




Entrevista com Maria de Fátima de Brito sobre a vida e a obra do compositor Oswaldo de Souza

John Kennedy Pereira de Castro 
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
jkpcastro@uem.br

Maria de Fátima de Brito (*in memoriam*)
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

ENTREVISTA
Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: "CC by 4.0"

Enviado: 27.06.2025
Aceito: 22.07.2025
Publicado: 02.11.2025
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17508780>

RESUMO: Entrevista realizada pelo Dr. John Kennedy Pereira de Castro com a Profa. Maria de Fátima de Brito (1939-2018) sobre a vida e a obra do compositor norte riograndense Oswaldo de Souza (1904-1995). Professora do Curso de Bacharelado em Canto da Universidade Federal de Alagoas – UFAL e intérprete da obra de Oswaldo de Souza, Maria Fátima de Brito concedeu esta entrevista entre 1º e cinco de junho de 2009, em sua residência na cidade de Maceió – AL. Trazemos a partir da voz de Fátima de Brito um importante testemunho pedagógico e interpretativo, vivenciado pela entrevistada por mais de 50 anos, sobre nossa canção brasileira de câmara, bem como pertinentes discernimentos sobre o cantar brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Fátima de Brito, Oswaldo de Souza. Canção brasileira de câmara. Canto lírico brasileiro.

Interview With Maria de Fátima de Brito About the Life and Work of Brazilian Composer Oswaldo de Souza

ABSTRACT: Interview conducted by Dr. John Kennedy Pereira de Castro with Professor Maria de Fátima de Brito (1939-2018) about the life and work of Brazilian composer Oswaldo de Souza (1904-1995), native of the state of Rio Grande do Norte. Professor of the Bachelor of Singing Program at the Universidade Federal de Alagoas [Federal University of Alagoas] (UFAL) and interpreter of Oswaldo de Souza's work, Maria Fátima de Brito gave this interview between June 1st and 5th, 2009, at her residence in Maceió, Alagoas. Through the voice of Fátima de Brito, we bring an important pedagogical and interpretative testimony, experienced by the interviewee for over 50 years, about our Brazilian art song, as well as pertinent insights into Brazilian lyrical singing.

KEYWORDS: Maria Fátima de Brito. Oswaldo de Souza. Brazilian Art Song. Brazilian Lyrical Singing.



John Kennedy Pereira de Castro: A professora poderia nos relatar quando e por meio de que se deu seu vínculo com o compositor Oswaldo de Souza?

Maria de Fátima de Brito: Conheci Oswaldo de Souza através de uma colega e professora da Escola de Música da UFRN, Deijair Henrique Borges. Ela achava que tínhamos afinidades no que dizia respeito à música brasileira e achava pertinente que nos conhecêssemos. Isto se deu aí pelo segundo meado dos anos 60, quando Oswaldo, a convite do então governador Aluísio Alves, retorna a Natal e juntamente com sua esposa Lourdes fixam residência nesta cidade onde permaneceram até seus últimos dias.

Nosso primeiro encontro foi pleno de curiosidade de minha parte, já que sua casa era um pequeno museu de expressões brasileiras. Embora com a fama de ser um homem fechado, ele e sua esposa não só me abriram suas portas, como também me ofereceram uma amizade que, através dos anos, se transformou numa grande cadeia de aprendizado. Tudo que sei sobre a música e os cantares brasileiros, devo a ele.

John Kennedy Pereira de Castro: Conhecendo a obra de Oswaldo de Souza, percebemos a predominância para voz e piano em suas composições. As quais fatores a professora atribuiria esta ênfase?

Maria de Fátima de Brito: O primeiro fator é a circunstância de ele ter nascido num lar de mãe pianista e, como era um menino musical, sua curiosidade pela música se manifestava através do toque e/ou sons do piano, veículo doméstico para expressão musical. Ele mesmo chegou a compor peças para piano. Estas peças, ele as rejeitou, classificando-as de medíocres. Sei desta sua classificação porque ele mesmo me disse. Disse-me também que ele destruiu estas peças. Mas sei que algumas delas existem, pois foram salvas por Dona Lourdes, sua esposa.

O outro fator foi a mudança para o Rio de Janeiro. O contato com professores e colegas da Escola Nacional de Música deu oportunidade a Oswaldo de Souza de ampliar seus horizontes musicais. Nesta cidade também se deu o encontro com Waldemar Henrique que o despertou para o gênero Canção. Vale a pena lembrar que Oswaldo de Souza sendo um poeta, a passagem de seus poemas para o referido gênero foi um passo. Também o

contato com a música popular dos mais diversos recantos do Brasil, foi outro fator de encantamento para o compositor que então passou a se debruçar sobre o gênero Canção construindo, a meu ver, uma pequena grande obra para o repertório da Música de Câmara Brasileira.

