

CANÇÕES DE AMOR  
de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes:  
uma proposta interpretativa

JOSÉ HUE

LETRAPITAL

Copyright© José Hue, 2019

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998.  
Nenhuma parte deste livro, sem a autorização prévia por escrito do autor,  
poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados.

EDITOR

João Baptista Pinto

REVISÃO

Rita Luppi

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Rian Narcizo Mariano

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

H877c

Hue, José, 1961-  
Canções de amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes : uma proposta  
interpretativa / José Hue. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Letra Capital, 2019.  
126 p. : il.

Inclui bibliografia  
ISBN 9788577857036

1. Santoro, Cláudio, 1919-1989 - Crítica e interpretação. 2. Moraes, Vinícius de,  
1913-1980 - Crítica e interpretação. 3. Música popular - Brasil - História e crítica. 4.  
Amor na música. I. Título.

19-60197

CDD: 780.2981  
CDU: 78.073(81)

---

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária CRB-7/6439

LETRA CAPITAL EDITORA  
Tels: (21) 2224-7071 / 2215-3781  
vendas@letracapital.com.br

José Hue

*Canções de Amor*  
de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes:  
uma proposta interpretativa



À professora Salomea Gandelman com o meu respeito, admiração e a antiga amizade que nos une, agradeço a dedicação, o rigor e o incomensurável apoio com que conduziu a trajetória desta pesquisa.



Uma homenagem ao meu saudoso amigo Heitor Alimonda  
(*in memoriam*), companheiro musical desde sempre e  
coautor desta pesquisa.





Aos meus pais aos quais tudo devo.



## APRESENTAÇÃO

É extremamente oportuna a transformação em livro da tese, defendida em 2002 por José Hue, sobre um dos mais notáveis capítulos na História da música de câmara no Brasil: a coleção das *10 Canções de Amor*, compostas por Cláudio Santoro (1957-59) em colaboração com Vinicius de Moraes. O encontro entre o compositor e o poeta, – cada qual, no Brasil, entre os de maior destaque de sua geração –, deu-se inicialmente em 1957 em Paris, onde o diplomata Vinicius de Moraes encontrava-se em posto, enquanto Santoro estreava obras na Europa (Leningrado, Sofia e Paris), e compunha suas 5ª e 6ª Sinfonias.

É interessante notar que essa colaboração se dá no intervalo entre dois imensos sucessos de Vinicius na área da música popular, – a peça *Orfeu da Conceição* em 1956, selando o início de sua parceria com Antônio Carlos Jobim, e a “Palma de Ouro” do Festival de Cannes em 1959, com o filme *Orfeu Negro* –, e que ela é contemporânea – quando não os precede – de muitos dentro os primeiros grandes marcos da Bossa Nova (*Desafinado*, *Samba de uma nota só*, *Bim-Bom*, *Chega de Saudade*), cujo “estouro”, através do disco de João Gilberto, só se daria entretanto no final de 1959. É fascinante acompanhar a análise realizada por José Hue sobre, por um lado, a singularidade das *Canções de Amor* enquanto *art-song* (e das implicações para uma abordagem interpretativa adequada) e, por outro, sobre as grandes afinidades – como parte de um mesmo *zeitgeist* – com o intimismo, a sofisticação, e caráter quase camerístico daquele primeiro momento da Bossa Nova.

Enquanto músico e *scholar* de formação extremamente sólida – com estudos realizados na Alemanha, Suíça, EUA, e Brasil – Hue fornece uma reflexão aprofundada sobre diversas questões relativas à técnica vocal, e como estas podem ser colocadas a serviço de um “fazer musical” no qual as dimensões sonora e verbal se equivalem em densidade, e onde voz e o acompanhamento pianístico se conjungam numa textura única. Segundo as palavras do autor: “ouvir uma canção é perceber e sentir a articulação texto-música como um só corpo”. No caso particular das *Canções de Amor*, um desafio para o intérprete será o de encontrar o equilíbrio na tênue fronteira entre a entoação (“palavra falada”) e a entonação (“palavra cantada”). Daí a ligação que José Hue estabelece com o *lied*, e o verdadeiro *insight* que representa o tratamento que ele dá à coleção enquanto “Ciclo”, ao propor um ordenamento narrativo (que difere da edição corrente) extremamente convincente. O trabalho de José Hue representa, portanto, uma reflexão profunda sobre como o intérprete pode abordar essa “entidade” complexa – ao mesmo tempo texto musical e texto poético – que é o *lied*, tendo ao mesmo tempo assumido o desafio de afinar o foco de sua análise para as especificidades do repertório brasileiro, e portanto para as particularidades de seu vernáculo.

*Last but not least*, essa reflexão é particularmente preciosa pelos “filtros” que ela carrega, e que foram sendo incorporados ao longo do trabalho de pesquisa, através de

interlocutores como Salomea Gandelman, Jeanette Alimonda, e notadamente Heitor Alimonda – amigo fraterno de Santoro e um de seus maiores intérpretes – cuja gravação das *Canções de Amor* cuidadosamente realizada com José Hue, e que acompanha este livro, representa um testemunho interpretativo absolutamente modelar.

