

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MICHELE BOTELHO DA SILVA SALGADO

Canções de Amor de Cláudio Santoro:
análise e contextualização da obra

SÃO PAULO
2010

MICHELE BOTELHO DA SILVA SALGADO

Canções de Amor de Cláudio Santoro:
análise e contextualização da obra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda.

SÃO PAULO
2010

Para o meu pai (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo, Ricardo, pelo amor incondicional, pela compreensão, pelo companheirismo, por segurar todas as pontas, por assumir sozinho os cuidados do Antônio e por aceitar o desafio de conviver comigo.

Ao meu filho, Antônio, que ainda não entende porque sua mãe deixou de ser mãe, parcialmente, nos últimos meses. Mas espero que ele me perdoe pela ausência.

Ao meu pai, Rolderico, por ter me permitido acompanhá-lo nos seus dias finais, sempre me perguntando se não estava atrapalhando.

A minha mãe, Maria José, por sofrer junto comigo as dificuldades desse mestrado.

Aos meus 5 irmãos: Peter, Oswaldo, Christiane, Kerlen e Rafael. “O amor e o afeto incondicionais que vocês me dão é o que torna tudo possível. Ser a caçula me faz ser um pouquinho de cada um de vocês”.

Ao meu orientador, Ronaldo Miranda, pela paciência, competência e extrema musicalidade. Por se comiserar com minhas agruras durante a pós e, é claro, pelo indispensável auxílio!

À Martha Herr pelos comentários e sugestões na qualificação.

Ao Marcos Branda pelas aulas, pelas observações na qualificação e pelas ricas conversas nos fins de tarde.

À Gilda Cruz e ao Rodolfo Coelho, pela gentileza e pelo cuidado com que prestaram seus depoimentos.

À família que tão generosamente me acolheu em São Paulo sempre que precisei: Waldemar, Placides e Alexandre.

Ao Leopoldo Prado, também pela acolhida e, sobretudo, pela amizade fraternal.

Ao Giordano Pagotti, pela parceria nos estudos, pelo bom humor, pela sincera e incondicional amizade, pela valiosa ajuda no fim desse trabalho e por escolher uma pessoa maravilhosa como esposa, a Talita, que também se disponibilizou a ajudar olhando o Antônio.

À Marília Mazzaro por decidir ser minha amiga, mesmo sendo eu, naquela época, extremamente mal-humorada. Pela torcida a meu favor e por, dedicadamente, editar os exemplos no Finale.

À Rita Bareia pelas preocupações e pelas orações quando eu mais precisei.

À Marluce Morgado e à Maria Elenice Lobato por me adotarem com seus conselhos, encorajando-me a terminar quando parecia impossível.

À Cristiane Araújo, secretária da PPG-Música, pela competência e pela disposição em resolver meus “abacaxis” mesmo estando eu em Uberlândia.

À direção do Conservatório Estadual de Uberlândia, na pessoa da Mirtes Guimarães, por tornar meu horário de trabalho viável ao mestrado.

A todos aqueles que me ajudaram ou deram uma força. É difícil fazer uma lista sem correr o risco de injustamente deixar alguém importante de fora. Aos que se sentirem assim, desculpa e obrigada!

RESUMO

Este trabalho focaliza as *Canções de Amor* de Cláudio Santoro, ciclo composto entre 1957 e 1960, sobre poemas de Vinícius de Moraes. Serão abordados os processos composicionais mais característicos dessas obras em análises individuais, bem como identificadas as relações dessas peças com a produção musical brasileira dos anos em que foram escritas. Nesse contexto, incluem-se possíveis aproximações com a linguagem da bossa-nova.

Palavras-chave: canções; análise musical; música brasileira; Cláudio Santoro; Vinícius de Moraes.

ABSTRACT

This work focuses on Claudio Santoro's *Canções de Amor* ("Love Songs"), a cycle composed between 1957 and 1960 over poems by Vinícius de Moraes. The compositional procedures which are most common to these works will be studied through individual analysis, as well as the connections between such works and the musical production in Brazil during the years they were written. In this context, possible approaches to the Bossa Nova style will be included.

Keywords: songs; musical analysis; Brazilian music; Claudio Santoro; Vinicius de Moraes.