John Kennedy Pereira de Castro: A grande tônica dada na obra de Oswaldo de Souza ao elemento regional presente em suas canções é marcada de elementos do imaginário local. Como o compositor, enquanto escritor da maioria das letras das canções, lidava com a imagem poética?

Maria de Fátima de Brito: Olhe, eu acho que a riqueza maior de um artista é o “baú da memória”. Aí estão guardados os dados líricos a serem trabalhados e retratados nos mais diversos caminhos da arte. Oswaldo de Souza foi menino numa Natal pequena, com características muito provincianas e, como se isso não bastasse, passava férias na fazenda do avô (convém lembrar que Oswaldo de Souza nasceu em 1904!), um lugar onde havia os sons dos rabequeiros e dos vaqueiros soltando a voz nos aboios! Se os primeiros entoavam suas canções se autoacompanhando na rabeca, os segundos soltavam a voz na amplidão do campo chamando os bois no cantochão da garganta. Atesto isto nas suas peças *Louvação* e *Retirada*. Bem mais tarde Oswaldo de Souza viaja pelo interior do Brasil e, como funcionário do IPHAN, chega não só a tombar peças e prédios, ele também recolhe canções locais e, harmonizando-as, transforma-as em peças de Câmara para a Música Brasileira, exemplo disto são as danças: *Manjerição*, *Quero bem* e *Chimarrête*, recolhidas na Embu, cidade do interior paulista. Algumas das suas peças sentimentais como, por exemplo, a sua *Modinha*, embora tomando um caráter confessional, ainda assim revela o ambiente dos saraus nos salões natalenses das primeiras décadas do século XX, onde a modinha imperava. Foi, portanto, o “baú da memória” de Oswaldo de Souza, a grande mina onde, enquanto poeta e músico, retirou os elementos para, no cadinho das lembranças e vivências, construir suas pequenas grandes joias musicais.

John Kennedy Pereira de Castro: Era feito, por parte do compositor, um estudo dos aspetos semânticos e sintáticos com vias de extrair a musicalidade do poema em suas canções?

Maria de Fátima de Brito: Acho que não. Em Oswaldo de Souza tudo era uma coisa espontânea. Ele já tinha estes aspectos extraídos das conversas com o povo, das observações dos locais por onde andava. Aqui, no Médio São Francisco, quando ele fez sua pesquisa com a população ribeirinha sobre seus cantos, benditos, "incelências" e cantigas. Ele soube se aproximar dos remeiros e, indo com estes, rio abaixo e rio acima, pode sentir seu canto e registrar as palavras, verdadeiros poemas populares cheios de beleza e depois transformá-los, através de suas harmonizações, nas séries de *Cantigas de Remeiros*; o mesmo ele fez com alguns benditos. Do Médio São Francisco ele registrou em torno de umas 500 canções que estão publicadas, parte delas, através de dois volumes intitulados *Música Folclórica do Médio São Francisco*.

John Kennedy Pereira de Castro: A música de Oswaldo de Souza pode ser de caráter retratista de cenas características do geóssico do Nordeste Brasileiro?

Maria de Fátima de Brito: Pode e é. *Louvação, Retirada, Sereia do Mar, Juazeiro* e tantas outras nada mais são que retratos do nosso Nordeste. Como artista, ele acionava a máquina da memória e transformava estes retratos em canções. Mas não podemos deixar de falar do seu universo lírico confessional. Na sua *Modinha* ele expressa: "Eu fiz de ti meu tesouro de esperança, era criança e sonhei em ser feliz (...)". Então, na evocação de um tempo, há muito passado, há a imagem da amada no sentido mais romântico possível, já que o amor é desconstruído: "(...) desilusão foi tudo aquilo que encontrei. Meu coração em eterna solidão, ficou sofrendo, morrendo de saudade!". Este universo é encontrado em menor quantidade na sua obra. É a parte mais ligada à paisagem nordestina que domina sua produção.

John Kennedy Pereira de Castro: Percebe-se, por exemplo, na canção *Juazeiro*, o caráter lírico do poema escrito por Oswaldo de Souza. Podemos afirmar que esta canção

é um emblema de analogia com a figura do sertanejo frente às adversidades “naturais” do semiárido nordestino?