***Manoel Aranha Corrêa do Lago***

Doutor em música pela UNIRIO,  
membro da Academia Brasileira de Musica  
Cadeira nº 15: Carlos Gomes

# Sumário

INTRODUÇÃO.....	17
I REFERENCIAL TEÓRICO.....	21
I.1 – O intérprete.....	21
I.2 – O <i>Lied</i> .....	26
I.3 – A canção de arte de amor no Brasil.....	31
I.4 – O <i>Lied</i> e a Bossa Nova.....	37
I.5 – Um problema: o uso da voz nos estilos “erudito” e “popular” .....	41
II SANTORO E VINÍCIUS AS CANÇÕES DE AMOR E AS CANÇÕES DE CÂMARA... 52	
Cláudio Santoro (1919-1989).....	52
Vinícius de Moraes (1916-1980).....	53
II.1 – As <i>Canções de Amor</i> .....	55
II.2 – As <i>Canções de Câmara</i> .....	60
II.3 – As <i>Canções de Amor: um ciclo?</i> .....	71
III ANÁLISE DAS CANÇÕES DE AMOR.....	77
Introdução .....	77
III.1 – <i>A Mais Dolorosa das Histórias</i> .....	82
III.2 – <i>Amor que Partiu</i> .....	86
III.3 – <i>Acalanto da Rosa</i> .....	91
III.4 – <i>Jardim Noturno</i> .....	96
III.5 – <i>Pregão da Saudade</i> .....	99
III.6 – <i>Alma Perdida</i> .....	103
III.7 – <i>Bem Pior que a Morte</i> .....	106
III.8 – <i>Balada da Flor da Terra</i> .....	110
III.9 – <i>Em Algum Lugar</i> .....	115
III.10 – <i>Ouve o Silêncio</i> .....	118
CONCLUSÃO .....	122
REFERÊNCIAS .....	124

## Sumário dos quadros

Quadro n° 1: Comparação entre <i>Lied</i> e a Bossa Nova .....	40
Quadro n° 2: As <i>Canções de Amor</i> – catalogação de Jeannette Alimonda .....	56
Quadro n° 3: As <i>Canções de Amor</i> catalogação de Vasco Mariz.....	57
Quadro n° 4: As <i>Canções de Amor</i> segundo organização de Cláudio Santoro para a edição Savart.....	59
Quadro n° 5: As <i>Canções de Amor</i> – segundo organização de Aldo Baldin e Lilian Barretto.....	60
Quadro n° 6: <i>Canção para uma Menina Dormindo; Canção para a Amiga Dormindo; Acalanto da Adormecida; Acalanto da Rosa</i> .....	63
Quadro n° 7: <i>Duas Canções de Silêncio; Duas Canções de Amor; Ouve o Silêncio</i> .....	65
Quadro n° 8: <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> .....	66
Quadro n° 9: <i>Acalanto da Rosa</i> .....	66
Quadro n° 10: <i>Alma Perdida</i> .....	67
Quadro n° 11: <i>Amor que partiu</i> .....	67
Quadro n° 12: <i>Balada da Flor sem Fim; Balada da Flor da Terra</i> .....	68
Quadro n° 13: <i>Bem Pior que a Morte</i> .....	68
Quadro n° 14: <i>Em Algum Lugar</i> .....	69
Quadro n° 15: <i>Jardim Noturno</i> .....	69
Quadro n° 16: <i>La Bonne Chanson</i> ordem dos poemas segundo Fauré e verlaine .....	71
Quadro n° 17: <i>La Bonne chanson</i> – quadro segundo Nectoux.....	72
Quadro n° 18: As <i>Canções de Amor</i> – ordem da impressão (edição Savart).....	73
Quadro n° 19: Ordem segundo Alimonda e Hue.....	75
Quadro n° 20: Encadeamento narrativo .....	76
Quadro n° 21: As <i>Canções de Amor</i> – diferenças encontradas entre os manuscritos de Santoro e a edição Savart .....	77
Quadro n° 22: As <i>Canções de Amor</i> – diferenças encontradas entre os manuscritos e catálogos de Jeannette Alimonda (e edição Savart) e Vasco Mariz.....	78
Quadro n° 23: Santoro - <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> , organização formal.....	83
Quadro n° 24: Santoro - <i>Amor que Partiu</i> , organização formal.....	88
Quadro n° 25: Santoro - <i>Acalanto da Rosa</i> , organização formal.....	92
Quadro n° 26: Santoro - <i>Jardim Noturno</i> , organização formal .....	97
Quadro n° 27: Santoro - <i>Pregão da saudade</i> , organização formal.....	101
Quadro n° 28: Santoro - <i>Alma Perdida</i> - organização formal.....	104
Quadro n° 29: Santoro – <i>Bem Pior que a Morte</i> - organização formal.....	107
Quadro n° 30: Santoro – <i>Balada da Flor da Terra</i> - organização formal.....	112
Quadro n° 31: Santoro – <i>Em Algum Lugar</i> - organização formal .....	116
Quadro n° 32: Santoro – <i>Ouve o Silêncio</i> - organização formal.....	120

