutu Marambá*, *Tutu*, *Juju*, *Sussu*, *Murucututu* e *Bicho Papão*.

Sobre o terror, Machado (2012: 27) explica:

> De modo geral, o terror das canções de ninar é construído com a participação de figuras que ameaçam, especialmente, por não possuírem forma definida – é o caso do Papão e do Tutu Marambá, por exemplo. No Brasil, porém, uma das canções tradicionais mais conhecidas, em tom ameaçador, apresenta uma figura bem definida, com forma e, inclusive, com cor: o boi da canção *Boi da cara preta*.

Todos esses estão presentes nos acalantos de Aloysio. Sobre o boi, a autora apresenta alguns questionamentos que poderiam ter motivado sua presença nas canções de ninar brasileiras: sua lentidão compassada; seu silêncio predominante; seu mugido grave e contínuo; sua obediência auditiva, mais ou menos dócil, aos chamados aboios dos vaqueiros; sua presença em diversas manifestações culturais brasileiras; sua força e peso que, tal como o adulto, tem um corpo grande que embala o corpo pequenino da criança; sua mansidão que pode se reverter em agitação e tornar-se ameaçadora; sua imprevisibilidade, característica própria também às crianças pequenas; mamífero cuja fêmea nutre, com seu leite, os filhotes humanos. A respeito da cor preta, Machado (2012: 27-28) a relaciona com a evocação do escuro da noite, período predominante do sono, e também à pele escura de homens e mulheres, africanos e de seus descendentes, escravizados no Brasil e responsáveis também pelo cuidado com as crianças pequenas.

O aterrorizante "boi da cara preta" permite uma associação direta com o racismo culturalista que "passa a ser uma dimensão não refletida do comportamento social, seja na relação entre povos, seja na relação entre as classes de um mesmo país" (SOUZA, 2019: 20). Dentre esses pressupostos nunca refletidos, Souza (2019: 21) destaca "a separação, dentro da raça humana, entre aqueles que possuem espírito e aqueles que não possuem, sendo, portanto, animalizados e percebidos como apenas corpo".

É possível pensar no boi negro como a materialização simbólica desse indivíduo escravizado, visto violentamente como destituído de espírito, corpo amedrontador utilizado para o trabalho forçado. Como mostra Jessé Souza (2019: 22): "Afinal, as classes superiores são as do espírito, do conhecimento valorizado, enquanto as classes trabalhadoras são do corpo, do trabalho braçal e muscular que a aproxima dos animais".

Essas hierarquias irrefletidas, incorporadas desde os pretensamente ingênuos cantos de ninar, por serem naturalizadas, exercem o perverso efeito de mandar "em nós todos de modo absoluto e silencioso" (SOUZA, 2019: 23). E, como sublinha Souza, se essa hierarquia moral é invisível, seus efeitos, ao contrário, são absoluta e assustadoramente visíveis: coloniza-se a mente e o coração também de quem é inferiorizado e oprimido.

Reflexos dessa naturalização são fortemente sentidos hoje em dia no Brasil: Jessé Souza propõe compreender a sociedade brasileira tendo a escravidão como sua constituinte. A única diferença dos séculos anteriores para o atual, segundo Souza (2019: 70), é que a "raça condenada" – dos escravizados e mestiços – se transforma em "classe condenada", a "ralé brasileira", composta por negros e por mestiços de todas as cores, mas com a mesma função social: servir às classes superiores como mecanismo de distinção simbólica e material. Distinção simbólica que provoca "o prazer da 'superioridade' e do mando"; e distinção material e pragmática "ao criar uma classe sem futuro que pode, portanto, ser explorada a preço vil".

Ao analisar a partitura de *Boi da cara preta*, harmonizada por Aloysio, observa-se que esta não traz sinais de dinâmica ou indicações de caráter expressivo. A análise de Machado (2012: 84-85) relacionando o boi à figura do terror pode ser utilizada na tomada de decisões interpretativas:

> Uma canção que chama o boi... um "aboio infantil", nesse sentido. Nela, o boi manso e previsível, aquele que se repete três vezes no primeiro verso ("Boi, boi, boi"), torna-se boi bravo e ameaçador no terceiro verso: "pega essa(e) menina(o)". O segundo verso aproxima em *zoom* o boi. O ouvinte fica cara a cara com ele. A imagem, antes distante, agora toma forma nítida: tem "cara". Mas, o que ganha em visibilidade (a cara preta) perde naquela previsibilidade do primeiro verso: é obscuro, imprevisível e por isso ameaça. A tensão gerada resolve-se parcialmente no último verso, "que tem medo de careta", porque a careta confere um caráter lúdico e levemente humorado à ameaça. Careta, forma diminutiva de "cara" e rima de "preta", contém as duas palavras em si mesma, como se a cara preta, medo enorme, se reduzisse apenas a uma careta, medo mais administrável. Do cara a cara com o boi escorrega-se para a careta. Da ameaça à brincadeira. Assim, a careta desestabiliza a ameaça, mas não a descarta; nada, na letra da canção de ninar, afasta o perigo de o boi pegar a menina. Assim um nível de tensão fica mantido.

O "boi manso e previsível" já é apresentado na introdução do piano, que traz o ritmo do chamado do boi (semínima, semínima e mínima) acompanhado das colcheias, que serão o acompanhamento que embalará toda a canção.

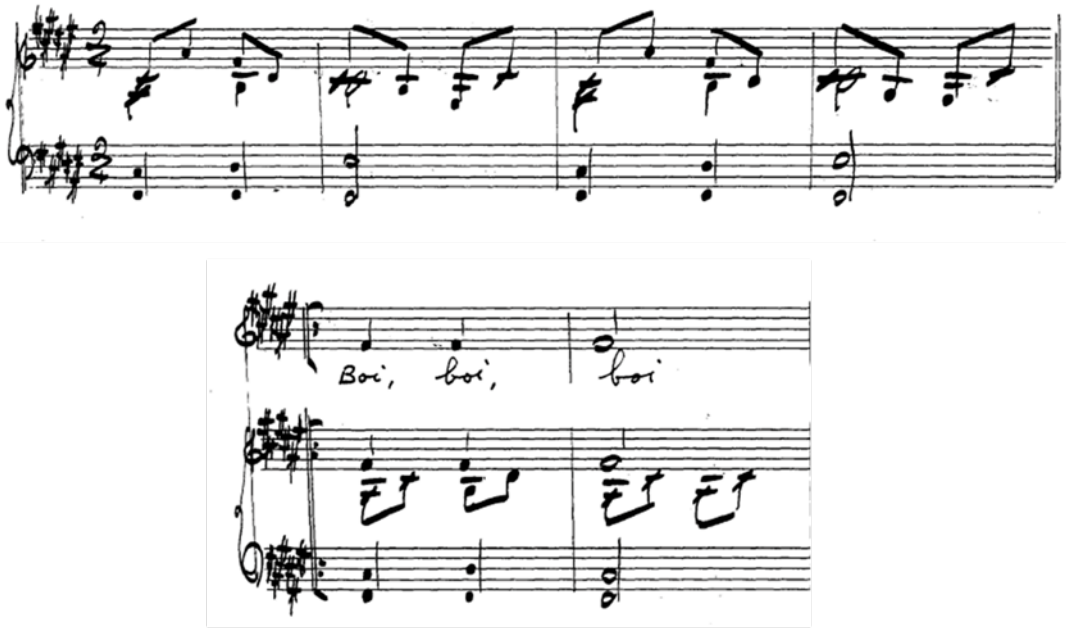


Fig. 3: Características de mansidão e previsibilidade na canção *Boi da cara preta* (c. 1-6). Fonte: Cópia manuscrita do acervo de Aloysio de Alencar Pinto (s.d.).

O pianista poderá timbrar as notas graves da mão esquerda, aludindo ao mugido grave e longo do boi. Quando a letra se torna ameaçadora, o compositor cria uma tensão a partir do adensamento (textura) do acompanhamento, com acordes cujas vozes criam uma movimentação nos versos "Boi da cara preta" e "Que tem mêdo de careta". Além disso, essa movimentação das vozes também cria, sonoramente, o efeito de *zoom* do qual fala Machado em sua análise:

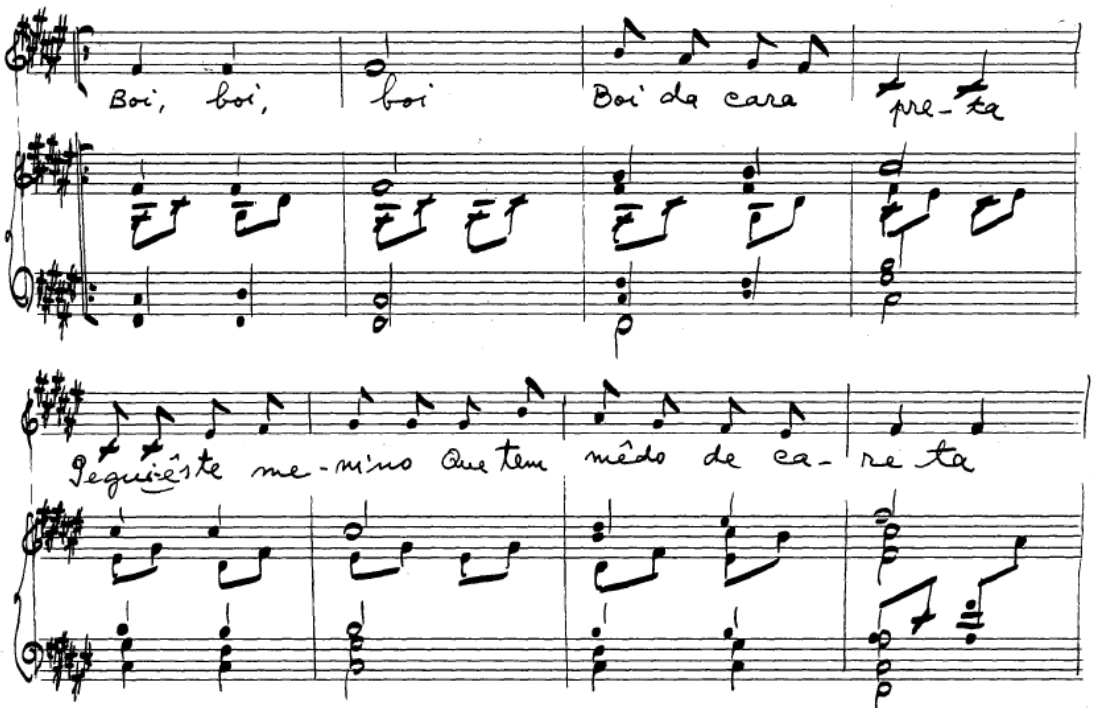


Fig. 4: Características de mansidão e previsibilidade na canção *Boi da cara preta* (c. 5-12). Fonte: Cópia manuscrita do acervo de Aloysio de Alencar Pinto (s.d.).

