

## A canção “Lua branca”, de Chiquinha Gonzaga, no espetáculo “Romeu & Julieta”, do Grupo Galpão: aproximações entre música e teatro

Ciro Augusto Pereira Canton  
Universidade Federal de São João del-Rei  
cirocanton@hotmail.com

Análise da canção “Lua branca”, de Chiquinha Gonzaga, na apresentação do espetáculo “Romeu & Julieta”, do Grupo Galpão, no *Shakespeare's Globe Theatre*, em Londres, em 2012. Objetiva-se responder às seguintes questões: de que maneira a música contribui para a realização cênica em “Romeu & Julieta”? Como a construção dos elementos cênicos pode colaborar para a performance em música e, mais precisamente, em canto popular? A análise se apoia na combinação de três aportes metodológicos básicos: o Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música (mAAVm), de Fausto Borém (2019); a Análise Semiótica do Canto Popular, de Regina Machado (2012); e o Mapeamento da Musicalidade no Teatro, de Jussara Fernandino (2013). Tais aportes tornaram possível alcançar o “trinômio texto-som-imagem”, tido por Borém como a síntese do processo de investigação. Na via música-teatro, a canção “Lua branca”, com seu conteúdo de “passionalização”, revelou contribuir para a construção da narrativa em “Romeu & Julieta”. Na outra via, a performance do ator Eduardo Moreira, no papel de Romeu, evidenciou a importância da integração do canto aos elementos de cena, sobretudo, neste caso, à categoria “corporeidade”. Palavras-chave: “Lua branca” – Chiquinha Gonzaga; “Romeu & Julieta” – Grupo Galpão; música e teatro; canto popular; trinômio texto-som-imagem.

## The song “Lua branca”, by Chiquinha Gonzaga, in the play “Romeu & Julieta”, by Grupo Galpão: approximations between music and theatre

Analysis of the song “Lua branca”, by Chiquinha Gonzaga, in the presentation of the play “Romeu & Julieta”, by Grupo Galpão, at *Shakespeare's Globe Theatre*, in London, in 2012. The objective is to answer the following questions: how does music contribute to the scenic realization in “Romeu & Julieta”? How can the construction of scenic elements contribute to the performance in music and, more precisely, in popular singing? The analysis is based on the combination of three basic methodological contributions: the Method of Analysis of Audio and Music Videos (mAAVm), by Fausto Borém (2019); the Semiotic Analysis of Popular Singing, by Regina Machado (2012); and the Mapping of Musicality in Theatre, by Jussara Fernandino (2013). Such contributions made it possible to achieve the “text-sound-image trinomial”, considered by Borém as the synthesis of the investigation process. On the music-theatre way, the song “Lua branca”, with its “passionalization” content, revealed to contribute to the construction of the narrative in “Romeu & Julieta”. On the other way, the performance of the actor Eduardo Moreira, in the role of Romeu, highlighted the importance of integrating singing with elements of the scene, above all, in this case, to the “corporeality” category.

Keywords: “Lua Branca” – Chiquinha Gonzaga; “Romeu & Julieta” – Grupo Galpão; music and theatre; popular singing; text-sound-image trinomial.

### Introdução

A relação entre música e teatro vem de tempos quase imemoriais, revelando-se já nas famosas tragédias da Grécia Antiga e, por sua afinidade e força, atravessou os séculos. Atualmente, no Brasil, temos um vasto número de companhias que desenvolvem a relação teatro-música e, dentre elas, certamente se destacam os trabalhos do Grupo Galpão, companhia mineira que, em 2020, completa 38 anos. “Romeu & Julieta”, espetáculo baseado na consagrada obra de William Shakespeare e dirigido por Gabriel Villela, estreou em 1992 e é tido, pela crítica teatral, como um dos trabalhos mais significativos do Grupo Galpão

(Campos, 2016). No *site* oficial da companhia, encontra-se a seguinte passagem acerca da montagem:

Ao atualizar o sentido da maior história de amor da humanidade, Gabriel Villela e o Galpão transpõem a tragédia de dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira, evocada por elementos presentes no cenário, na música e na figura do narrador, que rege toda a peça com uma linguagem inspirada em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.<sup>1</sup>

Assistir ao “Romeu & Julieta” do Grupo Galpão é se deparar com uma tentativa corajosa de, em performance, somar uma visão de mundo à obra, de transformar um drama burguês em um espetáculo que une *Commedia dell’arte* e cultura popular mineira. Em 2012, a montagem foi apresentada no *Shakespeare’s Globe Theatre*, em Londres. A gravação está disponível *on-line* e constitui a fonte principal deste trabalho<sup>2</sup>.