## Sumário dos exemplos

Exemplo n° 1: Alban Berg – <i>Vier Lieder</i> Op.2 n° 3.....	46
Exemplo n° 2: âmbito da linha vocal de <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> .....	83
Exemplo n° 3: crescimento da linha vocal da subseção a de <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> .....	84
Exemplo n° 4: diferença rítmica entre os (cs.2/3) de <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> .....	84
Exemplo n° 5: (cs.4/5) de <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> .....	84
Exemplo n° 6: relação voz/piano de <i>A mais Dolorosa das Histórias</i> .....	85
Exemplo n° 7: âmbito da linha vocal de <i>Amor que Partiu</i> .....	87
Exemplo n° 8: Schubert – <i>Erlkönig</i> Op.1 (cs.114/119) edit. Peters.....	88
Exemplo n° 9: âmbito da linha vocal de <i>Acalanto da Rosa</i> .....	92
Exemplo n° 10: Brahms – <i>Wiegenlied</i> – Op.49 n° 4 (cs.1/5) edit. Peters .....	93
Exemplo n° 11: Schubert – <i>Winterreise</i> Op.89 – <i>Gutenacht</i> n° 1 (cs.68/73) edit. Peters.....	94
Exemplo n° 12: âmbito da linha vocal de <i>Jardim Noturno</i> .....	97
Exemplo n° 13: âmbito da linha vocal de <i>Pregão da Saudade</i> .....	100
Exemplo n° 14: 1ª frase da linha vocal (cs.4/7.2) de <i>Pregão da Saudade</i> .....	101
Exemplo n° 15: célula <u>b</u> , dilatação do intervalo inicial <i>sol#/si</i> (cs.12/14) de <i>Pregão da Saudade</i> .....	101
Exemplo n° 16: <i>Pregão da Saudade</i> (c.7) e <i>Ouve o Silêncio</i> (c.1) – colcheias agrupadas de 2 em 2, combinadas e/ou alternadas em acordes.....	102
Exemplo n° 17: âmbito da linha vocal de <i>Alma Perdida</i> .....	104
Exemplo n° 18: âmbito da linha vocal de <i>Bem Pior que a Morte</i> .....	107
Exemplo n° 19: âmbito da linha vocal da <i>Balada da Flor da Terra</i> .....	111
Exemplo n° 20: Santoro - <i>Balada da Flor da Terra</i> (cs.17/18) e Tom Jobim – <i>Choro</i> (cs.1/2).....	114
Exemplo n° 21: âmbito da linha vocal de <i>Em Algum Lugar</i> .....	116
Exemplo n° 22: <i>Em Algum Lugar</i> – célula 1 ascendente (cs.5/6.1) e célula 2 descendente (c.6.2) .....	117
Exemplo n° 23: <i>Em Algum Lugar</i> – ampliação do intervalo de 5ª justa (cs.5/6, 7/8, 9/10).....	117
Exemplo n° 24: âmbito da linha vocal de <i>Ouve o Silêncio</i> .....	119
Exemplo n° 25: Tom Jobim – <i>Insensatez</i> (cs.1/3).....	120





# INTRODUÇÃO

Nenhuma cultura se dá em bloco.  
Toda cultura comporta uma  
heterogeneidade originária.<sup>1</sup>

*Paul Zumthor*

*A Letra e a Voz*

**A**s *Canções de Amor* de Cláudio Santoro com poemas de Vinícius de Moraes, tema desta pesquisa, me foram apresentadas por Jeannette Alimonda, em meados de 1998. Tendo privado da amizade do compositor, Jeannete, na época, disse-me que a Santoro desagradava ouvi-las de maneira rebuscada.

Naquele mesmo ano, Heitor Alimonda, também amigo fraterno do compositor, me convidou para apresentá-las, junto com as *Três Canções Populares* e a segunda série de *Prelúdios* para piano, na sala da Congregação da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), seguindo-se, a partir desse concerto (1999), inúmeros outros, assim como um CD lançado em 2004, após a conclusão desta pesquisa.

Meu trabalho com Alimonda foi extremamente rico. Durante os ensaios falava-me da personalidade marcante de Santoro como músico e amigo, de Lia, a quem o compositor dedicou parte dos *Prelúdios* para piano da segunda série e, provavelmente, as *Canções de Amor*.

Heitor sempre me alertou para a necessidade de uma articulação natural, próxima da coloquial, para um bom resultado interpretativo daquelas canções. Dizia-me, ainda, que teria tido curiosidade de ouvi-las interpretadas por Elis Regina.

Logo me vi frente a algo ambivalente, ou seja, se a simplicidade aparente da obra, as harmonias sugestivas, o ritmo sincopado na linha vocal e os poemas de Vinícius de Moraes contribuía, num primeiro momento, para o meu entendimento bossanovista daquelas canções, o estudo mais aprofundado e as sucessivas apresentações da obra me levaram a perceber que, por trás daquela aparente simplicidade, estavam canções com questões interpretativas sutis e de difícil resolução.

Ao escolher as *Canções de Amor* como tema desta pesquisa, o intérprete foi dando lugar ao analista, ou seja, comecei a ter que encontrar, através de sua análise e contextualização, as razões de minhas decisões interpretativas.

Um artigo de Joel Lester<sup>2</sup> (1995) – “Performance and analysis: interaction and interpretation” – pareceu-me especialmente oportuno por discutir a possibilidade de inverter procedimentos habituais preconizados: ao invés de considerar análises prévias de determinada obra como modelo para sua execução, analisá-la partindo de uma *performance*

<sup>1</sup> ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 200 I, p. 117.

<sup>2</sup> LESTER, Joel. In: *The Practice of Performance – studies in musical interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge: University Press, 1995, p. 197.

particular. Por cantar as *Canções de Amor* há algum tempo, procurei analisá-las à luz de minha *performance*, buscando compatibilizar interpretação e análise e deixando que uma esclarecesse a outra.

Ainda segundo Lester, a partitura pode ser entendida como uma espécie de mapa ou receita, ou seja, uma obra musical transcende o texto escrito. Cada execução seria, então, uma forma de realização, mais rica ou mais limitada, de determinada peça; mais rica na medida em que a execução acrescenta detalhes não completamente escritos em qualquer partitura – *nuances* de articulação, timbre, dinâmica, duração, vibrato, *rubato*, entre cantar e “cantar falando” – e mais pobre, uma vez que a opção por um elemento exclui outro. Da mesma maneira que uma *performance*, uma análise é uma das opções possíveis de se interpretar uma obra, mostrando alguns aspectos e excluindo outros.