Além disso, a harmonia, como num embalo, oscila entre o I e o IV graus; e nos compassos 11 e 12 descrevem uma cadência perfeita – IV, V, I –, justamente quando, na análise de Machado, a tensão gerada é resolvida (parcialmente, na letra, por conferir um caráter lúdico à ameaça – a careta).

Há vários estudos que procuraram explicar a presença do terror nas canções de ninar. Luís da Câmara Cascudo (1983: 169) sugere que as figuras atemorizantes eram utilizadas para impor o sono às crianças inquietas, o que é corroborado por Florestan Fernandes (1958: 54), que chama de "repressão simbólica" a função exercida por essas figuras apavorantes: um estilo de disciplina que prescinde largamente dos castigos físicos, substituídos por pressões indiretas, que impõem a obediência por outros meios.

O "bicho-papão" é outra figura de terror, de origem portuguesa, que aparece posicionado, em muitas das cantigas, em cima, de cima ou para cima do telhado: "Bicho papão / Sai de cima do telhado / Deixa o nenen / Dormir sossegado". O bicho-papão também é chamado de "tutu", como na canção *Dorme menino* e *Tutu Marambá*. Camara (2018: 270) mostra que a palavra tem origem no kikongo e kimbundu *tutu malamba*, que significa errante, sem família. Lopes (2011), na *Enciclopédia Brasileira da diáspora africana*, também define "tutu" como o bicho-papão da tradição afro-brasileira, ligando essa origem ao kimbundu *kitutu*, bicho. Já Castro (2005: 109) classifica o caso de "tutu" como uma importação convergente feita pelo português, que ocorre quando a palavra provém de étimos diferentes, mas se mostra com a mesma estrutura morfofonológica, em razão, entre outras, do desaparecimento dos tons distintivos dos lexemas africanos e da simplificação de palavras compostas em formas simples, inanalisáveis em português. O aporte "tutu", significando "bicho-papão", derivaria de *bitutu*, ao passo que, significando dinheiro, derivaria de *ntutu*, e iguaria *kitutu*.

Em *Dorme menino*, quem canta pede que o "tutu" desça de cima do telhado para ver se o menino dorme sossegado, o que soa como uma ameaça. Já na canção *Murucututu*, pede-se que o tutu vá embora para não pegar o filhinho, denotando uma ação de proteção.

"Juju", de *Juju sussega*, pode ser uma variação de "tutu" ou de "sussu". Nessa canção o eu-lírico afugenta ("vai dormir teu sono") o(a) Juju, pedindo que este(a) "sussegue", deixando em paz "a moreninha que já tem seu dono". Ao final, canta-se "su su", forma como Castro (2005: 308) afirma ser normalmente transcrito "Sussu" (do quicongo e quimbundo *súsu*): ser terrificante, que atemoriza, frequente em versos de acalantos. A autora exemplifica com a letra do acalanto em questão, mas, em vez de "Juju", como na letra utilizada por Aloysio, escreve "Sussu": "Sussu, sossegue, vá dormir seu sono, tá com medo diga, que(r) comida, tome".

Em *Tutu Marambá*, o bicho-papão também é afugentado, inclusive com ameaças ("que o pai do menino, / te manda matá"). Se o cantante está chamando o bicho-papão para amedrontar a criança que teima em não dormir, ou se o está afugentando para que ela durma sossegada, cada situação trará implicações diretas nas escolhas dos intérpretes no momento da performance: enfatizar a tensão e os timbres mais escuros e fechados, ou desfazê-la, acalmando.

Legado indígena

Além da canção em língua dos Paresí *Enâ môkôcê cê maká*, a presença do legado indígena pode ser encontrada na canção *Murucututu*, apresentada por Aloysio como um "acalanto tapuia da região amazônica". Nesta canção nota-se a presença de outra figura de terror, com sentido de bicho-papão ou tutu: a Murucututu. Esta canção evidencia as transformações características da transmissão oral: há outra canção homônima, cuja melodia guarda algumas semelhanças com a recolhida por Aloysio, porém com letra diferente, recolhida por Mário de Andrade (ALVARENGA, 1946: 14) e apresentada no *Cancioneiro Folclórico do Brasil* de José Geraldo de Souza (1956: 22):

Versão recolhida por Aloysio de Alencar Pinto	Versão recolhida por Mário de Andrade
Murucututu De trás do murundu Já vem a Sinhá Velha La da banda do angu Murucututu De trás do murundu A velha deu um tiro E matou o meu peru Jacaré tutu Jacaré mandu Tutu vai s'embora Não pega o meu filhinho Murucututu!	Murucututu da beira do telhado, vem comer êste menino que ainda está acordado.

A letra recolhida por Aloysio assemelha-se à transcrita por Pinto (1909: 240 *apud* MACHADO, 2012: 301), em um cancioneiro português, diferenciando-se apenas pelo título (e versos correspondentes a ele): em vez de Murucututu, a autora registra "Tu-tu-rú-tú-tú".

Souza (1956: 22) esclarece que Murucututu é a coruja-do-mato amazonense. Segundo Menq (2018), é uma coruja grande, a *Pulsatrix Perspicillata*, que, devido aos seus hábitos discretos

e noturnos, é mais ouvida do que vista. A espécie *P. p. perspicillata* é comum em toda a floresta amazônica e mede entre 43 e 52 cm de comprimento.

Sua menção em um acalanto pode se relacionar ao fato de seu canto – grave, longo e um pouco descendente (MENQ, 2018) – dar-se principalmente à noite, uma vez que dorme pousada em galhadas densas no interior da mata durante o dia e torna-se ativa assim que escurece.



Fig. 5: Murucututu adulta. Fonte: Foto de Douglas Fernandes (MENQ, 2018).

Machado (2012: 113) afirma que há algo mais que justifica a presença de murucututu nessas canções: ela possui força mítica junto a determinados povos indígenas da região amazônica. Dessa forma, sua inserção pode corresponder à necessidade de preservar fundamentos culturais da mítica ancestral desses povos: "Murucututu seria, então, uma espécie de mensageira, portadora de recados especialíssimos endereçados às crianças pequenas, guardiães de algum 'tesouro nacional' ou 'tesouro natural' para o futuro [...]".

Citando Frederico José de Santa-Anna Nery (1889) – autor de *Folk-Lore Brésilien* –, Machado (2012: 113) mostra que murucututu pode ter sido inserida nas canções de ninar em substituição ao acutipuru: "O autor atribuiu essa substituição 'às mães brasileiras' da Amazônia que tomaram emprestada a canção original 'das índias' e acrescentaram variações tornando-a mais extensa e mais complexa". A autora pondera que é necessário considerar, todavia, que não eram necessariamente as mães das crianças que embalavam seus filhos, podendo ser as "amas", fazendo com que a canção de ninar, sendo absolutamente permeável, recebesse elementos do universo cultural e pessoal da cantora.

O acutipuru é um roedor, uma cotia de bela cauda (*acuti* = cotia + *puru* = enfeitada), também conhecida como caxinguelê e quatipuru. Machado (2012: 114-115) cita Câmara Cascudo (1954), que apresenta outra possibilidade de tradução para acutipuru: "que salta sem barulho". Já em diálogo com Stradelli (1929), a autora mostra que a admiração indígena por esse animal é por ele descer das árvores mais altas de cabeça para baixo, e informa que "é na forma de acutipuru que a alma da gente sobe ao céu, logo que o corpo acaba de apodrecer".

De maneira semelhante, o papão português, na explicação de José Leite de Vasconcellos (1938 *apud* MACHADO, 2012: 111), era quem causava o sono nas crianças, "papando-lhes" a alma.

O sono, explica o autor, não era entendido apenas como uma função fisiológica, mas resultava da saída temporária da alma do corpo.

Dessa forma, Machado (2012: 114-115) estabelece uma relação entre o acutipuru com o papão português:

> O Acutipuru tem, assim, a capacidade de transitar agilmente das regiões altas às baixas, do céu à terra, e das segundas às primeiras de volta, assemelhando-se a um pássaro – talvez resida aí seu encanto e a admiração por ele: parece que voa. O Acutipuru tem ainda função metafísica, transporta a alma do corpo apodrecido, intermediador entre a vida e a morte. Aqui a leitura das origens do Papão, feita por José Leite de Vasconcellos, vista anteriormente, encontra paralelo: ao dormir, a alma deixava o corpo levada pelo Papão. Nesse sentido, o Acutipuru também seria permeável à figura portuguesa e não apenas a Murucututu. Mas, ao contrário desta, o Acutipuru não foi metamorfoseado em figura de terror; a substituição valeu-lhe proteção.

Têm-se aqui várias sugestões interpretativas: o saltar sem barulho, o canto grave e longo da Murucututu, o tom escuro da noite, o caráter expressivo místico da alma que deixa o corpo.

A substituição do acutipuru pela murucututu pode ser explicada, para além de uma variação feita pelas mães brancas ao que se ouvia das mães indígenas, pelo significado da coruja para determinados povos indígenas nativos da Amazônia. Machado (2012: 118-119) esclarece que a coruja, na ciência sagrada dos povos tupi-guarani e tupinambá, é uma das formas assumidas por *Namandu*, divindade responsável pela Terra e seus seres. De dia ela assume a forma de beija-flor e fertiliza; à noite, a de coruja que contempla a criação. Murucututu, então, "se inscreve no ciclo nascimento/morte a que os seres vivos estão destinados, desde o princípio". Ainda ligada ao "papar" e ao sentido da "morte" presente na alma que deixa o corpo durante o sono, "a coruja é uma ave enviada pela divindade responsável pela Terra que parteja e engole seus filhos. Daí o caráter agourento dessa ave [...]" (MACHADO, 2012: 119). Várias possibilidades interpretativas, que vão do timbre da voz e das notas ao piano até o andamento e a dinâmica, podem ser extraídas dessas explicações, inspiradas pela coruja, entendida como uma ave agourenta, ou como uma forma assumida pela divindade contemplativa; e até mesmo pelo acutipuru que "salta sem fazer barulho".