Maria de Fátima de Brito: Eu acho que sim. Segundo me contou Dona Lourdes, ao ouvir *Juazeiro*, Pascoal Carlos Magno, pessoa importante no meio cultural carioca daquele tempo, afirmou: “Meu amigo, com *Juazeiro* você não fez só uma peça, você construiu o hino do nordeste brasileiro”. Eis então o emblema.

John Kennedy Pereira de Castro: Como era sua relação com o compositor no processo de construção e interpretação das canções? Quais eram as observações mais enfáticas?

Maria de Fátima de Brito: Nós éramos muito amigos, mas apesar disto, nós brigávamos muito porque eu vinha de uma formação de “Escola de Música” onde tive como primeiro professor de canto uma senhora que tinha aprendido com americanos e queria que cantássemos um português que não era nada brasileiro. Depois tive outro professor, o italiano Nino Crimi, queria me preparar para cantar ópera. Mas eu nunca quis cantar este gênero, pois minha paixão era a canção. Esse amor - a canção - eu devo ao *Lied* alemão que me foi apresentado por Gerardo Parente.

Então, quando eu comecei a trabalhar com seu Oswaldo, eu cantava com as informações que tinha aprendido. Ele então me dizia: “Minha filha isto é muito pedante. Não se fala assim. Observe como você fala. Cante como você fala”. Então eu comecei a entender o cantar brasileiro. Lembro-me quando fomos trabalhar o gênero modinha, ele tomou como base as “Modinhas Imperiais” de Mário de Andrade (estudamos o livro todo). Para mim cada peça era uma lição. Cada semana eu tinha que levar uma modinha decorada. Ele não gostava que a gente cantasse sem ter a peça decorada. Ele dizia: “Sem decorar você não pode fazer nada. Nada está saindo de dentro de você”. Então ele fazia os reparos. Eu achava que tudo estava certo. Voltava, na outra semana, com os reparos, mas aí ele já encontrava novas nuances e então a gente brigava feito dois loucos. Dona Lourdes então vinha (ela é uma figura muito interessante nas minhas recordações) e, com uma bandejinha pequena com duas xícaras de café fumegando, ela dizia: “Oh! T’aqui

um cafezinho fresquinho pra esfriar o calor de vocês”. O café fumegando, a gente caía na risada e realmente o bom humor voltava e retornávamos a estudar.

Desta maneira ele foi me dando um perfil de como cantar em brasileiro, isto é, em português do Brasil. Uma coisa também ele dizia a respeito dos sotaques: “Se você for cantar, por exemplo, *Chimarrête*, algumas coisas você tem de ‘apaulistar’ e outras não. Porque se você for cantar como o matuto paulista, você vai fazer uma caricatura porque isso não é natural. Então, alguma coisa (de sotaque) a gente bota, mas guardando a sua própria pronúncia”. Então eu comecei a ver e a sentir o valor e o peso da canção nordestina dentro da canção brasileira. Isso foi uma coisa de valor incrível para mim. Depois, quando conheci outros compositores nordestinos, vi cada vez mais como ele, seu Oswaldo, tinha razão. Outra coisa ele dizia: “Canta brasileiro, como um brasileiro! Não me cante com um “ovo na boca”, não me cante fazendo da canção brasileira uma ária italiana nem um *Lied* alemão, cante brasileiro”. Isso eu aprendi com ele.

John Kennedy Pereira de Castro: Como a professora conjuga as necessidades da estética nacionalista na música de caráter regionalista com as necessidades inerentes ao processo criador de Oswaldo de Souza?

Maria de Fátima de Brito: A meu ver, esta estética nacionalista, a que você se refere, tem tudo a ver com os ideais estéticos da Semana de 22 que eram redescobrir o Brasil e, com isto, constatar a diversidade das expressões artísticas das diferentes regiões. Esta constatação impulsionou o “direito à pesquisa” que Mário de Andrade propunha. Desde então os artistas começaram a se locomover para encontrar um tom brasileiro. No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu “baú de memórias”, e ele, mesmo saindo do Nordeste para o sudeste, nunca descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, mas num tom brasileiro.

John Kennedy Pereira de Castro: Quais eram as considerações mais relevantes feitas pelo compositor Oswaldo de Souza aos interpretes de suas canções?