O artigo de Lester foi importante para constatar que eventuais divergências entre uma ou outra interpretação, performática ou analítica, são fruto de diferentes maneiras de se entender uma peça e que a abordagem analítica de uma obra pode se dar a partir de sua *performance*, já que

fazer escolhas entre várias possibilidades é uma importante parte de qualquer espécie de interpretação, tanto para a análise quanto para a performance. Porém, em contraste com a maneira pela qual decisões analíticas são consideradas, as decisões na performance sugerem que muitas (ainda que certamente não todas) possíveis escolhas não são tão ‘certas’ ou ‘erradas’, mas simplesmente diferentes, levando a perspectivas diversas<sup>3</sup>

Partindo desses pressupostos, adotamos os procedimentos metodológicos observados no livro *The Schubert Song Cycles*, de Gerald Moore, no qual o autor estuda as relações texto/música, piano/canto, harmonia/melodia, fraseado/articulação, retratando seu modo pessoal de entender os ciclos do compositor austríaco, fundamentado, também, em sua vasta experiência musical.

Não seguro, porém, do meu inicial entendimento bossanovista das *Canções de Amor*, resolvi procurar subsídios em literatura especializada que pudessem, ou não, sustentar tal entendimento. Comecei por consultar, primeiramente, os livros *Balanço da Bossa e Outras Bossas* e *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, nos quais Júlio Medaglia e Affonso Romano de Sant’Anna traçam tangentes entre o *Lied* alemão e a Bossa Nova. A abordagem desses universos aparentemente distantes serviu para elucidar pontos em comum entre ambos.

Em relação à ambivalência sugerida pelas *Canções de Amor*, pareceu-me, cantor erudito, que decisões interpretativas quanto ao uso da voz consistiriam em ponderar – ainda que as possíveis pinceladas bossanovistas ali subentendidas não impusessem necessariamente aquele estilo à execução das canções – aspectos relativos à tessitura, ressonância, emissão, apoio, impedância<sup>4</sup> e ao conceito de “canto falado” ou “fala cantada”, tanto no canto “erudito” quanto no “popular”. As ponderações levaram-me a uma articulação do texto

<sup>3</sup> *Ibidem*. p. 211: “Making choices among various possibilities is an important part of any sort of interpretation, both in analysis and in performance. But in contrast to the way in which analytical decisions are often regarded, performance decisions suggest that many (though certainly not all) possible choices are not so much ‘right’ or ‘wrong’ as simply different, leading to varying perspectives”.

<sup>4</sup> Impedância: grosso modo, o controle do escoamento do ar no trato vocal, resultando, conseqüentemente, numa maior ou menor dosagem da intensidade sonora.

poético mais próxima da palavra evitando, com isso, a “pronúncia encasacada”<sup>5</sup>.

Assim, a interação subjetiva da voz que fala e da voz que canta, da melodia da palavra e do poema melodizado, passaram a ser para mim objeto de reflexão constante, reforçado pelo artigo da professora Martha Tupinambá de Ulhôa<sup>6</sup> em que, analisando a *performance* de artistas como Milton Nascimento e Roberto Carlos, observa como a prosódia particular de cada um deles influencia diretamente o entendimento do conteúdo emocional da canção. Segundo Ulhôa, “uma das estratégias responsáveis pelo teor altamente emocional nas performances de Milton Nascimento é seu uso de estilo de acentuação derivada da linguagem falada”<sup>7</sup>. Os pontos abordados por Ulhôa foram, por sua vez, reforçados por Luiz Tatit em seu livro *O Cancionista*. Nele, Tatit, entre outras coisas, tece considerações a respeito da voz que fala e da voz que canta na música popular, ou seja, segundo o autor, “sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. [...] Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala”<sup>8</sup>.

A partir das leituras consultadas, pareceu-nos relevante examinarmos em nosso referencial teórico, apresentado no Capítulo I, os seguintes tópicos:

- a) o papel do intérprete inserido no universo da canção;
- b) o *Lied* alemão como marco da canção romântica do século XIX;
- c) a canção de amor de arte no Brasil;
- d) características do *Lied* e da Bossa Nova como ponte para o entendimento interpretativo das *Canções de Amor*.

No Capítulo II abordamos alguns pontos polêmicos, ainda não suficientemente esclarecidos, em relação às *Canções de Amor*:

- a) Quanto à composição das canções: datas, divergências entre as catalogações de Jeannette Alimonda e Vasco Mariz.
- b) Quanto à precedência das canções ao texto poético: datas de criação dos poemas, contando para isso com levantamento de fontes primárias – manuscritos dos arquivos de Vinícius de Moraes reunidos na Casa de Rui Barbosa.
- c) Quanto à organização das canções em duas séries de cinco, como agrupadas e publicadas pelo compositor, e catalogadas por Jeannette Alimonda; e em um único conjunto, nele incluindo as *Três Canções Populares* ou apenas duas delas, como indicado por Vasco Mariz, respectivamente no CD de Aldo Baldin e Lilian Barretto, gravado na Alemanha em 1983, e no catálogo que integra o seu livro, *Cláudio Santoro*.
- d) Quanto à forma: possibilidade de sua concepção como ciclo.
- e) Quanto à *performance*: possibilidade de mudanças na ordem de execução das canções.

A constatação das diferentes ordens em que as *Canções de Amor* são executadas levou-me a concluir que o agrupamento e ordenação de Santoro nas duas séries não impõem obediência à sequência em que foram impressas. Porém, ao abordarmos a obra, fomos impelidos a criar uma história que nos levou a entendê-la como ciclo.