Marcas da escravidão

Machado (2012: 29) propõe que a presença das figuras de terror, para além de se originarem em um ambiente psicológico (maternal, paternal, familiar ou educacional) tonalizado pelo temor da morte (essa separação da alma no momento do sono), carrega as experiências de medo e de hostilidade que contagiavam o ambiente colonial brasileiro.

Uma das questões relacionadas ao ambiente colonial brasileiro enfatizadas por Machado (2012) são as relações femininas de trabalho e de poder. A autora destaca que a canção de ninar se dá no contexto de adormecimento de uma criança, mas não necessariamente esta cantiga era entoada por sua mãe, pai ou algum familiar:

> Há outros intermediadores do sono infantil, representantes de contextos históricos e sociais específicos: mãe preta, ama de leite, ama-seca, mucama,

> pajem, babá, *baby-sitter*, enfermeira, berçarista, educadora infantil, cuidadora infantil. Estes tratamentos, além de inserirem a canção de ninar num complexo de relações de trabalho e não da atividade materna apenas, indicam transformações socioculturais na relação de cuidados com as crianças pequenas, transformações puericulturais (MACHADO, 2012: 35).

As principais personagens na cena do embalo durante o período da escravidão no Brasil são as mães cativas, as amas de leite, as amas-secas, as mucamas, as mães pretas: mulheres africanas procedentes de diversas nações – principalmente bantos (sudoeste e sudeste da África) e sudaneses (noroeste do continente) – que viveram sob a condição de escravas no Brasil (MACHADO, 2012: 37).

Estas personagens, bem como as relações de trabalho, estão presentes nos acalantos de Aloysio, como se pode observar no Quadro 1, a seguir.

Canção	Trecho	Comentário
Murucututu	Já vem a Sinhá Velha	Sinhá – forma com a qual os escravos designavam a senhora, patroa.
Dorme menino	Dorme, menino que eu tenho que fazê Vou lavar, vou engomar camisinha pra você	Acumulação de serviços: cuidar da criança, lavar e engomar as roupas.
Estava Maria	Estava Maria Na beira do rio Lavando os paninhos Do seu bento fio Maria lavava São José istendia Chorav'o menino Do frio que sentia	Acumulação de serviços: cuidar da criança, lavar as roupas.
Encontrei Nossa Senhora	Encontrei Nossa Senhora na beira do rio lavando os paninhos do seu bento filho Nossa Senhora lavava São José estendia O menino chorava Do frio que sentia.	Acumulação de serviços: cuidar da criança, lavar as roupas.
Mucama bonita	Mucama bonita, Vinda da Bahia Toma êste menino Lavai na bacia! Bacia de prata Lavad'a sabão Toma êste menino Vesti-lhe o roupão!	Cuidar da criança: dar banho, vestir roupa, embalar.

Quadro 1: Relações de trabalho nos acalantos. Fonte: Elaborado pelo autor. | Continua...

Canção	Trecho	Comentário
João Cambuête	João, dão João! João Cambuête, Meu filho, Toma lá tua têta	Canto das amas de leite
Acordei de madrugada	Acordei de madrugada Fui varrer a Conceição Encontrei Nossa Senhora C'um ramo de flô na mão.	Serviços domésticos
Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga	Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga Ver a mulatinha, Calunga; De cara queimada, Calunga, Quem foi que queimou? Foi a senhora dela, Calunga, Diz por causa de que, calunga? Pelo peixe frito, Calunga, Que o gato comeu.	Serviços domésticos, castigos físicos

Quadro 1: Relações de trabalho nos acalantos. Fonte: Elaborado pelo autor.

Ficam evidentes as marcas do trabalho escravizado nas letras das canções de ninar: das amas de leite aos serviços domésticos acumulados pelas mulheres escravizadas. Marcas de um ambiente amedrontador de um Brasil patriarcal e escravocrata. Percebe-se, desta forma, as africanias por traços discursivos: tanto a presença temática da escravidão quanto as personagens – explícitas ou implícitas em suas ações.

Outra característica que pode ser evidenciada nas letras das canções é o fato de que as mulheres que serviam ao trabalho doméstico (mucamas, molecas, amas de leite, amas-secas, mães pretas, cozinheiras, lavadeiras etc.) eram escolhidas por critérios de aparência e beleza. Eram escravas que viviam no interior da casa grande e que "recebiam vestes e tratamentos diferenciados e participavam da intimidade da vida de seus senhores. Entenda-se intimidade também como vida sexual" (MACHADO, 2012: 40).

Este aspecto fica evidente, por exemplo, no acalanto *Mucama bonita*. O próprio significado etimológico da palavra mucama traz essa conotação: Guerra (2010) esclarece que mucama significa escrava doméstica, vem do quimbundo *mukama*, que quer dizer concubina, escrava amante do senhor.

Essa intimidade que envolvia, muitas vezes, a vida sexual (permeada de violência e abusos) fazia surgir certa rivalidade entre as senhoras e as escravas, e desta rivalidade resultavam castigos cruéis – como se pode observar na letra de *Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga*:

> Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga
> Ver a mulatinha, Calunga;
> De cara queimada, Calunga,
> Quem foi que queimou?
>
> Foi a senhora dela, Calunga,
> Diz por causa de que, Calunga?
> Pelo peixe frito, Calunga,
> Que o gato comeu.

Muitas das vezes, esses castigos eram justificados por outros delitos – em grande parte inventados ou provocados pelas senhoras. Nesse sentido, Machado (2012) propõe que, mais do que características afro, as cantigas de ninar apresentam traços e marcas da escravidão.

> O estudo da canção de ninar brasileira deverá considerar este eixo emocional do medo e da raiva que atravessa não uma ou outra raça, mas toda e qualquer estrutura de dominação/submissão, sob pena de ver seu conhecimento reduzido às aparências idílicas e ingênuas dessas canções. Como explicita Gilberto Freyre: "Parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples do escravo: do sistema social da escravidão. Da capacidade imensa desse sistema para rebaixar moralmente senhores e escravos" (MACHADO, 2012: 44).

Como vestígios da escravidão na canção de ninar brasileira, a autora identifica ainda:

a. Lugar de dormir – O lugar de dormir é um motivo recorrente em vários registros de canções de ninar e pode ser um indicador de desigualdades sociais.

Em *Boi da cara preta* e *Mucama bonita*, a letra diz que o menino não dorme na cama (lugar de status social); e, em *Enáma môkôcê cê maká*, a canção fala do menino (*enámôkôcê*) e da menina (*uirômôkôcê*) que dormem (*içámaká*) na rede (*maká*)[8] – lugar tido como primitivo. Em outras canções, Machado (2012: 48) identifica ainda lugares naturais (como em "debaixo da rama") e sobrenaturais (como o "regaço de Sant'Ana").

b. Canção como oração – A canção também pode revelar traços de religiosidade, como pedidos de proteção à criança que dorme. Nos acalantos analisados, reunidos por Aloysio, nota-se a presença explícita de uma religiosidade católica, manifestada na presença da Sagrada Família (Jesus, Maria e José) e de alguns santos.

A versão de *Boi da cara preta* harmonizada por Aloysio de Alencar Pinto traz em sua segunda estrofe o regaço de Sant'Ana (avó do menino Jesus) como um dos lugares sobrenaturais onde a criança dorme. Reflete, nesse sentido, as transformações que se dão nas canções devido à tradição oral: a canção parece misturar duas canções de ninar, sendo que essa segunda estrofe pode ser observada (com um sentido mais completo) na segunda parte de uma canção presente no "Prefácio à 1ª edição" de *Casa grande & senzala* de Gilberto Freyre (2006: 39):

> Senhora Sant'Ana,
> Ninai milha filha;
> vede que lindeza
> e que maravilha.
>
> Esta menina
> Não dorme na cama,
> dorme no regaço
> da Senhora Sant'Ana.

[8] Traduções encontradas no vocabulário Paresí apresentado no *Dicionário Ilustrado Tupi-Guarani* (Disponível em: https://www.dicionariotupiguarani.com.br/paresi/. Acesso em: 25 mar. 2020).

Jorge (1988: 94), por sua vez, destaca que há, nas canções de ninar, temas que procuram despertar na criança um sentimento de bondade e amparo divinos, o que pode ser percebido pela presença dos santos, do Menino Jesus, da Senhora Sant'Ana e dos anjinhos. O Quadro 2, a seguir, destaca os trechos das demais canções da série *Acalantos do Folclore Brasileiro* onde a religiosidade pode ser percebida.

Canção	Trecho	Comentário
Senhora Sant'Ana	Senhora Sant'Ana Passou por aqui	Sant'Ana, como comentado, é a avó do Menino Jesus. Esta canção também pode ser encontrada como "Santa Luzia / Passou por aqui".
Acordei de Madrugada	Acordei de madrugada Fui varrer a Conceição Encontrei Nossa Senhora C'um ramo de flô na mão. […] Santo Antonio, São Francisco Desatai este cordão Que me Deu Nossa Senhora Com a sua benta mão.	Jorge (1988: 95) analisa esta canção como uma doação religiosa de uma opressão: a insistência no pedido de algo pode ser recompensada paradoxalmente, ou punida, com a doação não do pedido, mas de algo opressivo. Para a autora, nesta canção se pede, com insistência, um raminho, e ganha-se um cordão que, se antes oprimia a santa – dando-lhe sete voltas ao redor do coração –, agora oprimirá o solicitante a ponto de ser motivo de novo pedido: que outros santos o livrem do presente recebido.
Estava Maria	Estava Maria Na beira do rio Lavando os paninhos Do seu bento fio Maria lavava São José istendia Chorav'o menino Do frio que sentia	Jorge (1988: 94) mostra que, ao lado dos temas aterrorizantes, é possível encontrar nas canções de ninar figuras religiosas que se equivalem àquelas familiares. Neste caso, é possível fazer relação entre os nomes de Maria e José, pais da criança, com os pais do menino Jesus.
Encontrei Nossa Senhora	Encontrei Nossa Senhora na beira do rio lavando os paninhos do seu bento filho. Nossa Senhora lavava São José estendia O menino chorava Do frio que sentia.	Letra bastante similar à de *Estava Maria*, mas aqui referida como "Nossa Senhora".

Quadro 2: Aspectos religiosos nos *Acalantos do Folclore Brasileiro*. Fonte: Elaborado pelo autor.