A força da música já se revela no início de “Romeu & Julieta”, quando os 10 atores adentram o *Globe* (como a casa é popularmente conhecida), tocando seus instrumentos. Ao todo, sete canções perpassam a montagem, cada qual ocorrendo mais de uma vez, com diferentes intenções e, por isso, com arranjos diversos<sup>3</sup>. Ora a música protagoniza a cena, ora serve de fundo para a dramatização. Neste trabalho, analiso a canção “Lua branca”, de Chiquinha Gonzaga, que ocorre na “cena 3” do espetáculo (Brandão, 2007) e é responsável por apresentar o personagem Romeu à audiência. Através da análise, busco responder às seguintes questões: de que maneira a música contribui para a realização cênica em “Romeu & Julieta”? E na outra mão, como a construção dos elementos cênicos pode colaborar para a performance em música e, mais precisamente, em canto popular?

### Metodologia

Acerca da relação entre performance<sup>4</sup> e música popular, Fausto Borém e Sonia Ray (2012, p. 153) afirmam que,

com o advento de uma nova musicologia com ênfase na análise da música gravada e não apenas em tratados e partituras, se beneficiaram muito os estudos em performance e música popular, uma vez que sua originalidade estética está fortemente ancorada na sua realização musical e não pode ser documentada ou apreciada na limitada natureza impressa das partituras e textos sobre música.

A análise de “Lua branca” em “Romeu & Julieta” se apoia na combinação de três propostas metodológicas básicas, encontradas, principalmente, em Borém (2019), em Machado (2012) e em Fernandino (2013). Começando por Borém (2019, p. 8), o Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música (mAAVm)

combina a avaliação auditiva, a avaliação visual e a avaliação de textos (ou contextos) relacionados à performance documentada em arquivos de vídeo (contendo também áudio) ou arquivos de áudio apenas. Seus procedimentos metodológicos podem ser tanto qualitativos (a partir da percepção dos sentidos auditivo, visual e cognitivo do próprio pesquisador) quanto quantitativos (a partir de extração automática ou extração manual de dados gerados por meio de softwares).

O que chama a atenção no mAAVm é exatamente a sua natureza multidisciplinar e a possibilidade de, por meio de suas ferramentas analíticas, extrair os diferentes elementos

reunidos no que Borém chama de “trinômio texto-som-imagem”, a síntese do processo de investigação. No que diz respeito aos procedimentos qualitativos, a presente análise se dá pela apreciação do trecho do espetáculo, em vídeo e áudio, referente à canção. Já em relação aos procedimentos quantitativos, utilizo o Mapa de Performance Audiovisual (MaPA), uma das ferramentas do mAAVm. Constituído por fotogramas de vídeo, isolados ou em sequência, ele é capaz de revelar informações extracanto, como cenário, figurino, adereços, iluminação, movimento, gestualidade, emoções e até expressões faciais<sup>5</sup>.

A fim de alcançar a totalidade do trinômio texto-som-imagem, faço uso também da Análise Semiótica do Canto Popular, uma adaptação de Regina Machado da Semiótica da Canção, desenvolvida por Luiz Tatit, que propõe três tipos de integração entre melodia e letra: passionalização, tematização e figurativização<sup>6</sup>. A consciência do cantor sobre os tipos objetiva, segundo Machado, a particularização de sua visão da obra, ao ressignificar ou revelar novos sentidos, e uma melhor comunicação com o público. Quanto à análise do comportamento vocal propriamente dita, ela ocorre nos níveis físico (extensão, tessitura, registro e timbre), técnico (emissão e sua relação com os ressonadores) e interpretativo (articulação rítmica, timbre manipulado e gesto interpretativo) (Machado, 2012).