Maria de Fátima de Brito: Ele gostava muito de Mara e, também, de um cantor chamado, se não me engano Marino Gouveia. Mas ele dizia que nunca ninguém cantou tão bonito *Destino de Areia* como Isaurinha Garcia. Penso que ela não gravou esta canção, mas cantou em algum programa de rádio ou de televisão, já que Oswaldo de Souza também trabalhou em emissoras de rádio e televisão em São Paulo. Aos seus intérpretes ele recomendava: “para cantar em brasileiro, você tem que estar com o pé no povo, para poder fazer a coisa e o pé no erudito, para você saber fazer a coisa”. Essas expressões “pé no povo” e “pé no erudito” pertencem a ele.

John Kennedy Pereira de Castro: De quais elementos do imaginário folclórico nordestino o compositor Oswaldo de Souza se utilizava como preferência pessoal na construção de suas canções?

Maria de Fátima de Brito: Nas canções praianas dele a gente vê a figura da sereia, que é uma figura universal, mas dentro desta universalidade entra o *folk* e, ele está presente através da mulher que fascina, não para a perdição, mas para o amor. A sereia é a rendeira e ele chega a dizer isto em *Sereia do Mar* quando afirma: “*Morena, praieira, rendeira bonita, faceira... Pra mim a sereia do mar é você*”.

Em Oswaldo de Souza as imagens vêm encobertas. São (e como é que eu vou dizer, meu Deus?) como se elas fossem um motivo a ser descoberto pelo intérprete. São as metáforas presentes, por exemplo, no *Joazeiro*, *Renda de Crivo*, *Jangada* e em outras tantas das suas peças.

John Kennedy Pereira de Castro: Quais personalidades da música serviram de inspiração para o trabalho composicional nas canções de Oswaldo de Souza?

Maria de Fátima de Brito: Ele nunca me falou sobre pessoas que o influenciaram. A meu ver, a amizade com Waldemar Henrique serviu muito para conduzi-lo à sua produção no exercício da composição. Havia, por assim dizer, um compartilhamento, entende? A água os uniu, até porque Natal é uma cidade rio-mar e lá no Pará só rio, mas o imenso Amazonas, rio grande como um mar. Não é o rio Potengi e o mar do Atlântico,

lá é apenas o rio mesmo, o Amazonas. Então eles se debruçaram nessa questão da água. Eu acho que aí há uma influência não proposital, mas, como já disse, há um compartilhamento de ideias e estas acabam calhando com os ideais da Semana de 22 no que diz respeito à redescoberta do Brasil e valorização de nossa diversidade através da pesquisa *in loco*.

John Kennedy Pereira de Castro: Como se comportam as constantes rítmicas e melódicas da música popular do Brasil na obra de Oswaldo de Souza?

Maria de Fátima de Brito: Ah, isso é muito interessante. Porque se você ouvir Oswaldo de Souza relaxadamente ou malcantadamente, qualquer música dele será uma musiquinha, entendeu? Agora, se você a ouvir bem cantada e pegar a partitura e analisar, você vai ver a joia que ela é. Então, o que eu deduzo disso? Ele bebeu na fonte do povo e soube extrair a jóia que aí estava incrustada.

John Kennedy Pereira de Castro: Sabemos que Oswaldo de Souza atuou como pesquisador musical num trabalho realizado no Médio São Francisco. Qual a relevância desta pesquisa para a atualidade?

Maria de Fátima de Brito: Olha, foram mais de 500 canções que foram catalogadas em três volumes. Infelizmente, só foram publicados dois volumes em 1980. Atualmente Cláudio Galvão, biógrafo de Oswaldo de Souza, está querendo publicar os três volumes para que a pesquisa completa fique ao alcance de todos. Eu acho isso muito importante porque mostra a diversidade de uma época que já está se acabando. Há lugares como Santo Sé, Remanso e outros mais, que já não existem, pois foram engolidos com a barragem do Xingó. Então, essa pesquisa, além de ser um retrato de um tempo, é, enquanto música, um retrato vivo, isto porque a canção, enquanto realizada, é viva e brota dela uma fonte de informações sobre a vivência dos ribeirinhos. Canções desde as de ninar, as dos folgedos até as canções fúnebres – as “incelências”, tudo isto está registrado em *Música Folclórica do Médio São Francisco*, que reconhecemos como uma preciosidade.

John Kennedy Pereira de Castro: Sendo a paisagem nordestina elemento predominante na obra de Oswaldo de Souza, a professora crê na autenticidade de uma interpretação coerente sem o conhecimento (pesquisa) e proximidade com o telúrico da região?