Especialmente sobre *Estava Maria*[9], Machado (2012: 49), para além de corroborar a possível relação com as figuras cristãs da Sagrada Família, pondera sobre o porquê do menino sentir frio: seria por estar sem roupa suficiente, o que denotaria escassez material? Sem um colo que o aqueça, o que poderia significar a escassez de atenção dos pais/adultos que estão ocupados com outras tarefas? Ou sem ambos, caracterizando um cenário de pobreza coincidente com a condição socioeconômica da Sagrada Família? Logo, marcas da escravidão também podem ser percebidas, indiretamente, nestas canções.

c. Sobrecarga de trabalho e hostilidade – Como apontado anteriormente em *Dorme menino*, onde quem canta a canção "tem mais o que fazê"; *Estava Maria* e *Encontrei Nossa Senhora*,

[9] E, por extensão, o comentário também se aplica à *Encontrei Nossa Senhora.*

onde os pais da criança estão lavando e estendendo a roupa enquanto o menino chora de frio; *Mucama bonita*, a quem a sinhá manda lavar, vestir e fazer o filho dormir; *João Cambuête*, em que a ama de leite dá de mamar à criança; *Acordei de madrugada*, quando quem canta vai "varrer a Conceição" bem cedo, a hostilidade é flagrante em *Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga*, quando a "senhora queima a cara da mulatinha" por conta de um peixe frito que supostamente foi comido por um gato.

Logo, Machado (2012) auxiliou a ampliar a percepção de africanias nas canções, revelando traços temáticos que poderiam ter passado desapercebidos, posto que implícitos nas cenas, personagens e ações. Marcas da escravidão (tanto africana quanto das populações indígenas) que sobrevivem nos acalantos e que são passados como resistente memória de geração em geração.

O fonema /u/

Os estudos folclóricos frequentemente relacionam as denominações dos seres com os sons por eles emitidos, gerando palavras onomatopeicas (MACHADO, 2012: 135). Assim, murucututu, com predominância da vogal *u*, pode ser interpretada como onomatopeia para o canto das corujas.

Machado (2012:139-140) explica, ainda, que o fonema */u/* é considerado vocal "grave, fechada, velar e posterior", cuja articulação requer uma posteriorização da língua e um arredondamento dos lábios. A autora prossegue dizendo que, embora ocorra uma projeção labial externalizada, a emissão do *u* parece trazer o som para dentro, quase nasal, produzindo, então, uma sonoridade oclusa, interiorizada, grave, próxima à guturalidade. É em função dessas características e baseados no simbolismo orgânico dessa vogal que os linguistas, segundo Machado (2012: 140), a correlacionaram com palavras que se referem a objetos fechados e escuros.

Por sua finalidade de fazer dormir, a canção de ninar leva o ouvinte a desligar-se do mundo, interiorizar-se até o sono. Uma hipótese levantada por Machado (2012: 141) é a de que esse gênero recorra ao fonema */u/* como um de seus elementos constitutivos por ser um som fechado, interiorizado e nasal – qualidades sonoras propiciadoras de estados alterados de consciência, sonolência e do próprio sono. Para a autora, o fonema */u/* talvez guarde um "protossentido, orgânico e latente" do recolhimento, da interiorização, do aprofundamento. E no acalanto equivaleria, "para os ouvidos, ao movimento das pálpebras para os olhos: um fechamento que preserva a abertura, uma espécie de abre-e-fecha sonoro, *rallentando* até o sono" (MACHADO, 2012: 144).

Para além das características vocais do fonema, seu uso revela, ainda, a combinação de elementos provenientes das culturas indígenas, africanas e europeias nas canções de ninar brasileiras. Goldstein (2005: 51) orienta na análise a percepção das assonâncias – nome que se dá à repetição da mesma vogal nos poemas. Nos *Acalantos do Folclore Brasileiro*, o fonema se faz presente na rima e na repetição das palavras "murucututu", "murundu", "tutu", "mandu", "tutu-marambá", "juju", "sussega", "su su", "curumiassu", "curumiari" e "calunga".

Logo, a assonância do fonema */u/* está ligada, também, a características sonoras e culturais das canções de ninar. Retomando o legado indígena, o *u* e o *tu* são sonoridades muito representativas para os povos tupis. De acordo com Machado (2012: 150), a divindade Tupã significa Grande Som na língua *abanhaenga*, que originou o tupi. *Tu* quer dizer som, e *pan*, expansão, fluir:

> A essência que Tupã legou aos homens lhes confere a possibilidade de exercitar "a arte de criar e destruir" através da palavra – essência manifestada de Tupã – e do pensamento – essência não manifestada de Tupã. "Compreendendo o ser como um tu-py, um som-de-pé, os antigos afinavam o espírito a partir de tons essenciais do ser, tons que participam de todos os seres" (MACHADO, 2012: 150).

A autora prossegue esclarecendo que a vogal *u* e o *u* gutural *(ÿ)* são tons vitais para os povos tupis: relacionam-se ao equilíbrio, à estruturação, ao arraigamento e à fluência do ser humano. Em sua interpretação, ao pronunciar *tu(s)* e *u(s)* nas canções de ninar, especialmente naquelas de origem tupi, núcleos vitais estão sendo mobilizados, tanto no entoador quanto na criança embalada (MACHADO, 2012: 151).

O estudo dos fonemas e das figuras de efeito sonoro, como a assonância, auxilia principalmente – mas não apenas – o cantor em sua performance: permite o controle da manipulação da emissão vocal (e, no caso do pianista, a exploração de determinados timbres em regiões específicas do piano) com vistas à criação da atmosfera desejada – ou demandada pela letra da canção.

O som nasal

Outra característica marcante nas canções de ninar – e que está presente na série de acalantos de Aloysio – são os sons nasais. Segundo Machado (2012: 152), isto é intencional, pois, ao cantar pelo nariz, tem-se a intenção de não despertar a atenção da criança para as articulações e dicções das consoantes e das vogais: "[...] um som emitido pelas narinas para subtrair o 'ataque' inicial do som, uma forma de arrendondá-lo". Percebe-se, novamente, pistas para a emissão vocal do cantor e que podem inspirar também o pianista na escolha dos ataques e timbres do acompanhamento.

Nos *Acalantos do Folclore Brasileiro*, os sons nasais estão presentes, por exemplo, em *Bicho Papão*, com uma seção que vocaliza em "nã nã nã"; em *Encontrei Nossa Senhora*, onde o final é entoado em *bocca chiusa*; há uma canção que traz o nasal no título, *Nã, nã nã nã*, e que repete estas sílabas a cada início de estrofe; *Nigue Ninhas* repete o dígrafo nasal *nh*; em *Senhora Sant'ana* tem-se a assonância nasal *im*: "capim", "sim", "cavalim", "vim"; e, em *Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga*, a repetição de "calunga" nos versos provoca a assonância do som nasal associado à vogal /u/.

Outra característica das canções de ninar é também ressaltada por Machado (2012: 152): os versos que se diluem em esparsas palavras que, por sua vez, se desfazem em sons nasais cantados e ritmados pelo nariz.

No que se refere aos versos que se desfazem, *Enâ môkôcê cê maká* apresenta a dissolução do verso que dá nome à canção: "*Enâ môkôcê cê maká / cê maká / maká / á...*". Da mesma forma, *Juju sussega* termina desfazendo o verso: "Juju sussegue / su su sussegue". *Boi da cara preta* termina repetindo o "boi, boi, boi", que esteve presente implicitamente em toda a canção. E *Murucututu* encerra-se com um *rallentando* tanto indicado quanto escrito nos últimos compassos, na parte do piano:

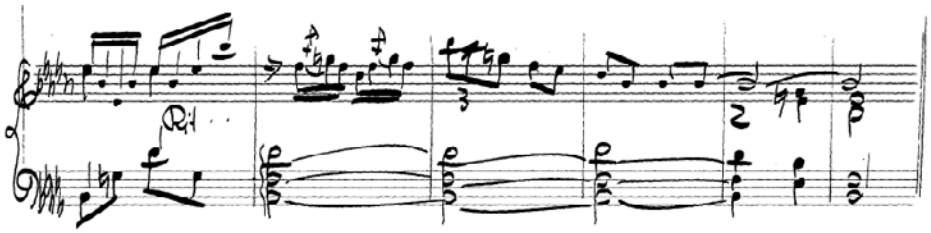


Fig. 6: Dissolução rítmica na canção *Murucututu* (c. 18-23).
Fonte: Cópia manuscrita do acervo de Aloysio de Alencar Pinto (s.d.).

A dissolução, o desfazer sonoro pode ser explorado pelos intérpretes, não só alterando a agógica, mas também a dinâmica e os timbres, além de sugerir a exploração de diferenças de texturas.

A monotonia

A monotonia e a previsibilidade são bastante características nas canções de ninar, e as harmonizações de Aloysio na sua série de acalantos retrata isso de maneira bastante evidente. Machado (2012: 196) ressalta que a monotonia é uma característica essencial do canto para adormecer, que visa, portanto, à inatividade, ao repouso, ao desligamento, o acalmar e o dormir. A autora afirma que a monotonia da canção de ninar se dá pela repetição constante de cantos "curtos e lerdos" de máxima regularidade rítmica e sem surpresas e alterações que possam exigir reacomodações da criança que está sendo embalada:

> Na hora do embalo, nada deve surpreender. Ao menor som ou ruído que varie no ambiente do adormecimento, a criança despertará. A constância parece imprescindível à música para dormir. A canção de ninar usa os "ralentandos", os prolongamentos melódicos, os espaçamentos sonoros (pausas) e a diminuição da intensidade, colocando-os a serviço do desligamento do indivíduo (MACHADO, 2012: 197).