Lista de Quadros

Quadro 1 – Catálogo das Canções de Amor (1ª série)	28
Quadro 2 – Catálogo das Canções de Amor (2ª série)	29
Quadro 3 – Catálogo das <i>Três Canções Populares</i>	29
Quadro 4 – “Ouve o Silêncio – Esquema formal.....	31
Quadro 5 – “Acalanto da Rosa” – Esquema formal	36
Quadro 6 – “Acalanto da Rosa” – elemento cadencial	38
Quadro 7 – “Em algum lugar” – Esquema formal	62
Quadro 8 – “Luar do meu bem” – Esquema formal.....	71
Quadro 9 – “Amor em lágrimas” – Esquema formal.....	73

Lista de Exemplos

Figura 1 - "Ouve o silêncio" - motivo básico.....	31
Figura 2 - "Ouve o silêncio" - motivo compasso ternário.....	31
Figura 3 - "Ouve o silêncio" - 1ª frase	32
Figura 4 - "Ouve o silêncio" – c. an.8.9-10.1.....	33
Figura 5 - "Ouve o silêncio" – c. 10-12	33
Figura 6 - "Ouve o silêncio" – c. 12, 13 e 14.....	34
Figura 7 - "Ouve o silêncio" – c. 15-20.....	34
Figura 8 - "Ouve o silêncio" – c. 21-23	34
Figura 9 - "Ouve o silêncio" - Interlúdio.....	35
Figura 10 - "Ouve o silêncio" - Apódose.....	36
Figura 11 - "Acalanto da rosa" - motivo básico	37
Figura 12 - "Acalanto da rosa" - motivo descendente	37
Figura 13 - "Acalanto da rosa" - frase a1	38
Figura 14 - "Acalanto da rosa" - frase a2	38
Figura 15 - "Acalanto da rosa" - motivo do acompanhamento	39
Figura 16 - "Acalanto da rosa" - adensamento rítmico do acompanhamento	39
Figura 17 - "Acalanto da rosa" - frase b.....	39
Figura 18 - "Acalanto da rosa" - acompanhamento frase b.....	40
Figura 19 - "Acalanto da rosa" - acompanhamento c. 12	40
Figura 20 - "Acalanto da rosa" - frase c	40
Figura 21 - "Acalanto da rosa" - acompanhamento frase c.....	41
Figura 22 - "Acalanto da rosa" - frase a3	41
Figura 23 - "Acalanto da rosa" - Coda	42
Figura 24 - "Bem pior que a morte" - c.1-2	42
Figura 25 - "Bem pior que a morte" - 2.3-6.....	43
Figura 26 - "Bem pior que a morte" - <i>Andante (Movido)</i>	44
Figura 27 - "Bem pior que a morte" - <i>Piu mosso (vivo)</i>	45
Figura 28 - "Bem pior que a morte" - <i>A tempo I</i>	45
Figura 29 - "Balada da flor da terra" - c. 1 a 4.....	46
Figura 30 - "Balada da flor da terra" - c. 4.2-13.1	47
Figura 31 - "Balada da flor da terra" - c. 13.2-20.....	48
Figura 32 - "Balada da flor da terra" - acompanhamento c.19-22	48
Figura 33 - "Balada da flor da terra" - c. 22.4-37	49
Figura 34 - "Amor que partiu" - Introdução c. 1 a 4	50
Figura 35 - "Amor que partiu" - 1º Bloco de frases, c.5-20.....	51
Figura 36 - "Amor que partiu" - 2º Bloco de frases, c.21-41	52
Figura 37 - "Amor que partiu" – Interlúdio e Coda, c.42-47	53
Figura 38 - "Jardim Noturno" - motivo rítmico/melódico, 1ª frase	53
Figura 39 - "Jardim Noturno" - c.1-6	54
Figura 40 - "Jardim Noturno" - c.6-10.....	54
Figura 41 - "Jardim Noturno" - c.10-20	55
Figura 42 - "Jardim Noturno" - c.20-22	55
Figura 43 - "Jardim Noturno" - c.22-27	56
Figura 44 - "Jardim Noturno" - c.28-32	56
Figura 45 - "Jardim Noturno" - c.32-40	57
Figura 46 - "Pregão da saudade" - c. an.1 a 3.2.....	58
Figura 47 - "Pregão da saudade" - c. 3.3-7	58