Valendo-nos, ainda, da observação de Vasco Mariz, em que afirma serem essas

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de. *Anais*. Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo, 1937, p. 70.

<sup>6</sup> ULHÔA, Martha Tupinambá. *Estilo e Emoção na Canção* – notas para uma estética da música brasileira popular. CaderNOSdeESTudo: AnálisesMusical 8/9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>8</sup> TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 14.

canções o *Winterreise*<sup>9</sup> brasileiro, pareceu-nos necessário examinar o conceito de ciclo, segundo o *The New Harvard Dictionary of Music*, e Kimball, em seu livro *Song: A Guide to Style & Literature*. A partir deles, de minha vivência como intérprete das *Canções de Amor* e do histórico do ciclo *La Bonne Chanson* Op.61 (1892-94) de Gabriel Fauré (1845-1924), com poemas de Paul Verlaine (1844-1896), obra cuja temática também é o amor, inicialmente procuramos explicar nossa ordenação investigando as relações tonais entre as canções e seu conteúdo poético. Não encontradas as relações tonais, o estudo do conteúdo poético deixou transparecer um traço comum a todas elas: a vivência do amor, filtrada pela ótica da perda, da dor e da solidão, o que permitiu criar uma ponte para o *Winterreise*<sup>10</sup> (1887) como sugerido por Mariz, onde esses afetos também estão presentes.

O Capítulo III é dedicado às análises. Coerente com nossa concepção de ciclo, a apresentação das análises obedece à ordem em que as concebemos: as seis primeiras canções seguem um trajeto de crescimento de tensão, do prólogo – *A Mais Dolorosa das Histórias* – ao clímax, na sexta canção, *Alma Perdida*. Nas demais quatro, a tensão tende ao arrefecimento, encaminhando-se em direção ao epílogo – *Ouve o Silêncio* – fechamento do ciclo e retorno ao silêncio do prólogo.

Em nosso estudo, usamos como fontes a edição Savart, por ter sido a utilizada nos catálogos consultados, e o CD de Baldin que, por seu valor artístico e por conter o registro integral das *Canções de Amor*, serviu como objeto de reflexão no que tange às suas e nossas decisões interpretativas. Tanto ele quanto nós preferimos transpor o *Pregão da Saudade* uma 3ª menor acima, e *Bem Pior que a Morte* uma 5ª justa acima, por se apresentarem em tessitura grave, desconfortável para voz aguda.

Ao finalizar esta Introdução, não podemos deixar de registrar que estamos conscientes de que, apesar da utilização da análise dos textos poéticos e musicais e da relação entre eles, como embasamento e justificativa para as nossas escolhas interpretativas, um grau acentuado de subjetividade inevitavelmente delas participa, como lastro de nossa experiência musical e de nossa bagagem técnica.

<sup>9</sup> MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 40.

<sup>10</sup> Viagem de Inverno: ciclo de Schubert Op.89.

# I REFERENCIAL TEÓRICO

## I.1 – O intérprete

O intérprete é aquele que, a partir de um texto *a priori* (a partitura), é capaz de se reconhecer na subjetividade do universo musical nele proposto. Para isso, com base em sua experiência acumulada e em prévias execuções do texto, buscará subsídios na análise musical, o que o levará a desconstruir o texto, num trabalho árduo de busca de compreensão e liberdade. A partitura assume função de mapa e o coloca frente a associações e analogias, instaurando processos cognitivos, intuitivos e de reflexão, fundamentais para o reconhecimento daquilo que existe apenas como possibilidade – o texto musical. O intérprete, reconhecendo-se em sua atividade de busca de pistas e identificando-se neste processo, traduz seu modo de perceber a obra.

O reconhecimento, a identificação e a tradução do texto musical implica numa prática – o fazer musical. Passando por um longo processo seletivo e reflexivo, o intérprete, através de um quadro por ele composto – a interpretação –, transmitirá, a partir dele, seu modo de perceber o conteúdo expressivo da composição, ainda que resguardando a fidelidade ao texto. Para isso, contará com um vasto leque de recursos técnicos a serviço da expressão da linguagem sonora, contextualizada em determinado estilo, tornando consistente a concepção do seu fazer musical.

No âmbito do canto estabelece-se um certo dualismo no processo analítico e interpretativo, pois a associação de imagens proposta pela música coexiste com a associação de ideias proposta pelo texto.

Numa citação de Mário de Andrade, em *Aspectos da Música Brasileira* escrito em 1935, isso parece ficar claro:

Sob o ponto de vista psicológico pode-se dizer, embora um pouco primariamente, que, se a música tem sua base exclusiva de desenvolvimento na associação de imagens, a poesia tem a sua na associação de idéias. Ora, estes são dois processos de criação psíquica profundamente diversos um do outro: a associação de imagens exclusivamente subconsciente, e a associação de idéias essencialmente consciente<sup>1</sup>.

A voz, veículo sonoro e verbal, capaz de expressar a subjetividade complexa do universo afetivo do homem, passando à qualidade de arte – canto –, processa, materializa, sublima e exalta esse mundo subjetivo.

As modalidades expressivas do afeto humano, contextualizadas no universo das artes, têm no amor um de seus temas mais representativos. Intrínseco ao homem, no qual se reconhece – fonte inesgotável de inspiração no decorrer de civilizações –, o amor é o estágio mais íntimo e mais elevado dos sentimentos humanos e, como não poderia deixar de ser, profundamente subjetivo. A definição de amor de Vinícius de Moraes (1962) parece-nos oportuna: “Eu diria que minha definição de amor está no dístico final do meu

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 35-36.