Não há sinais de dinâmica em toda a série de acalantos harmonizada por Aloysio, à exceção de *Enâ môkôcê cê maká*, que, apesar dos *sforzandos* que iniciam cada verso, indica-se um *decrescendo* em todos eles. Esse *sforzando* pode ser interpretado como a marcação do embalo na rede (como quando a pessoa encosta na outra para empurrar, dar o embalo):

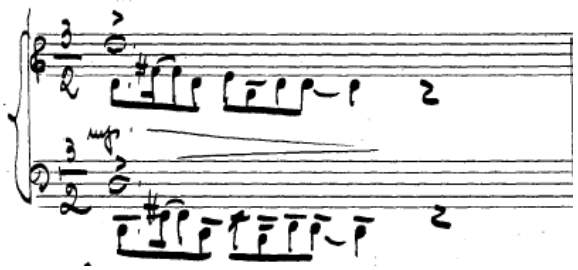
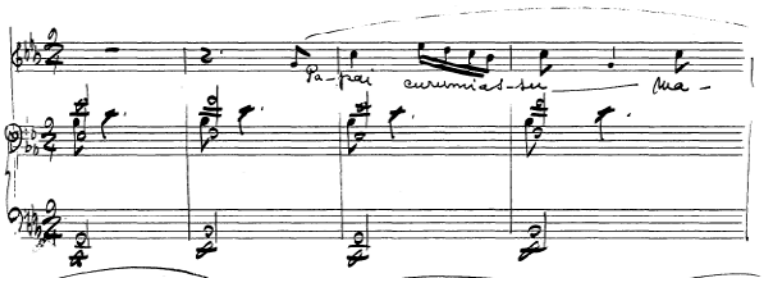
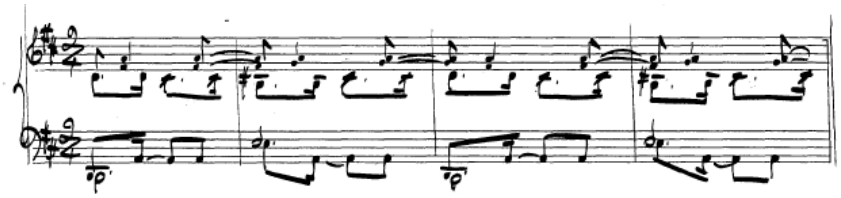
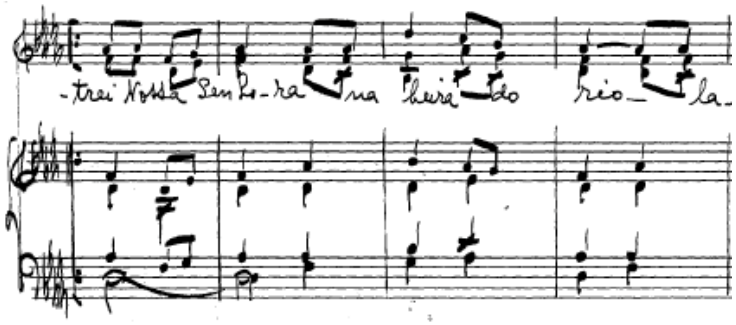
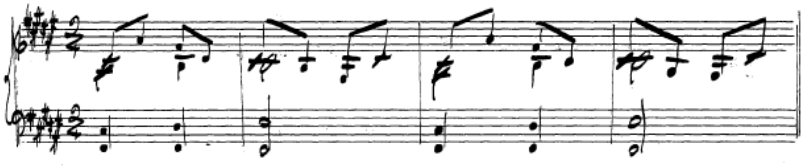


Fig. 7: Ostinato do acompanhamento em *Enâ môkôcê cê maká* (c. 1).
Fonte: Cópia manuscrita do acervo de Aloysio de Alencar Pinto (s.d.).

As melodias seguem, em geral, a quadratura perfeita, geralmente na forma de pergunta e resposta, sendo repetidas várias vezes nas canções. As harmonizações também refletem a constância: geralmente os acompanhamentos são realizados por meio de ostinatos rítmicos (às vezes também melódicos), com predominância do compasso binário – pendular –, e a indicação de andamento *Andante*. Somente a canção *Boi da cara preta* não tem a indicação de andamento.

O Quadro 3, abaixo, exemplifica com alguns dos ostinatos e/ou motivos rítmicos/rítmico-melódicos repetidos com algumas variações:

Canção	Ostinato ou motivos rítmicos /rítmico-melódicos repetidos com algumas variações
Papai Curumiassu (c. 1-4) Ostinato praticamente estático, dando sentido de embalo da rede, com m.e. do piano que só se altera em um compasso em toda a canção.	
Dorme menino (c. 1-4) Ostinato mais ritmado, sincopado, estilo utilizado pelo compositor geralmente em acalantos oriundos do nordeste brasileiro.	
Encontrei Nossa Senhora (c. 5-8) Acompanhamento em estilo coral, talvez ilustrando o caráter religioso.	
Boi da cara preta (c. 1-4) Acompanhamento com movimento contínuo de colcheias que perpassa toda a canção.	

Quadro 3: *Acalantos do Folclore Brasileiro*: ostinatos e motivos do acompanhamento.
Fonte: Elaborado pelo autor a partir de cópia manuscrita do acervo de Aloysio de Alencar Pinto (s.d.).

Essa previsibilidade e monotonia, conferidas pelo harmonizador especialmente a partir da escrita do acompanhamento do piano, combinam-se com os efeitos de dissolução de versos, ritmos e melodias, com os sons anasalados, a vogal fechada, a repetição de palavras, versos e frases, conferindo um efeito hipnótico cuja finalidade é chamar o sono, acalmando: "[...] tal como os mantras, produz[indo] um estado alterado de consciência. Acalma e pacifica porque

promove um reencontro com o conhecido, com o mesmo e o esperado, conduzindo ao sono, um lugar sossegado, profundo e escuro..." (MACHADO, 2012: 198).

Por fim, a canção de ninar é curta: "[...] de curto fôlego, com ideias gerais rapidamente expostas" (VASCONCELLOS, 1938 *apud* MACHADO, 2012: 195-196). As harmonizações de Aloysio são todas bastante curtas, variando entre 18 e 76 compassos, com as repetições. A maior parte das canções tem entre 30 e 40 compassos. Condensam, portanto, as características do acalanto e, como se pôde observar, sintetizam e perpetuam encontros e desencontros étnico-culturais que se deram no Brasil.

Síntese dos (des)encontros étnico-culturais que se deram no Brasil

A canção *Murucututu* é um belo exemplo dessas sínteses (sempre contraditórias) que revelam os (des)encontros das diferenças culturais que contribuíram para a formação da diversidade das culturas brasileiras. A coruja murucututu traz, consigo, toda a carga mitológica indígena já comentada anteriormente. Sua letra mostra que a coruja está (ou saiu) atrás do *murundu*, palavra que tem origem no kimbundu *mulundu*, significando "monte, montanha" (MENDONÇA, 2012: 156).

Traz, ainda, sua mescla com a figura do "tutu", o bicho-papão afro-brasileiro nos versos "Jacaré tutu", "tutu vai s'embora". Procura-se caracterizar como assustadora a figura do papão, chamando-o de "Jacaré mandu" – em que mandu é justamente uma figura grotesca, um espantalho (CASTRO, 2005: 274-275).

Sua letra inclui também a "Sinhá Velha / La da banda do Angu": sinhá, como já explicitado anteriormente, é a forma como os escravos se referiam às suas senhoras; e angu, do idioma *fon* da África Ocidental, *àgun*, onde a palavra se referia a uma papa de inhame sem tempero – podendo também se originar do ioruba *a'ngu.* A partir de 1948 os portugueses começaram a propagar o milho da costa africana, começando na bacia do Congo, e a palavra angu, no Brasil, passou a ser usada para as papas feitas com farinha de mandioca ou de milho. Câmara Cascudo (1983) relaciona a "Maria Angú" a uma giganta (bonecos como os tradicionais bonecos de Olinda) que se casa com o gigante João Paulino, nas festas tradicionais do bumba meu boi. E Ribeiro (1964: 205) também menciona os gigantes Maria Angu, João Paulino e Miota ao escrever sobre a Festa do Divino em Lagoinha-SP, em que esses bonecos gigantes saíam às ruas para divertir "grandes e pequenos".

Maria Angu é também um arraial ("lá das bandas do Angu"), uma freguesia, cenário da peça *A Filha de Maria Angu* de Arthur de Azevedo, que é uma adaptação brasileira da opereta *La Fille de Mme. Angot* de Siraudin, Calirville e Koning – peça que foi apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1876, cujo enredo se passa na noite da festa do Divino Espírito Santo. Há, inclusive, na primeira cena, a presença de um peru: o juiz da festa convida a "rapaziada" para "trincar uma perna de peru" em sua casa – que pode explicar, de certa forma, os versos "a velha deu um tiro / e matou o meu peru".

Uma coruja da mitologia indígena, o tutu – bicho-papão da tradição afro-brasileira –, a festa do Divino Espírito Santo, tradição católica ressignificada no Brasil, e uma peça de origem francesa: tudo reunido na letra de uma canção de ninar que revela, antes de tudo, o caldeirão cultural, a diversidade das culturas brasileiras. Heranças e tradições que resistem ao tempo e às quais a criança acalentada e a plateia são apresentadas, inseridas e vinculadas.

É importante ressaltar que os desencontros culturais são fortemente marcados por relações de poder e dominação: a dominação masculina, a superioridade branca, a música erudita

que se impõe às tradições orais. Tais desencontros revelam que os encontros culturais não se deram sem luta, desafiando a pacífica fábula das três raças. Explicitam conflitos que foram e ainda são travados cotidianamente no Brasil, uma vez que a passagem da escravidão "exigia a tortura física e psíquica cotidiana como único meio de dobrar a resistência do escravo para fazê-lo abdicar da própria vontade" para a produção de uma "ralé de inadaptados ao mundo moderno", excluídos contemporâneos que herdaram "todo o ódio e o desprezo covarde pelos mais frágeis e com menos capacidade de se defender" (SOUZA, 2019: 88). Excluídos hoje personificados por negros, "mestiços de todas as cores", mulheres, comunidade LGBTI+, povos indígenas e tantos outros que também têm encontrado na música espaços de resistência, conforto e revolta.

Notas finais

As canções de ninar, à primeira vista singelas e ingênuas, podem revelar muito da diversidade cultural brasileira e das relações de poder que a atravessam. A série *Acalantos do Folclore Brasileiro*, harmonizada por Aloysio de Alencar Pinto, revela não somente um retrato dessa diversidade e dessas disputas, como também o esforço de uma geração na busca e divulgação de expressões sonoras que fossem características do(s) povo(s) brasileiro(s).

Após a análise musical das harmonizações, ficou claro como o manejo de som, ritmos, harmonia e melodia pelo compositor, combinados, construíram para as melodias recolhidas um ambiente sonoro típico das canções de ninar: calmas, previsíveis, curtas, repetitivas, permeadas por *rallentandos* e por dissoluções melódicas e rítmicas. Uma monotonia que não é chata, mas que embala os ouvidos da criança que se quer fazer dormir. Pedem escolhas de timbres suaves, por vezes escurecidos e anasalados, convidando os ouvidos a "fecharem as pálpebras", como os olhos. Um exercício do universo erudito que, ainda que violento sob certos aspectos, cumpre, de certa forma, com os objetivos declarados de divulgação das melodias nacionais. Mais do que demonizarem práticas engendradas em determinados períodos históricos, cabe aos intérpretes levarem ao público, também, todas as reflexões que elas suscitam.