Maria de Fátima de Brito: Acho que não, pois é preciso vivenciar este espaço. Isto porque uma coisa é você imaginar o Nordeste, outra coisa é você ver o Nordeste, sentir, estar lá. Eu nunca me esqueço do relato de uma amiga sulista quando me contava de sua primeira viagem de Maceió a Recife. Ela dizia que quanto mais rodava o carro pela estrada mais ela olhava e olhava procurando “a seca” e só havia verde, eram os canaviais! Sertão e litoral se diferem e muito. No sertão, na época do estio, o leito dos rios forma estradas onde podemos caminhar; na época das chuvas estas “estradas” desaparecem, são rios e então os carros só trafegam nestas “estradas” sobre uma balsa. A gente também não pode esquecer que só temos uma estação com variantes: o verão com chuva e o verão sem chuva. Tanto no sertão como no litoral é muito forte a simpatia e a simplicidade do povo e a diversidade dos artesanatos é muito marcante: bordadeiras, labirinteadas, escultores em barro e/ou madeira. Há também uma literatura nossa inclusive com ilustração própria, é a literatura de cordel. Nossa culinária também responde às características regionais. A fé, a devoção do povo são simplesmente comoventes... Não dá para se interpretar o nordeste sem conhecê-lo.

John Kennedy Pereira de Castro: Qual sua indicação de pronúncia fonética para o português cantado nas canções de Oswaldo de Souza com relação às “variantes” regionais dos fonemas?

Maria de Fátima de Brito: É o seguinte, eu acabei de falar da necessidade da gente conhecer o Nordeste para cantar o brasileiro nordestino. As escolas brasileiras de música ou do *bel* cantar, digamos assim, querem uma pronúncia padrão que resulta num absurdo, porque este “padrão” ou estes padrões sugeridos descaracterizariam nossa fonética. Ao dizer isto não estou me referindo a sotaques, pois, com a diversidade de sotaques que temos, acabaríamos caricaturando não só, no caso, o som nordestino, mas todo e qualquer som regional criando uma falsa pronúncia brasileira para diferenciar

estes sons regionais. Não sou a favor de ir à cata de sotaques, mas do som brasileiro com seus diferentes coloridos. Isto não é assim tão fácil, mas não é impossível. Basta esquecermos nossa situação de aculturados e nos voltarmos para nosso umbigo, procurando respeitar nossa diversidade sonora e conhecer o Brasil para poder ensinar tanto ao brasileiro como ao estrangeiro nossos dizeres, nossos sons e nossas falas.

John Kennedy Pereira de Castro: O que a professora opina sobre a frase do compositor Osvaldo Lacerda: “Toda canção é poesia cantada”, trecho presente nos anexos da dissertação de mestrado de Andréia Anhezini pela Universidade de São Paulo em 2008?

Maria de Fátima de Brito: Toda canção pede um poema. Todo poema tem, na sua construção versíca, a imanência musical. Quando o músico consegue a criação da canção, ele já está praticamente compondo sobre um poema seu ou de outro autor. É neste ato de transposição da literatura para música ou vice-versa que reside a poesia da criação. Aqui vale lembrar Manuel Bandeira que dizia: “Todo poema é como um baixo cifrado sobre o qual se escreve as mais diversas melodias”.

John Kennedy Pereira de Castro: O que o músico intérprete precisa perceber quando está frente ao poema? Quais elementos do poema precisam vir à percepção do músico-intérprete? De que forma o músico deve se relacionar com o poema?

Maria de Fátima de Brito: Eu penso, e isto é coisa muito minha que, quando um músico quer interpretar a canção, ele tem primeiramente que se debruçar sobre o poema. Somente assim ele pode perceber que a melodia incorpora o verso (música) e o verso deixa de ser apenas parte do poema (literatura) para ser incorporado pela melodia, se transformando em música. Esta modificação, longe de ser uma separação, é uma união real daquela imanência de que eu falei anteriormente. Uma vez percebida esta fase que levará o intérprete à real percepção desta hibridez que existe no gênero canção, ele então observará, sempre por partes, a vestimenta harmônica que agirá no seu afeto e então ele encontrará “seu próprio som” inter partes da peça. E, como intérprete, ele

também passa a ser um criador e, cada vez que ele realizar a canção virá sempre à tona a sua “criaudição”.

John Kennedy Pereira de Castro: Qual era a relação de Oswaldo de Souza com o compositor Waldemar Henrique e sua obra?