Finalmente, o Mapeamento da Musicalidade no Teatro, de Jussara Fernandino, permite a organização dos elementos teatrais em quatro categorias. A que mais interessa a este trabalho, a categoria da “corporeidade”<sup>7</sup>, divide-se em técnicas métricas, “o desenvolvimento das questões rítmicas por meio da referência da métrica ocidental e da discursividade presente no sistema tonal”, e em técnicas não-métricas, em que “o ritmo encontra-se envolvido em fatores de caráter cinestésico e de manipulação da energia” (Fernandino, 2013, p. 34 e 35). A corporeidade é pensada pela autora a partir dos fatores de movimento, de Rudolf Laban: espaço, fluência, tempo e peso.

### Análise

Em seu “Diário de montagem”, Cacá Brandão (2003, p. 49), dramaturgo de “Romeu & Julieta”, relata uma intervenção do diretor Gabriel Villela em um dos ensaios, ao dizer que “teatralmente, a música nasce quando a dor ou a felicidade são tamanhas que não dá para falar mais”. É nesse sentido que “Lua branca”, composta por Chiquinha Gonzaga para a burleta “Forrobodó”<sup>8</sup>, em 1911, ocorre no espetáculo.

A canção apresenta à audiência um Romeu profundamente abalado pelo amor não correspondido por Rosalina, que é apenas mencionada e não chega a constituir uma personagem real na montagem. Apesar de preencher pouco mais de um minuto da encenação (de 00:10:13 a 00:11:14), a entrada de Romeu executando “Lua branca” provoca grande impacto na plateia, dadas as muitas ações combinadas levadas a cabo pelo ator Eduardo Moreira:





Ex. 1A, B, C: MaPA com 3 fotografamas sumariando a movimentação de Romeu ao longo da canção “Lua branca”.  
Fonte: Plataforma YouTube.

Do canto esquerdo, do ponto de vista do espectador, Romeu entra sobre pernas de pau, tocando acordeom. A harmonia é feita apenas nos baixos, já que a mão direita, que estaria no teclado, segura uma sombrinha (Ex. 1A). Conforme canta os primeiros versos de “Lua branca”, o personagem atravessa o palco a passos curtos (quem já se aventurou a subir em pernas de pau, sabe que não se pode parar sobre elas, necessitando haver movimento contínuo). Romeu mira um ponto fixo, que é a estratégia que garante sua trajetória e, ao mesmo tempo, é o próprio ato de mirar a lua e cantar para ela (Ex. 1B). A lua é imagem recorrente noutras canções do espetáculo, além de ser também objeto cênico, criando uma teia de sentidos. No último verso: “Oh! Lua, vem iluminar meu coração”, a dramaticidade se intensifica, com passos maiores e mais velozes de Romeu. No acorde final, a atmosfera é rompida pela chegada efusiva de seu primo Benvólio, noutra plano, em cima da Veraneio (Ex. 1C).

Os diálogos que seguem à canção esclarecem o espectador acerca da trama:

Benvólio:

Mas que tristeza é essa, afinal,  
Que alonga as horas de Romeu assim? (...)

Romeu:

Amo a linda Rosalina,  
Que quer levar à sepultura o tesouro de sua formosura.

Benvólio:

Fez um voto, talvez, de castidade.

Romeu:

Eu sei que fez. E é um crime essa avareza,  
Pois sonegar, com tal severidade,  
O que é belo, é roubar a humanidade. (BRANDÃO, 2003, p. 26 e 27)

### Por dentro da canção

Andamento: *Ad libitum*

Tonalidade: Dm

Tessitura: 14 semitons

Instrumentação: acordeom e vocal

Forma: A B

Ano: 2012<sup>9</sup>

A interpretação de “Lua branca” por Romeu, embora preserve a atmosfera de um andamento *lento*, desenvolve-se predominantemente em *ad libitum*, contrastando com o ritmo

em semicolcheias, em compasso 2/4, proposto na edição da canção, disponível no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga<sup>10</sup>:



Ex. 2: Primeiros compassos da melodia principal de “Lua branca”.  
Fonte: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

A escolha do *ad libitum*, em detrimento da rítmica acima, é de fato mais apropriada à corporeidade apresentada por Romeu no momento da canção, cuja movimentação é marcada, como apontado no quadro abaixo<sup>11</sup>, por elementos como tempo “*lento* ou *moderato*”, energia “*fraca* ou *normal*” e fluxo “*interrompendo*”:

Espaço		Fluência	
Direção:	Esquerda	Fluxo:	Interrompendo
Plano:	Alto	Ação:	Aos trancos
Extensão:	Grande	Controle:	Intermitente
Caminho:	Curvo	Corpo	Movimento
Tempo		Peso	
Velocidade:	Lenta ou Normal	Energia:	Fraca ou Normal
Unidade de tempo:	<i>Ad libitum</i>	Acento:	Ênfase
Tempo:	<i>Lento</i> ou <i>Moderato</i>	Grau de tensão:	Tenso

Quadro 1: Fatores do movimento  
Fonte: Laban apud Fernandino, 2003.

Junto de Fernando Muzzi e Babaya – respectivamente, diretor musical e preparadora vocal do espetáculo –, o ator Eduardo Moreira optou por manter a tonalidade original da canção, Dm, o que concentrou o canto na região aguda da tessitura, revelando um enunciador frágil, que sofre com a desilusão amorosa. Neste caso, a alta tensão nas pregas vocais colaborou para produzir na escuta os efeitos da “passionalização”.

Assim, dentre os tipos de integração entre melodia e letra, propostos por Luiz Tatit (apud Machado, 2012), “Lua branca” se encaixa, claramente, na passionalização, caracterizada por canções de andamento lento e tessitura ampliada. Todavia, a emissão trazida por Romeu, ao acentuar as consoantes (sobretudo as letras “r”) e, portanto, os recortes rítmicos, faz um percurso que parte da passionalização rumo à figurativização, que se caracteriza por entoações mais próximas da fala e, portanto, pela maior integração entre melodia e letra.

Para Machado, canções marcadas pelos dois tipos mencionados acabam por provocar um desejo contraditório de conjunção e disjunção entre sujeito e objeto, que, neste caso, tratam-se respectivamente de Romeu e do amor não correspondido por Rosalina. Tal fato é bastante curioso para a narrativa deste momento do espetáculo, quando temos o protagonista em uma desilusão amorosa, mas que é desejada por todos, pois abrirá caminho para a história de amor principal.

O canto de Romeu retoma o comportamento vocal dos intérpretes de modinha da primeira metade do século XX (Tinhorão, 1998), ainda fortemente influenciados pelo canto operístico, marcado por ressonância posteriorizada e uso intenso do vibrato. No entanto, o objetivo de Eduardo Moreira não parece ser cantar como aqueles grandes cantores, mas fazer falar o seu personagem. Assim, ele adiciona o que pode ser entendido como um “choro” constante à voz, que reforça a tristeza profunda de Romeu. Somando-se à estética do circo (presente no figurino, na maquiagem e no cenário), a interpretação transborda para o caricato.