A análise textual contribuiu sobremaneira para que se aprofundasse nas riquezas cultural e social tecidas em cada verso, revelando intrincadas relações entre o terror que disciplina, o terror da escravidão e do patriarcado, e o medo amoroso relacionado à perda e à separação. Além disso, o estudo aprofundado dos textos permite aos intérpretes uma aproximação com o legado indígena, suas mitologias, bem como a conscientização de que foram também esses povos escravizados durante o período colonial.

A metodologia do grupo Resgate, aliada às investigações das africanias (incluindo-se, aí, as contribuições indígenas para a língua portuguesa falada no Brasil), permite aos intérpretes – pianistas e cantores – um vasto repertório de possibilidades a serem exploradas na construção da performance. As múltiplas formas de manipulação do material sonoro transcrito nas partituras, buscando criar caráteres expressivos e articulá-los em estruturas maiores, contribuem para a valorização dos acalantos como obras que paradoxalmente nos despertam para os ecos de encontros e desencontros culturais que construíram a língua, a música e a sociedade brasileira.

Referências

ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologias.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. Comentário a alguns cantos e danças do Brasil. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, ano VII, v. LXXX, 1941.

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos.* São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). Coleção Mário de Andrade.

ANDRADE, Mário de. Prefácio. *In*: GALLET, Luciano. *Canções Populares Brasileiras (2ª Série).* Rio de Janeiro: Ed. Carlos Wehrs e Cia., 1927. Partitura.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BRUM, Marcelo Alves. *Entre música interior e música brasileira*: o catálogo de obras de Luciano Gallet. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMARA, Andrea Albuquerque Adour da. Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v. 31, n. 1, p. 259-272, 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

CASTRO, Yeda Pessôa de. *Falares africanos na Bahia.* Um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CASTRO, Yeda Pessôa de. Marcas de Africania no português do Brasil: o legado negroafricano nas Américas. *Interdisciplinar*, Aracaju, ano XI, v. 24, p. 11-24, 2016.

CHASTAN, Lita. *Por que América?* São Paulo: Editora do Escritor, 1974.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1994.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva; CAMBRAIA, César Nardelli. A prática da harmonização. *In*: CAMÊU, Helza. *Cinq chansons arcaïques para canto e piano de Helza Camêu*. Editado por César Nardelli Cambraia e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2014. p. 11-14.

FERNANDES, Florestan. Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 16, mar./abr. 1958.

FONSECA, Edilberto José Macedo de. Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária – MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje. *Música e Cultura*, Florianópolis, n. 4, p. 1-10, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & senzala:* formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

GUERRA, Denise. Acalantos afro-brasileiros. *Revista África e Africanidades*, ano 2, n. 8, p. 1-5, fev. 2010.

JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror.* São Paulo: Escuta, 1988.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis.* 2. ed. Michigan: Harmony Park Press, 1992.

LIENHARD, Martin. *O mar e o mato*: histórias da escravidão. Luanda: Kilombelone, 2005.

LOPES, Nei. *Enciclopédia da diáspora africana.* 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira*: aproximações. 2012. 326 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAIA, Jonas dos Santos; CAMARA, Andrea A. A. da. Abaluaiê: africanias na canção de Waldemar Henrique. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL BRASILEIRA DE PEQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2017. p. 1-9.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (org.) *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167. Disponível em: http://ram-wan.net/restrepo/ decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf. Acesso em: 8 set. 2018.

MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos*: publicadas pela Editora Max Eschig. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MENDONÇA, Renato. *A influência Africana no Português do Brasil.* Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2012.

MENQ, W. Murucututu (Pulsatrix perspicillata). *Aves de Rapina Brasil*, abr. 2018. Disponível em: http://www.avesderapinabrasil.com/pulsatrix_perspicillata.htm. Acesso em: 24 mar. 2020.

NERY, Frederido José de Santa-Anna. *Folk-Lore Brésilien*: poésie populaire – contes e légendes – fables et mythes. – poésie, musique, danses et croyances des indiens. – accompagnés de douze morceaux de musique. Preface du Prince Roland Bonaparte. Paris: Librairie Académique Didier Perrin et Cte, Libraires-Éditeurs, 1889.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Os nossos brinquedos.* Lisboa: A Editora, 1909.

PINTO, Aloysio de Alencar. *A música folclórica e sua divulgação*. Rio de Janeiro, [s. d.]. Texto editorado por Georges Mirault. Acervo Aloysio de Alencar Pinto. 4 p.

PINTO, Aloysio de Alencar. *Acalantos do Folclore Brasileiro.* Rio de Janeiro, [s. d.]. Cópia manuscrita de Aída Gnatalli. Acervo Aloysio de Alencar Pinto. 35p.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da Abem*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

RIBEIRO, M. L. B. A festa do Divino em Lagoinha, SP. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 4, n. 8-10, jan./dez. 1964.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. Nem tudo são cinzas: a coleção etnogrática formada por E. Roquette-Pinto no Museu Nacional do Rio de Janeiro. *Boletim,* Sociedade Brasileira de História da Ciência, n. 20, mar. 2019. Disponível em: https://www.sbhc.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1066. Acesso em: 6 abr. 2020.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso.* Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, José Geraldo. *Cancioneiro Folclórico do Brasil.* São Paulo: Ricordi, 1956.

STRADELLI, Ermano. *Vocabulários da Língua Geral:* Portuguez – Nheêngatu e Nheêngatu – Portuguez. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1929.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 256-270, abr. 2017.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. *Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos*: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VASCONCELLOS, José Leite de. Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa. *In*: *Opúsculos*: etnologia. Vol. VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938.

APÊNDICE I
Estudo sobre as recolhas e fontes dos temas

Título da canção (harmonização)	Indicação (manuscrito) de quem realizou a recolha do tema	Possível fonte
Enâ môkôcê cê maká	Acalanto dos índios parecis recolhido por E. Roquette-Pinto.	Fonograma gravado por E. Roquette-Pinto, à época sob a guarda do Museu Nacional[10]. Villa-Lobos (1887-1959) também harmonizou este tema, acessando-o a partir da escuta do fonograma gravado por Roquette-Pinto em 1912 (TYGEL, 2014: 272). A melodia não está transcrita no livro *Rondonia*, de 1912, o que nos permite supor que Aloysio também anotou o tema a partir do fonograma original. Há diferenças entre o tema utilizado por Villa-Lobos e o harmonizado por Aloysio, como a anotação de alguns ritmos (diferença bem sutil) e algumas indicações de dinâmica. É interessante notar a semelhança no acompanhamento para piano escrito pelos dois compositores, que utilizam a nota pedal Ré, acentuada – o que permite supor alguma relação com o fonograma-fonte das anotações.
Murucututu	Acalanto tapuia da região amazônica. Recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto.	Possivelmente recolhido por Aloysio em trabalho de campo, ou em contato com algum informante. Há canção homônima em Souza (1956: 22) com mesma melodia (um tom abaixo do utilizado por Aloysio), porém com letra diferente. Em Pinto (1909: 240) encontra-se a mesma letra utilizada por Aloysio de Alencar Pinto, mas, em vez de "Murucututu", tem-se "Tu-tu-rú-tú-tú".
Papai Curumiassu	Canto de rede dos caboclos do Pará. Recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto.	Possivelmente recolhido por Aloysio em trabalho de campo ou em contato com algum informante. Villa-Lobos também harmonizou este canto, e, como mostra Marun (2010: 34), não há informações sobre quem o recolheu. Há diferenças rítmicas entre as anotações, bem como algumas diferenças nas alturas da melodia, afastando a hipótese de que Aloysio poderia ter tido acesso ao tema a partir da canção de Villa-Lobos. A anotação de Aloysio é registrada em compasso binário, ao passo que Villa-Lobos alterna fórmulas ternárias e quaternárias. Hekel Tavares (1896-1969) também harmonizou o tema, ao qual intitulou *Papá Corumiassú*. Na partitura, publicada em 1930 pela Casa Arthur Napoleão, não há registros sobre a recolha, indicando-se ser uma canção "sobre um thema dos Indios Parecis". A canção está em binário, como a de Aloysio, em ré menor (um tom acima das canções de Aloysio e Villa-Lobos), e apresenta algumas similaridades rítmicas com o tema utilizado por Aloysio. O acompanhamento segue um ostinato rítmico sincopado, mas com maior movimentação harmônica em relação às outras duas versões – além de alguns contracantos. Há diferenças também na letra da canção de Tavares.

Continua...

[10] Em 2018, a sede do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, sofreu um incêndio de grandes proporções, destruindo quase a totalidade de seu acervo histórico e científico, dentre eles, os registros em cera realizados por Roquette-Pinto. Contudo, dos 12 fonogramas gravados pelo antropólogo, nove foram recuperados por João Pacheco de Oliveira, Antônio Carlos Souza Lima e Edmundo Pereira através da *Coleção Documentos Sonoros*. Essas gravações encontram-se disponíveis no site do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (Laced/UFRJ), tendo sido também replicadas em CDs físicos distribuídos entre indígenas, especialistas e bibliotecas (SANTOS, 2019).