Figura 48 - "Pregão da saudade" - c. 11.3-15.2.....	59
Figura 49 - "Pregão da saudade" - c. 15.3-19.....	59
Figura 50 - "Pregão da saudade" - Coda.....	60
Figura 51 - "Alma pedida" - c. 1-8.....	60
Figura 52 - "Alma pedida" - c. 9-18.....	61
Figura 53 - "Em algum lugar" - Introdução.....	62
Figura 54 - "Em algum lugar" - Motivo.....	63
Figura 55 - "Em algum lugar" - fragmento 1.....	63
Figura 56 - "Em algum lugar" - fragmento 2.....	63
Figura 57 - "Em algum lugar" - fragmento 3.....	63
Figura 58 - "Em algum lugar" - fragmento 4.....	64
Figura 59 - "Em algum lugar" - Interlúdio e Apódose.....	64
Figura 60 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 1-9.....	65
Figura 61 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 9-11.....	66
Figura 62 - "A mais dolorosa das histórias" - 11-16.....	66
Figura 63 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 15-18.....	67
Figura 64 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 16-25.....	68
Figura 65 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 26-30.....	68
Figura 66 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 31-34.....	68
Figura 67 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 34-42.....	69
Figura 68 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 43-50.....	70
Figura 69 - "Luar do meu bem" - Introdução.....	71
Figura 70 - Luar do meu bem - 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª frases.....	73
Figura 71 - "Amor em lágrimas" - Introdução.....	74
Figura 72 - "Amor em lágrimas" - 1ª frase c. 5.1-8.3.....	74
Figura 73 - "Amor em lágrimas" - 2ª frase c. 8.4-12.3.....	74
Figura 74 - "Amor em lágrimas" - 3ª frase c. 12.4-16.3.....	75
Figura 75 - "Amor em lágrimas" - 4ª frase c. 16.4-20.3.....	75
Figura 76 - "Amor em lágrimas" - 5ª frase c. 20.4-24.3.....	75
Figura 77 - "Amor em lágrimas" - 6ª frase c. 24-28.....	75
Figura 78 - "Amor em lágrimas" - c. 29-36.....	76
Figura 79 - "Amor em lágrimas" - c. 36.4 a 44.3.....	77
Figura 80 - "Amor em lágrimas" - Coda c. 44.4-48.....	77
Figura 81 - "Cantiga do ausente" - Introdução.....	78
Figura 82 - "Cantiga do ausente" - 1º bloco de frases.....	79
Figura 83 - "Cantiga do ausente" - 2º bloco de frases.....	81
Figura 84 - Escala de dó lídio.....	85
Figura 85 - "Ouve o silêncio" - c. 1-3.....	85
Figura 86 - "Amor em Paz".....	86

Sumário

Introdução	12
1 – Cláudio Santoro: perfil do compositor	17
1.1. Contextualização histórica	17
1.2. Trajetória biográfica	19
1.3. A fase “nacionalista”	23
1.4. As canções de Amor	27
2 – As análises	30
2.1. <i>Canções de Amor</i> (1ª série).....	30
2.1.1. “Ouve o silêncio”	30
2.1.2. “Acalanto da Rosa”	36
2.1.3. “Bem pior que a morte”	42
2.1.4. “Balada da flor da terra”	45
2.1.5. “Amor que partiu”	49
2.2 – <i>Canções de Amor</i> (2ª série).....	53
2.2.1. “Jardim Noturno”	53
2.2.2. “Pregão da saudade”	57
2.2.3. “Alma perdida”	60
2.2.4. “Em algum lugar”	61
2.2.5. “A mais dolorosa das histórias”	64
2.3. <i>Três Canções populares</i>	71
2.3.1. “Luar do meu bem”	71
2.3.2. “Amor em lágrimas”	73
2.3.3. “Cantiga do Ausente”	78
3 – Relações e comparações com a bossa-nova.....	82
Conclusão.....	91
Referências	94

Introdução

As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes, compostas entre 1957 e 1960, a partir de um encontro dos dois em Paris, têm sido objeto de pesquisa principalmente em estudos relacionados à técnica do canto. Trabalhos como o de José Hue “Sobre as *Canções de Amor* de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes” (HUE, 2002), ou ainda o de Wladimir Farto Contesini de Mattos com sua “Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a *performance* da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes” (MATTOS, 2006), muito contribuíram para o conhecimento técnico-interpretativo das mesmas.