‘soneto de felicidade’. ‘Que não seja imortal posto que é chama, mas que seja infinito enquanto durar’”<sup>2</sup>.

Já no prefácio de seu livro, *The Schubert Song Cycles with Thoughts on Performance*, Gerald Moore diz ser a melodia de Schubert uma composição em si mesma, escrita com liberdade e variedade de cores, inspirada pela, e refletindo com felicidade, a “melodia das palavras”<sup>3</sup>.

Moore cita “the tune of words” (melodia das palavras) – na edição alemã<sup>4</sup> *Melodie der Worte* (melodia da palavra) –; Dietrich Fischer-Dieskau intitula um de seus livros *Os Sons Falam e as Palavras Cantam*<sup>5</sup>; Pierre Bemac, em seu *Interpretation of French Song*<sup>6</sup>, escreve, “a voz é ela mesma um som musical”; e Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia*<sup>7</sup>, vai falar da “melodia da fala”<sup>8</sup>.

Essas formulações nos remetem ao sentido sonoro da palavra<sup>9</sup>, sobre o qual Bosi (1977) escreve:

O ritmo é um modo da força. O andamento é tempo já qualificado. E a entoação da frase, o seu canto, a que instância se prenderá? Materialmente, trata-se de um jogo de alturas. Há sílabas altas e sílabas baixas na melodia da fala... assim cada língua dispõe de um *campo de entoação* que define, *a priori*, as possibilidades tonais de todas as frases que os seus falantes possam produzir, em prosa ou verso<sup>10</sup>.

O conceito de entoação, referente à palavra falada, e entonação, geralmente referente à palavra cantada, nos leva, primeiro, ao sentido etimológico derivado da palavra latina *intonare*, “pôr o tom dentro”, e, em seguida, ao conceito de tom, do latim *tonus*, “altura de um som”<sup>11</sup>, de tensão, tensão de uma corda – som de instrumento – ou mesmo de tono –tom de voz – em que sucessão rítmica ascendente e descendente de sons simples nos conduz à “melodia da palavra” e ao conceito de prosódia<sup>12</sup>. Constata-se, portanto, que a fala, aquilo que se exprime com palavras – “descontinuidade aperiódica da linguagem verbal”<sup>13</sup>, fusão rítmica entre vogais (*continuum*) e consoantes (segmentação), com vida sonora efêmera – tem por função

dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala<sup>14</sup> não se estabiliza, não se

<sup>2</sup> Arquivo Vinícius de Moraes. Casa de Rui Barbosa. VM pi 004, 1962.

<sup>3</sup> MOORE, Gerald. *The Schubert Song Cycles*. Hamish Hamilton Ltda. 1975, p. ix. “A Schubert melody is a composition in itself with a freedom and variety of colour inspired by – and felicitously reflecting – ‘the tune of words.’”

<sup>4</sup> MOORE, Gerald. *Schubert Lieder Zyclen*. Wunderlich Verlags. Hermann Leins-Tübingen, 1975.

<sup>5</sup> FISCHER-DIESKAU, Dietrich- *Les sons parlent et les mots chantent*. Paris: Buchet/Chastel, 1993.

<sup>6</sup> BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. The Norton Library, 1978, p. 3.

<sup>7</sup> BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 113.

<sup>9</sup> Dicionário AURÉLIO. Palavra – Fonema ou conjunto de fonemas com uma significação, termo vocálico, dicção.

<sup>10</sup> BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977, p. 112-113.

<sup>11</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico*. Verbete “tom”. Rio de Janeiro: 1986, p. 774.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Verbete prosódia: “Pronúncia regular das palavras com a devida acentuação”, p. 640; e em termos musicais, segundo Aurélio, “ajuste das palavras à música e vice versa”.

<sup>13</sup> WISNIK, J. M. Onde não há pecado nem perdão. In: *Almanaque*, n. 6, 1978, p. 12.

<sup>14</sup> Grifo nosso.

repete e não adquire autonomia. Apenas acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos<sup>15</sup>.

O processo de transição da voz que fala em que prevalece aquilo que é dito (a razão), para a voz que canta, que enfatiza a maneira de dizer (emoção), é sintetizada por Mário de Andrade (1935): “A voz que canta quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz que fala quer a inteligibilidade e a intensidade psicológica da palavra oral”<sup>16</sup>. Tatit (1996) complementa: “Da fala ao canto há um processo geral de corporificação [...] voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente”<sup>17</sup>.

Não devemos entender essas modalidades – voz que fala e voz que canta – como uma dicotomia entre texto e música, pois ouvir uma canção é justamente ir além, perceber e sentir a articulação texto-música como um só corpo, a canção. “Quando se escuta um verso de uma poesia, um compasso de uma composição, deve-se ser capaz de compreender toda a poesia, toda a música”<sup>18</sup>.

Bernac (1978) complementa:

Na música vocal sonoridade e o ritmo das palavras são partes integrantes da música. A palavra é ela mesma um som musical. A sonoridade, a ênfase e o ritmo das palavras inspiram não menos, ou ainda mais, a emoção que elas expressam... a música do poema é tão importante quanto a música criada para o poema. A música das palavras e a música em si constituem uma unidade, são uma, única e a mesma entidade, elas não podem ser dissociadas<sup>19</sup>.