Título da canção (harmonização)	Indicação (manuscrito) de quem realizou a recolha do tema	Possível fonte
Nigue Ninhas	Acalanto afro-brasileiro recolhido na Paraíba por Mário de Andrade.	O tema está transcrito (uma terça abaixo do utilizado por Aloysio) no livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (1972: 82), com o seguinte comentário: "O texto vai grafado como... senti. Não conheço língua de africano e a volta foi cruel". Tal comentário pode explicar a dificuldade em encontrar a tradução de algumas palavras e expressões, como o próprio título, "nigue ninhas", e "de pari e ganguinhas", por exemplo. Há a indicação da localidade de origem da melodia: o estado da Paraíba. Ernani Braga (1888-1948) também compôs uma canção sobre este tema.
Dorme menino	Versão de Fortaleza-CE. Recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto.	Possivelmente recolhida por Aloysio em trabalho de campo ou em contato com algum informante.
Estava Maria	Recolhido em Brejo do Santo-PE.	Não há indicação, no manuscrito, sobre quem realizou a recolha. Jorge (1988: 124) indica que este acalanto foi coletado por Pereira da Costa, em Pernambuco. Como referência para sua indicação, aponta o livro de Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, de 1982, que cita, possivelmente, o livro *Folk-Lore Pernambucano* de 1909, escrito por Francisco Augusto Pereira da Costa – membro do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano.
Encontrei Nossa Senhora	Versão de Belo Horizonte-MG. Recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto.	Outra versão do acalanto anterior, também com indicação de recolha por Aloysio de Alencar Pinto, mas em Belo Horizonte-MG. A letra é semelhante – embora mais próxima do português chamado de culto –, mas a melodia é diferente da versão nordestina. Esta letra também pode ser encontrada em Alvarenga (1946: 13), na *Coleção Mário de Andrade* das *Melodias registradas por meios não mecânicos*. Porém, está com o título de *Acalanto* e a melodia de *Tutu Marambá*, outro acalanto harmonizado por Aloysio. Alvarenga registra uma anotação de Mário de Andrade, após a transcrição da melodia: "Êste acalanto tradicional faz parte como melodia-compósita do 'Tutu Marambá'. Aqui a melodia aparece em versão diferente. Colhida por mim, do natural". O curioso é que, apesar de a melodia ser a mesma que Aloysio utilizará em *Tutu Marambá*, esta letra não se repete nessa canção.
Bicho Papão	Recolhido em Varginha-MG por Oneyda Alvarenga.	É possível que a melodia tenha sido acessada por meio do catálogo de *Melodias registradas por meios não mecânicos*, de 1946, que contém a organização de acalantos registrados por Oneyda Alvarenga (1911-1984), Mário de Andrade (1893-1945), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Martin Braunwieser (1901-1991). É interessante destacar que Oneyda Alvarenga é natural da cidade de Varginha-MG.
Senhora Sant'Ana	Recolhido no Rio Grande do Sul por Augusto Meyer.	Augusto Meyer (1902-1970), nascido em Porto Alegre-RS, foi membro da Academia Brasileira de Letras e diretor do Instituto Nacional do Livro, tendo estudado a literatura e o folclore do Rio Grande do Sul. É possível que a melodia esteja publicada em um de seus livros sobre o assunto, possivelmente no *Cancioneiro Gaúcho*, de 1952.

Continua...

Título da canção (harmonização)	Indicação (manuscrito) de quem realizou a recolha do tema	Possível fonte
Juju Sussega	Recolhido no estado do Rio de Janeiro por Helza Camêu.	Aloysio afirma que este tema foi recolhido por Helza Camêu, no Rio de Janeiro. A compositora carioca também harmonizou este tema em 1952. Dutra e Cambraia (2014: 12-13) comentam que Helza Camêu não realizou pesquisas específicas na área do folclore com finalidades composicionais, não tendo deixado, todavia, de dialogar com a prática em voga em seus dias de harmonizar tais temas. A compositora foi estimulada por seus amigos Andrade Muricy e Maria Sylvia Pinto, cantora folclorista. Segundo os autores, Camêu afirmou, em uma entrevista à Rádio MEC, ter recebido sugestões e mesmo melodias de Maria Sylvia para a realização de suas harmonizações. É bastante provável, portanto, que a cantora tenha sido a fonte do tema em questão.
Boi da cara preta	Recolhido na Bahia por Camargo Guarnieri.	É possível que o compositor tenha tido acesso ao tema também a partir das coleções do Arquivo Folclórico da Discoteca Pública do Município de São Paulo, especialmente nas *Melodias registradas por meios não mecânicos*, de 1946, que contém a organização de acalantos registrados por Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Martin Braunwieser.
Tutu Marambá	Versão do Rio de Janeiro, Guanabara. Recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto.	Possivelmente recolhida por Aloysio em trabalho de campo ou em contato com algum informante. Luciano Gallet (1893-1931) também harmonizou este tema com mesma melodia (embora uma terça menor de diferença) e letra que os utilizados por Aloysio. Como comentado anteriormente, a melodia de *Tutu Marambá* pode ser encontrada em Alvarenga (1946:13) na Coleção Mário de Andrade das *Melodias registradas por meios não mecânicos*. Porém, está com o título de *Acalanto* e com outra letra (estrofes presentes em *Encontrei Nossa Senhora*, harmonizada por Aloysio nesta série).
Nã, nã nã nã	Recolhido em regiões do interior de São Paulo.	Aloysio afirma ter sido este tema recolhido em regiões do interior de São Paulo, mas não identifica quem o fez. Hekel Tavares tem uma canção com o mesmo tema, embora com algumas variações na letra: *Nana nanana*, que foi gravada por Inezita Barroso (bem como *Papá Corumiassú*, deste mesmo compositor). Não há, na partitura de Hekel Tavares, informações sobre a origem do tema.
Mucama bonita	Recolhido em Bragança-SP, por Mário de Andrade.	Aloysio harmonizou este tema recolhido em Bragança-SP por Mário de Andrade. No *Ensaio sobre a música brasileira*, o tema recebeu o título *Higiene* e está na mesma tonalidade utilizada por Aloysio na canção, embora o compositor tenha utilizado o compasso binário composto (diferentemente da anotação em ternário realizada por Mário de Andrade). Camargo Guarnieri também possui uma obra, para coro a três vozes iguais, intitulada *Mucama bonita*, que integra os *Nove Cantos Populares Infantis* (1948).

Continua...

Título da canção (harmonização)	Indicação (manuscrito) de quem realizou a recolha do tema	Possível fonte
João Cambuête	Recolhido em Pernambuco por Mário de Andrade.	Aloysio destaca que este tema foi recolhido por Mário de Andrade em Pernambuco. Está, de fato, transcrito no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972: 82). Esta foi uma das melodias que Mário de Andrade sugeriu a Luciano Gallet, com o intuito de inspirá-lo na escrita de uma suíte (TONI, 2017). Villa-Lobos também harmonizou este tema, em 1943, com mesma melodia, mas em outro tom e com ritmo aumentado. Este compositor indica que a letra e a melodia foram recolhidas por E. Villalba Filho – seu próprio pseudônimo. Marun (2010: 163) relata que, no manuscrito da canção, há o título "canção das negras" – informação que não consta na edição da Max Eschig, no manuscrito do acervo de Aloysio ou do livro de Andrade (1972). Há, porém, uma diferença nas letras: enquanto no livro de Mário de Andrade e na canção de Aloysio tem-se "Toma lá tua têta, meu filho", na canção de Villa-Lobos o verso é "Toma lá tua pêta, meu filho", com "pêta" significando chupeta (MARUN, 2010: 163).
Acordei de madrugada	Versão do Rio de Janeiro, Guanabara. Recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto	Possivelmente recolhida por Aloysio em trabalho de campo ou em contato com algum informante. Um dos *Doze Cantos Populares Infantis* (1932), de Camargo Guarnieri, possui este mesmo título.
Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga	Recolhida por Frei Pedro Senzig [sic], O. Fill.	De acordo com a anotação de Aloysio de Alencar Pinto, o tema foi recolhido pelo frei Pedro Senzig [*sic*] – provavelmente em alguma obra ou em contato com o frei franciscano Pedro Sinzig (1876-1952), que foi músico, compositor e musicólogo.

APÊNDICE II
Glossário de termos indígenas e de africanias

1. *Ená môkôcê cê maká*

Ená môkôcê cê maká
Uirô môkôcê cê maká

Vocábulo	Tradução	Fonte
Maká	Rede	Vocabulário Paresí – Dicionário Ilustrado Tupi-Guarani[11]. O dicionário aponta como fonte o próprio livro *Rondonia*, de Roquette-Pinto (p. 269-273 da 6ª edição). A partir destas definições, pode-se aventar a hipótese de que o texto correto seria: Enámôkôcê içámaká Enámôkôcê içámaká Uirômôkôcê içámaká Uirômôkôcê içámaká Com a seguinte proposta de tradução: O menino (bebê) dorme na rede A menina (bebê) dorme na rede
Içámaká	Dormir	
Ená	Homem	
Uirô	Mulher (em kaixinití – subgrupo Paresí)	
Enámôkôcê	Criança de peito (masculino)	
Uirômôkôcê	Criança de peito (feminino)	

2. *Murucututu*

Africania	Explicação
Murundu	Do quimbundo *mulundu*, que significa "monte, montanha" (MENDONÇA, 2012: 156). O autor indica o rotacismo: alternância da lateral /l/ com /r/, comum nos dialetos do quicongo e quimbundo (CASTRO, 2005: 96).
Sinhá	De acordo com Lopes (2011), na Bahia antiga, designava a empregada doméstica de idade relativamente avançada. Porém, "sinhá" era também o tratamento empregado por negros escravos em relação às suas senhoras. "Nhá" seria a forma aferética de "sinhá", havendo no quimbundo a forma *nga*, redução de *ngana,* "senhora" – corrente em Angola. Mendonça (2012: 168), por sua vez, define sinhá como forma popular de senhora, criada pelos negros sobre o masculino "sinhô", forma popular de senhor.
Angu	Castro (2005: 154) descreve o angu como um pirão de farinha de mandioca, de milho ou de arroz temperado com sal e cozido para ser comido com carne, peixe, camarão. Do fon *àgun*, pirão de inhame ou de mandioca, sem tempero.
Tutu	Castro (2005: 109) classifica o caso de "tutu" como uma importação convergente feita pelo português, que ocorre quando a palavra provém de étimos diferentes, mas se mostram com a mesma estrutura morfofonológica, em razão, entre outras, do desaparecimento dos tons distintivos dos lexemas africanos e da simplificação de palavras compostas em formas simples, inanalisáveis em português. O aporte "tutu", significando "bicho-papão", derivaria de *bitutu*; ao passo que, significando dinheiro, derivaria de *ntutu*, e iguaria *kitutu*.
Mandu	Tipo de mascarado que consistia em colocar uma peneira na cabeça e outra junto ao tronco, escondendo totalmente o corpo e os braços por uma roupa qualquer; espantalho, figura grotesca, situação ou coisa inóspita; trambolho, estorvo (CASTRO, 2005: 274-375). Ou seja, uma figura assustadora, como o bicho-papão/tutu.

[11] Disponível em: https://www.dicionariotupiguarani.com.br/paresi/. Acesso em: 25 mar. 2020.

3. Papai Curumiassu

Vocábulo	Tradução	Fonte
Kurumí (curumim)	De origem tupi, designa, de modo geral, as crianças indígenas.	*Dicionário Ilustrado Tupi-Guarani*
Açu	De origem tupi, significa grande, comprido, longo. Também significa veado.	
Curumiassu	Pode, como hipótese, significar o próprio papai: um "curumim grande".	