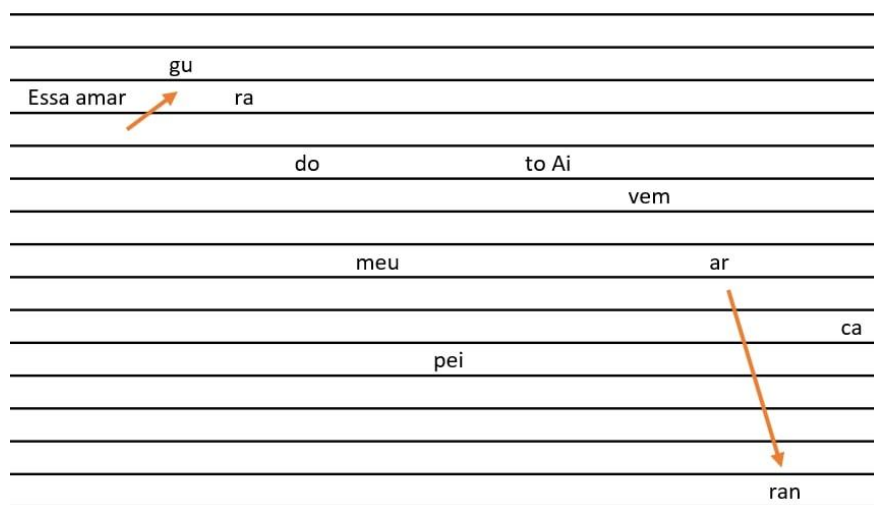
De modo distinto, as demais canções amorosas do espetáculo farão um movimento menor nesse aspecto (do exagero circense), quando se tratará não mais do amor passageiro por Rosalina, mas do eterno amor de Romeu por Julieta.

Quanto à forma, a performance se restringe apenas às partes A e B, e aos versos que seguem, transcritos da gravação do espetáculo por mim:

Oh! Lua branca de *fulgor* e de encanto  
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo  
Oh! Vem tirar dos olhos meus o pranto  
Oh! Vem matar *essa* paixão que anda comigo  
Oh! Por quem és, desce *dos céus*... Oh! Lua branca,  
Essa amargura do meu peito... *Ai*, vem, arranca  
Dá-me o luar da tua compaixão  
Oh! *Lua*, vem iluminar meu coração.<sup>12</sup>

Em A, a melodia inicia um caminho ascendente, que vai do chamado até o pedido de redenção à lua, atingindo a nota mais aguda da tessitura, Mi4, e descendo até a mais grave, Ré3: “Oh! Vem matar essa paixão que anda comigo”. Segundo Machado, é muito comum, nas canções passionais, que na nota mais aguda da tessitura esteja o ápice da disjunção entre sujeito e objeto.

A transição para a parte B é marcada por um intervalo ascendente de 7m. É de se destacar o verso: “Essa amargura do meu peito... Ai, vem, arranca”, em que as palavras “amargura” e “arranca” sugerem imagens opostas, em ambos os sentidos literal e musical:



Ex. 3: Trecho de “Lua branca”.  
Fonte: Notação utilizada por Machado (2012).

Tanto em A, como em B, as linhas ascendentes da melodia revelam a disjunção entre Romeu e seu amor não correspondido, enquanto as conclusões descendentes apontam para um sujeito pessimista quanto à própria redenção. A dinâmica observada no comportamento vocal do personagem está, inclusive, intimamente ligada ao percurso melódico. Sobre a harmonia, chama a atenção o acorde dominante secundário, C7, do primeiro compasso da parte B, que prepara a modulação para a tonalidade relativa maior, Fá (Chediak, 1986). Curioso que, embora a atmosfera de profunda tristeza seja suavizada pela modulação momentânea, a expressão carregada de Romeu se mantém. É provável que isso se dê pela predominância do componente melódico sobre o harmônico: em B, a melodia, também ascendente, desloca-se para a região ainda mais aguda da tessitura, acentuando o aspecto da disjunção.

## Conclusão

Percebe-se que os aportes metodológicos utilizados – o Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música (mAAVm), a Análise Semiótica do Canto Popular e o Mapeamento da Musicalidade no Teatro – tornaram possível alcançar o trinômio texto-som-imagem, constituído, neste trabalho, pelas relações entre o texto da canção, o comportamento vocal e a corporeidade do personagem em cena.

Assim, retomo as questões iniciais: de que maneira “Lua branca” contribui para a realização cênica na montagem de “Romeu & Julieta”, pelo Grupo Galpão? Como a construção dos elementos cênicos pode colaborar para a performance em música e, mais precisamente, em canto popular?

Na via música-teatro, a canção revelou contribuir, sobretudo, para a construção da narrativa em “Romeu & Julieta”, em virtude de sua característica predominantemente passional, de disjunção entre sujeito e objeto. Como apontado pelo diretor Gabriel Villela, a música possibilitou que Romeu se expressasse e se comunicasse com o público, em um nível impossível de ser alcançado apenas através da fala.