Na canção de arte, entendida neste trabalho, conforme a definição de Luiz Heitor (1956), como aquela na qual “as intenções sentimentais do poema se refletem no cenário musical e o acompanhamento pianístico torna-se mais completo, deixando de ser uma simples moldura harmônica do canto para intervir diretamente na formação do ambiente sonoro sugerido pela poesia”<sup>20</sup>, Cone (1974) distingue as *personas* poética, vocal e musical, a propósito das quais escreve:

Algumas *personas* como aquelas desenvolvidas por Schubert poderiam ser chamadas de *personas* poético-vocais, ou, mais apropriadamente, *personas* vocais, para distingui-las das *personas* puramente poéticas com as quais estão relacionadas, não sendo, porém, de forma alguma idênticas. Obviamente elas se expressam, no mínimo, tanto através de melodia como da palavra, e tanto pelo timbre como pelo som fonético. Outra distinção, menos óbvia, mas igualmente significativa, aplica-se a todas as canções com acompanhamento integralmente escrito. A *persona* poética

<sup>15</sup> TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 15.

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 43-44.

<sup>17</sup> TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 15.

<sup>18</sup> SCHÓNBERG, Arnold. *Stile e Idea*. Milano: Rusconi e Paolazzi Ed., 1960.

<sup>19</sup> BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. New York: W.W. Norton & Co., Inc., 1978, p. 3-4. “In vocal music, the sonority and the rhythm of the words are an integral part of the music itself. The word is itself a music sound. The sonority and stress and rhythm of words inspire no less, and at times even more, than the emotion they express... the music of the poem is as important as the music set to the poem. The music of the words and the music itself are one and the same; they should not be dissociated.”

<sup>20</sup> HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 228.

compreende o poema todo: é a voz completa do poema. Numa peça ou num poema dramático, os personagens compartilham a voz do poeta; porém, mais uma vez, aquilo que eles dizem compreende a composição inteira. Em contraste, a persona vocal não cobre a totalidade da canção, ela não é coextensiva à voz do compositor, na qual se inclui, também, o acompanhamento. Daí eu ter chamado de persona vocal e não persona musical<sup>21</sup>.

A canção, todavia, não se vincula apenas à linha melódica, mas compreende um diálogo reflexivo em que voz – *persona* vocal – e acompanhamento – *persona* musical – responsável pela estrutura musical, bem como pela formação de um quadro sonoro imagético proposto pelo poema – *persona* poética – associam-se na estruturação do universo afetivo da obra, correspondente à *persona* do compositor, ou seja, “o que ouvimos numa canção não é, pois, a persona do poeta, mas a do compositor”<sup>22</sup>.

A respeito da função do acompanhamento, Cone escreve: “O acompanhamento frequentemente parece evocar e comentar as palavras e ações sugeridas pela persona retratada pelo cantor”<sup>23</sup>.

E mais adiante complementa:

E porque na canção a persona musical completa engloba ambos os componentes, o vocal e o instrumental, a persona do compositor governa tanto as palavras como a música. As palavras, portanto, tornaram-se parte da mensagem do compositor, expressões de sua própria voz. Em um certo sentido, ele compõe o seu próprio texto<sup>24</sup>.

De fato, o compositor não transpõe para a música um poema, mas sua leitura, ou seja, uma interpretação que dele faz. Como escreve Cone, mais do que uma leitura, ao transmutar um poema em canção, o compositor dele se apropria.

Inserimos aqui, por acharmos pertinente, os depoimentos de dois compositores que relatam seus critérios de escolha dos poemas a serem musicados, assim como a relação texto/música.

<sup>21</sup> CONE, Edward T. *The Composer's Voice*. University of California Press. Ltda. London, England, 1974, p. 9. “Such personas as those developed by Schubert might be called poetic-vocal personas, or more conveniently, vocal personas, to distinguish them from the purely poetic personas to which they are related but which they are by no means identical. Obviously they express themselves at least as much by melody as by speech, and as much by tone-color as by phonetic sound. Another distinction, less obvious but equally significant, applies to all songs with fully realized accompaniment. A poetic persona covers its entire poem: it is complete voice of the poem. In a play or a dramatic poem, the characters share the poet's voice; but again, what they say covers the entire composition. In contrast, the vocal persona does not cover the entire song; it is not coextensive with the composer's voice, with includes the accompaniment as well. That is why I have called it only the vocal, not the musical persona.”

<sup>22</sup> CONE, Eduard T. *The composer's voice*. University of California Press Ltd. London, England, 1974, p. 19. “What we hear in a song, then, is not the poet's persona but the composer's.”

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 12. “The accompaniment often seems to evoke and to comment on the words and the implied actions of the persona portrayed by the singer.”

<sup>24</sup> *Ibidem*. p. 18. “Because in song the complete musical persona embraces both vocal and instrumental components, the composer's persona governs words as well as music. The words, that is, have become a part of the composer's message, utterances of his own voice. In a sense, he composes his own text.”



Ernst Widmer (1982):

Topo em textos, tropeço em poemas, lembro motos, lemas, invento temas... há textos que carrego comigo e não consigo pôr em música, como aquele do Drummond de Andrade: 'um boi vê os homens' [...] Freqüentemente tenho a música e vou à cata de letra... mas às vezes não acho, então faço o texto eu mesmo... mas normalmente parto de um poema, geralmente de conteúdo filosófico ou metafísico, raramente um que esteja centrado no 'eu'.

Gosto de misturar várias línguas: latim, francês, inglês, português, suíço.

Tenho três autores prediletos em cujos poemas a música (re) aparece subjacente: Sílja Walter, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade.