Maria de Fátima de Brito: Eles eram muito amigos e compartilhavam os mesmos ideais. Eu cheguei a conhecer Waldemar Henrique na casa de Oswaldo de Souza. Ele tinha vindo passar uns dias em Natal e eu tive a felicidade de conhecê-lo. Era um homem muito interessante. Embora já velhinho, com dificuldade visual, era bonito ver os dois conversando, pareciam dois jovens. Conversavam sobre o que compunham, sobre temas comuns a ele: “Ah, você se lembra daquele tema?...” E assim iam os dois falando. Ficavam naquela conversa que rendia a tarde inteira. Numa das pequenas pausas eu cantei para ele com Oswaldo de Souza me acompanhando, lembro-me da peça, era a *Cantiga* de Waldemar Henrique. Mesmo em curto tempo, deu para concluir do afeto e da grande amizade que havia entre os dois. Eles trocavam, sobre suas composições, muitas “figurinhas”. Por isso eu afirmo, se alguma influência Oswaldo de Souza teve em sua obra, essa influência foi de Waldemar Henrique e também dos ideais preconizados pela Semana de 22.

John Kennedy Pereira de Castro: Qual relação da música de Oswaldo de Souza com os anseios preconizados pelo movimento modernista da Semana de 22?

Maria de Fátima de Brito: Um dos ideais da Semana de 22 era redescobrir o Brasil até então muito aculturado pela influência europeia. Esta redescoberta fez com que os artistas que aderiram ao movimento buscassem tônicas novas e nossas, vindo emergir obras como *Paulicéia Desvairada*, *Cobra Norato*, *Canaã* e assim vem à tona uma literatura regional, mostrando um Brasil pouco conhecido até então. O brado de Mário de Andrade sobre “o direito à pesquisa” ecoou até nossos dias. Oswaldo de Souza, embora muito novo e não participante ativo desta Semana, não ficou isento destas ideias e soube criativamente voltar-se para seu “baú de memórias” construindo uma obra não apenas regionalista, mas também com suas pesquisas trazendo muitos temas brasileiros

recolhidos por ele inclusive algumas Modinhas do final do séc. XIX e, dentre estas a mais bela modinha, a meu ver, do cancioneiro brasileiro, *A luz dos teus olhos*.

John Kennedy Pereira de Castro: Segundo seu biógrafo, Cláudio Augusto Pinto Galvão, Oswaldo de Souza atuou como funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN em alguns momentos de sua carreira. Quais momentos mais significativos desta experiência?

Maria de Fátima de Brito: Olha, pelo o que ele me contava, eu acho que foi o momento que ele foi para o Embu, quando ele tombou a igreja de lá, cujo padroeiro não me recordo o nome. Lá, ele viveu algum tempo e, neste tempo, ele conheceu e tornou-se amigo do poeta Cássio M'Boy autor do poema que Oswaldo de Souza transformou na linda canção praiana *Destino de Areia*.

John Kennedy Pereira de Castro: Como a Professora vê o estudo do espaço nas canções do compositor Oswaldo de Souza?

Maria de Fátima de Brito: Eu vejo tudo de bom (risos), porque ele é um homem sentimental, não no sentido derretido, mas da palavra adequada - lírico. A paisagem nordestina é presente nos seus diversos aspectos: litoral, sertão e zonas urbanas. Estas últimas trazem, como um retrato, a cidade de Natal das primeiras décadas do séc. XX através da sonoridade das modinhas cantadas nos salões das famílias abastadas e também das modinhas de seresta cantadas pelos seresteiros em serenatas sob as janelas de suas amadas.

John Kennedy Pereira de Castro: Professora... Agradecemos e perguntamos se a senhora gostaria de fazer algumas considerações, suas considerações finais.

Maria de Fátima de Brito: Falar de um amigo... Existem palavras que possam corresponder ao afeto e o amor que a gente tem por um amigo? Quando eu penso em Oswaldo de Souza, eu penso sempre em um amigo em dose dupla. Era ele, com a sua esposa, que sempre me recebiam com carinho, sempre foram muito abertos comigo,

nunca me negaram nada. O que eu aprendi e apreendi dele foi dar valor às coisas brasileiras. Eu posso dizer que devo muito a ele, talvez noventa por cento do que eu tenho de brasilidade, isso se tratando de música, eu devo a Osvaldo de Souza.



Fátima de Brito (1939-2018) em ocasião próxima do lançamento do *Caderno de Modinhas* (2013), reproduzido neste volume da Revista de Música Vocal Erudita Brasileira, com autorização de seu sobrinho e inventariante, Haroldo Maranhão Bezerra Cabral de Britto.