4. Nigue ninhas

Africania	Explicação
Nigue nigue ninhas	Não foram encontrados significados possíveis, possivelmente devido à má compreensão evidenciada por Mário de Andrade no momento da recolha.
Macamba	Segundo Castro (2005: 268), camarada, companheiro, freguês. Do quicongo e quimbundo *makamba.*
De pari e ganguinhas	Não foram encontrados significados possíveis, possivelmente devido à má compreensão evidenciada por Mário de Andrade no momento da recolha.
Mussango-lá lá	Não foram encontrados significados possíveis, possivelmente devido à má compreensão evidenciada por Mário de Andrade no momento da recolha.
Quina guinê-ê	Não foram encontrados significados possíveis, possivelmente devido à má compreensão evidenciada por Mário de Andrade no momento da recolha. Palavras semelhantes foram descritas por Castro (2005): Guiné é uma planta tida como diurética e utilizada para afastar maus espíritos (CASTRO, 2005: 245). Quindá é uma espécie de cesto, do quicongo *nkinga* e do quimbundo *kinda* (CASTRO, 2005: 325). Pode ser uma referência a uma cesta de guiné.

5. Dorme menino

Africania	Explicação
Fazê	Apócope do *r* no final do verbo "fazer". A queda no *r* final aparece também nos dialetos crioulos da África (MENDONÇA, 2012: 82). O autor comenta que, mesmo na linguagem culta do Brasil, o *r* final soa levemente. Castro (2005: 116) explica a influência do banto e do ioruba, onde as sílabas são abertas e sempre terminam em vogal (V), não existindo consoantes contíguas (CC). Daí a tendência do falante brasileiro em omitir a consoante em final de sílaba: FA-ZER (CV – CVC) → FA-ZÊ (CV – CV).
Tutu	Cf. Murucututu
Sussegado	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamente esta variação fonêmica como uma africania. Provavelmente a acomodação sonora (permutação) do /o/ para o /u/, uma vez que os negros escravizados não eram letrados. Até 1889 havia uma lei que proibia os estudos às pessoas de pele preta, mesmo que libertos.

6. Estava Maria

Africania	Explicação
Fio	A palatal lateral, grafada *lh* em português, era desconhecida pelas línguas africanas, sendo trocada por /y/ - filho → fyu (fio) (CASTRO, 2005: 117).
Istendia	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Provavelmente a acomodação sonora (permutação) do /e/ para o /i/, uma vez que os negros escravizados não eram letrados. Até 1889 havia uma lei que proibia os estudos às pessoas de pele preta, mesmo que libertos.
Amô	Apócope do *r* no final do substantivo "amor". A-MOR (V – CVC) → A-MÔ (V – CV).
Dô	Apócope do *r* no final do substantivo "dor". DOR (CVC) → DÔ (CV).

7. Encontrei Nossa Senhora

Não foram encontradas africanias, para além daquelas temáticas expostas no artigo (trabalhos domésticos que afastam a mãe dos cuidados do filho).

8. Bicho papão

Não foram encontradas africanias. Cabe destacar, porém, que Mouzar Benedito (2017), em coluna para o *site Brasil de Fato*[12], liga etimologicamente a palavra nenê, e sua variante neném (ou nenen, como na canção), aos tempos da escravidão indígena. O colunista explica que as senhoras lusitanas usavam as mulheres indígenas como babás. A criança indígena, quando faz cocô, é logo limpada e não fica fedendo, pois não usa cueiro. Já as crianças que brancas deixavam aos cuidados das escravas indígenas ficavam fedendo quando faziam cocô em seus panos. As índias, com nojo, falavam para as mães das crianças: "Nê... nê". A palavra "nê" em tupi significa feder, fedido. Nenê é "muito fedido". As mães brancas achavam, contudo, que as índias estavam se referindo afetuosamente aos seus filhos, passando a referir-se a eles como nenês.

9. Senhora Sant'Ana

Africania	Explicação
Cavalim	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Trata-se da perda do /u/ final, quando -inho se converte em -im
Vim (de vinho)	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Trata-se da perda do /u/ final, quando -inho se converte em -im.

10. Juju sussega

Africania	Explicação
Juju	Hipótese: Provavelmente variação fonêmica de "tutu" (cf. Murucututu) ou "sussu".
Sussega	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Provavelmente a acomodação sonora (permutação) do /o/ para o /u/, uma vez que os negros escravizados não eram letrados. Até 1889 havia uma lei que proibia os estudos às pessoas de pele preta, mesmo que libertos.
Qué	Apócope do *r* no final do verbo "quer". QUER (CVC) à QUÉ (CV).
Su su (sussu)	Ser terrificante, que atemoriza, frequente em versos de acalantos. Castro (2005: 308) exemplifica com a letra do acalanto em questão, mas, em vez de "Juju", como na letra utilizada por Aloysio, escreve "Sussu": "Sussu, sossegue, vá dormir seu sono, tá com medo diga, que(r) comida, tome". A autora afirma que é transcrito, na maioria das vezes, como "su, su". Do quicongo e quimbundo *súsu.*

[12] BENEDITO, Mouzar. A origem curiosa da palavra "neném". *Brasil de Fato*, 23 maio 2017. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2017/05/23/a-origem-curiosa-da-palavra-nenem. Acesso em: 6 abr. 2020.

11. Boi da cara preta

Africania	Explicação
Pegui	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Permutação do -e final em -i, quando a vogal é curta.
Dormi	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Permutação do -e final em -i, quando a vogal é curta.
Sinhora	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Permutação do -e em -i, quando a vogal é curta.

12. Tutu Marambá

Africania	Explicação
Tutu marambá	Do kikongo e kimbundu *tutu malamba*, que significa errante, sem família (CASTRO, 2005: 346).
Matá	Apócope do *r* no final do verbo "matar". MA-TAR (CV – CVC) → MA-TÁ (CV – CV).

13. Nã, nã nã nã

Africania	Explicação
Nã nã → Nanã	Do fon *nànú* / *nõnõ*, significando mãe, avó, maternal (CASTRO, 2005: 296).

13. Mucama bonita

Africania	Explicação
Mucama	Guerra (2010) esclarece que mucama significa escrava doméstica. Vem do quimbundo *mukama*, que quer dizer concubina, escrava amante do senhor. Castro (2005: 290) define mucama como criada, escrava de estimação, que ajudava nos serviços domésticos e acompanhava a senhora à rua, em passeios. Do quicongo e quimbundo *mukama*, que significa companheira.

14. João Cambuête

Africania	Explicação
Cambuête → Cambuta	Castro (2005: 194) define cambuta como raquítico, franzino, baixinho. Do quicongo e quimbundo *kambuta*. Pode significar "João franzino", "João baixinho", no sentido de criança pequena, frágil.

15. Acordei de madrugada

Africania	Explicação
Flô	Apócope do *r* no final do substantivo "flor". Castro (2005: 116) explica a influência do banto e do ioruba, onde as sílabas são abertas e sempre terminam em vogal (V), não existindo consoantes contíguas (CC). Daí a tendência do falante brasileiro em omitir a consoante em final de sílaba. O mais comum seria acrescentar uma vogal entre as consoantes contíguas FL: FLOR (CCVC) → FULÔ (CV – CV).

16. Vamos atraz da Sé, Oh! Calunga

Africania	Explicação
Calunga	Segundo Castro (2005: 192-193), significa o mar, o fundo da terra, o abismo, divindade poderosa, seus símbolos. Do quicongo e quimbundo *kalunga.* Pode significar, na língua de santo, um salve! viva! E, no maracatu, cada uma das bonecas eminentes. Por extensão, pode-se entender como uma pessoa de alta hierarquia, insigne – um companheiro que se tem em alta conta. Lopes (2011) descreve "calunga" como um termo usado no Brasil em várias acepções. Na umbanda, é o nome de cada um dos integrantes da falange de seres espirituais que vibram na linha de Iemanjá. Em linguagem mais geral, prossegue o autor, designa: qualquer boneco pequeno; camundongo; pessoa de pouca estatura principalmente por ser aleijada da coluna vertebral; indivíduo de cor preta; cada um dos habitantes da comunidade dos calungas, em Goiás; falar banto da região do Triângulo Mineiro e do Alto Paranaíba; cada uma das duas bonecas que fazem parte do cortejo de maracatu; o mar; o céu; a morte. A origem etimológica do vocábulo está no banto *kalunga*, que encerra a ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar (daí sua ligação com Iemanjá), a morte. Lienhard (2005: 55) afirma que *kalunga* tem origem no kimbundu, sendo uma noção complexa em termos semânticos. Da mesma forma que significa "mar", *kalunga* também significa morte: segundo o autor, o mar, na cosmologia Kongo tradicional, era um espaço de transição que separa o reino dos vivos do reino dos mortos. No contexto da canção, a melhor acepção de calunga está no indivíduo de cor preta, companheiro.
Mulatinha	Há uma séria polêmica em torno do termo mulata, cuja origem etimológica estaria ligada à mula, indicando um ser híbrido, mestiçagem. Contudo, Lita Chastan (1974), em *Por que America?*, propõe outra origem para a palavra: *muwallad*, termo árabe que significava o mestiço do árabe com o não árabe. A autora aponta a influência do árabe na língua portuguesa, devido às travessias dos árabes pelo Estreito de Gibraltar.
Que dê?	Não foi encontrado estudo linguístico que fundamentasse esta variação fonêmica como uma africania. Trata-se da forma reduzida de "que é feito dê".

Marcus Vinícius Medeiros Pereira é doutor em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e mestre em Práticas Interpretativas – Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação. É, também, docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB). Integra os grupos de pesquisa Resgate da Canção Brasileira (UFMG), Africanias (UFRJ) e Acervo de Partituras Hemelindo Castello Branco: catalogação, análise, interpretação e divulgação da canção de concerto do Brasil. É membro associado do LCT Centre for Knowledge-Building (Universidade de Sidney), bem como pesquisador do Observatório de Cultura Escolar. É autor do livro *Ensino superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares.* Seus interesses de investigação, no campo da musicologia e da performance, focam a canção brasileira de concerto; e, na área da educação musical, as interfaces entre a música e o currículo nos diversos níveis e modalidades educativas. É o atual presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (Gestões 2017-2019 e 2019-2021). markusmedeiros@yahoo.com.br / marcus.medeiros@ufjf.edu.br