Embora adore fazer melodias com texto, detesto melismas; antes disseco como 'a-v-e-ma-r-i-a', opus 34, que parece um mosaico bizantino (cada vogal tem seu intervalo), uma prece extática<sup>25</sup>.

Bruno Kiefer (*Ibidem*, 1982):

Na música tradicional para canto e voz a uma ou mais vozes, há, basicamente, três tipos de relações entre texto e música:

1) o texto é apenas o pretexto para o canto; se houvesse mudança de texto, ritmicamente adequada, praticamente nada aconteceria além desta mudança; 2) a música desenvolve e intensifica o afeto básico do texto ou de partes; 3) a música é declamação do texto, seguindo-o quase palavra por palavra, supõe-se que haja um mínimo de ajuste entre o ritmo da música e o do texto.

De minha parte, sou adepto do segundo tipo de relação, pois é o que permite estabelecer uma vinculação com o texto, ou, talvez melhor, permite fazer brotar a música do texto sem prejudicar o seu livre desenvolvimento.

A escolha de um texto? Acho difícil dizer como procedo. Certo é que procuro bastante, às vezes durante dias, guiado, geralmente, por uma vaga intuição do que tenho em mira. [...]

De qualquer modo, enquanto procuro, elimino – às vezes com pesar – textos pedregosos demais para propiciarem uma fluência rítmica que corresponda ao meu modo de ser. Fluência rítmica? Sim, porém algo mais. Certa qualidade dos afetos latentes ou implícitos. Sem dúvida! Poesia demasiadamente metafísica não me incita a musicá-la. Agora, precisar melhor essa qualidade que - fora o sentido geral do poema - me incita a musicá-lo é coisa que não consigo fazer.

Pretender teorizar algo que funciona de modo inconsciente e global, dividir o que é uno, seria, de resto, uma tarefa sem sentido.

Pelo exposto, na interpretação das minhas peças vocais, os intérpretes devem ler cuidadosamente os textos<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> CADERNO DE MÚSICA. Boletim de Documentação Musical. São Paulo: Federação Paulista de Conjuntos Corais e Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, n. 9, julho 1982.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 1982.

Após algumas ponderações relacionadas à interpretação – partitura como mapa, trabalho do executante, voz como veículo expressivo, relação texto/música –, conclui-se que no universo da canção de arte, apesar de buscarmos o sentido entre texto e música, melodia vocal e acompanhamento, por mais amalgamado que esteja o piano ao contexto afetivo do poema, por mais que a *persona* vocal – cantor – estabeleça um estreito diálogo com a *persona* musical – acompanhamento – é para a pessoa do cantor, entretanto, que o ouvinte, no momento da *performance*, dirige sua atenção, entrando, por seu intermédio, em sintonia com as múltiplas mensagens subjacentes na canção.

A respeito, Moore (1975) escreve:

Na minha interpretação dessas canções [Moore refere-se aos ciclos de Schubert] eu tratei os solistas como um par, ficando desapontado se o cantor sentisse que eu tinha dado muita importância ao piano. Desde há muito tem sido meu objetivo promover o acompanhador, mas não há dúvida na minha mente que o peso maior da responsabilidade cai sobre o cantor; é ele quem *apresenta* a canção, que combina a palavra com a música e, através do seu semblante, reflete, sem hipérbole, o sentimento da canção<sup>27</sup>.

## 1.2 – O *Lied*

Considerando a dimensão do universo da canção, vamos nos restringir ao *Lied* romântico alemão por sua pertinência com o objetivo do estudo desta pesquisa.

O *Lied* alemão tem seu embrião ainda na segunda metade do século XVIII, em algumas canções de C. P. E. Bach (1714-1788), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Carl Friedrich Zelter (1758-1832), bem como naquelas de W. A. Mozart (1756-1791) e L. von Beethoven (1770-1827), aproximando-se, com este último, do que iria eclodir com Schubert – a criação de um diálogo íntimo, através da interação entre voz e piano. Entretanto, fontes bibliográficas como *Song – A Guide to Style & Literature*, dão a data de 14 de outubro de 1814 como a do nascimento do *Lied* romântico alemão, com a composição de Franz Schubert (1797-1828), *Gretchen am Spinnrade*<sup>28</sup>, Op.2, com poema de J.W. von Goethe (1749-1832). Schubert revoluciona a maneira de compor a canção fundindo texto e música em um todo expressivo em que a melodia molda-se à escansão do poema. Para isto, utiliza-se de infinita variedade de recursos como: “ritmos de caminhada ou corrida; inflexões de tônica ou de dominante para retratar perguntas e respostas; tons de fúria ou calma; o contraste maior-menor para risos e lágrimas, luz e sombra; melodias festivas ou melancólicas moldadas à forma e ao acento do verso”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> MOORE, Gerald. *The Schubert Song Cycles with Thoughts on Performance*. London: Hamish Hamilton Ltd. 1975, p. xi/xii. “In my interpretation of these songs I have treated the performers as a pair and I shall be disappointed if the singer feels I have given too much attention to the pianoforte. For long it has been my aim to promote the accompanist but there is no doubt in my mind, that the heaviest burden of responsibility falls on the singer; it is who *present* the song, who marries the word with the music and by his countenance reflects without hyperbole the mood of the song.”

<sup>28</sup> Infante (Margarida) à roda de fiar.

<sup>29</sup> THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, 1980, p. 839. “Walking or running rhythms; tonic or dominant inflections for question and answer; the moods of storm or calm; the major-minor contrast for laughter and tears, sunshine and shade; the convivial or melancholy melodies moulded to the shape and stress of the verse.”