Na outra via, teatro-música, a performance do ator Eduardo Moreira revelou a importância da integração do canto aos elementos de cena, especialmente à categoria “corporeidade”<sup>13</sup>, que possibilitou a conquista do “gesto interpretativo”, compreendido por Machado (2012, p. 52) como “a ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição”.

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/romeu-julieta/>>. (Acesso em: 01 set. 2020.)

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pNvTDEplX0o>>. (Acesso em: 01 set. 2020.) Optei por não anexar áudio e vídeo do trecho referente à canção, em virtude de o espetáculo estar disponível, na íntegra, na plataforma YouTube.

<sup>3</sup> As canções são: “Flor, minha flor” e “Maninha”, de domínio público; “Lua branca”, de Chiquinha Gonzaga; “Cinzas”, de André Filho; “É a ti, flor do céu”, de Teotônio Pereira e Modesto Ferreira; “Amo-te muito”, de João Chaves; e “Última estrofe”, de Cândido das Neves.

<sup>4</sup> Apoiando-se nas ideias de Paul Zumthor, Alexandre Zamith Almeida (2011, p. 64) define performance como o “ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e portanto de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte”.

<sup>5</sup> O Reconhecimento de Emoções e Expressões Faciais na Performance Musical, baseado no trabalho do psicólogo Paul Ekman, identifica a diversidade de expressões faciais que deriva de seis emoções básicas: surpresa, alegria, raiva, nojo, medo e tristeza (Borém, 2019).

<sup>6</sup> De maneira muito simplificada, a passionalização se refere a canções de andamento lento e tessitura ampliada; a tematização, à repetição de motivos melódicos; e a figuratização, a entoações mais próximas da fala.

<sup>7</sup> As demais categorias do Mapeamento são: produção vocal, produção instrumental e escuta cênica (referente aos processos de interação entre os atores/músicos) (Fernandino, 2013).

<sup>8</sup> Consta no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga que a canção “foi escrita para a burlata Forrodobó, representada no Teatro São José em junho de 1912, como modinha das personagens Sá Zeferina e Escandanhas, cujos versos originais mantêm o espírito de caricatura da peça. Em 1929, apareceu essa versão romântica com o título Lua branca gravada pelo cantor Gastão Formenti, sem que se conheça até hoje a autoria dos versos e do novo título”. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>>. (Acesso em: 01 set. 2020.)

<sup>9</sup> Listagem inicial com informações básicas para a análise, conforme proposto por Machado (2012).

<sup>10</sup> Consta no *site* a seguinte observação acerca da partitura: “Nota do editor: O conteúdo desta música é essencialmente o mesmo da Modinha do Forrodobó”.

<sup>11</sup> Quadro construído a partir dos “fatores do movimento”, de Rudolf Laban (apud Fernandino, 2013).

<sup>12</sup> Grifos referentes às alterações da letra cantada pelo ator Eduardo Moreira, em comparação com a edição do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

<sup>13</sup> Em trabalhos futuros, pretendo me aprofundar em outros elementos da cena, como cenário, figurino, adereços e iluminação.

## Referências

- Almeida, A. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 63-76.
- Borém, F. (2019). *MAAVm*: um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas. Texto ainda não publicado. Belo Horizonte: UFMG.
- Borém, F.; Ray, S. (2012). Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Brandão, C. (2003). *Grupo Galpão: Diário de montagem*. Livro 1 Romeu & Julieta. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Brandão, C. (2007). *Romeu & Julieta*. Adaptação da tradução, de Onestaldo de Pennafort, do original de William Shakespeare. Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas.
- Campos, N. (2016). *Os infiéis*: Uma análise da crítica na montagem de Romeu & Julieta do Grupo Galpão-MG. Dissertação de mestrado não publicada. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia e Improvisação I*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Fernandino, J. (2013). *Interação cênico-musical*: Estudo n°. 2. Tese de doutorado não publicada. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Machado, R. (2012). *Da intenção ao gesto interpretativo*: Análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese de doutorado não publicada. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Tinhorão, J. (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.