Ao se fazer um levantamento sobre as gravações e os programas de concerto dessas obras, encontra-se um número razoável de ocorrências demonstrando o enorme apreço de músicos e público por esse ciclo de canções. Aldo Baldin, tenor, e Lilian Barretto, piano, em 1983, gravaram o LP *Prelúdios e Canções de Amor*, com 13 Canções de Amor e os Prelúdios da 2ª série de números 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13 e 20. Em 1989, o pianista Gilson Peranzetta, com o LP intitulado *Cláudio Santoro - Prelúdios e Canções de Amor*¹, gravou junto com quatro Canções de Amor (*Amor em lágrimas, Cantiga do ausente, Acalanto da rosa e Luar do meu bem*), os prelúdios de números 1, 2, 3, 5, 6 e 12, da 2ª série. José Hue (tenor) e Heitor Alimonda (piano), no CD *Canções de Amor e Prelúdios*, também gravaram, em 2000, integralmente, as Canções de Amor e Canções Populares e os 12 primeiros Prelúdios da 2ª série. Em

¹ Esse LP é uma releitura dessas obras através de arranjos instrumentais de Gilson Peranzetta e arranjos vocais de Oscar Castro Neves.

CD lançado em 2002, Rosana Lamosa, soprano, e Marcelo Bratke, piano, gravaram as *Canções de Amor e as Canções Populares*, integralmente, além dos 12 primeiros Prelúdios da 2ª série e todas as *Paulistanas*.

No 29º Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, em 2007, o pianista Alessandro Santoro, o tenor André Vidal e a mezzo-soprano Malu Mestrinho, apresentaram as 13 Canções mais os 12 primeiros Prelúdios da 2ª série. Martha Herr, num programa organizado em 2006 com o grupo de pesquisas em *performance* musical UNESP / PBCANTADO (Português Brasileiro Cantado) em conjunto com o SESC Ipiranga, apresentou *Prelúdios, poemas e canções*, onde incluía além das 13 canções, outro tanto não mencionado de prelúdios. No recital intitulado Jardim Noturno, Priscilla Borges, soprano, Wladimir Mattos, barítono, e Xavier Bartaburu, piano, apresentaram as 13 canções mais os Prelúdios 1, 4, 5, 6, 7, 11, 13 e 18.

Analisando esses programas e essas gravações, podemos constatar uma constante inclusão dos Prelúdios da 2ª série, especialmente aqueles da fase nacionalista de Santoro, como parte “complementar” das Canções de Amor. Percebe-se, portanto, um relacionamento estético entre essas canções e esses prelúdios.

Martha Herr justifica seu programa:

“Este concerto retrata as célebres canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes, que, embora tenham sido compostas em um mesmo período e mantenham entre si uma forte identidade temática e estética, foram editadas em três séries, sendo as duas primeiras chamadas de “Canções de Amor” e a última de “Canções Populares”. No programa, as treze canções são apresentadas sob a forma de um ciclo, em conjunto com prelúdios para piano solo e poemas – obras estritamente musicais e literárias de cada um dos autores, que, além de compostas no mesmo período das canções, chamam a atenção pela referencialidade que estabelecem em relação a elas. Quanto a estas canções, cabe ainda observar a autenticidade de seu processo criativo, realizado quase que conjuntamente pelos autores, no entorno de seus prelúdios e poemas, e, certamente, inspirado nas adversidades amorosas vivenciadas por ambos. Este processo de composição típico

da música popular, porém, inusitado no contexto da música erudita, imprime nas canções alguns aspectos que se podem revelar, nas relações entre o canto e o piano, a música e a poesia, o som e o silêncio.”²

Wladimir Mattos ressalta que “as canções remetem claramente aos prelúdios para piano solo, e, mais especificamente aos prelúdios da segunda série, divididos em dois cadernos e compostos entre 1957 e 1963” (MATTOS, 2006, p.84).

Apesar de ter sido objeto de trabalhos acadêmicos, essas obras estão pouco presentes na bibliografia musical brasileira. As afirmações até hoje identificadas – sobre o relacionamento estético entre elas – foram feitas de forma empírica. As fontes primordiais de pesquisa continuam sendo os CDs, programas de concerto e depoimentos de compositores e intérpretes.

É nesse contexto que se insere a presente proposta de pesquisa, na tentativa de clarificar e consolidar uma relação já há tempo reconhecida e não demonstrada.

A relação entre os prelúdios da segunda série de Cláudio Santoro e as Canções deste em “parceria” com Vinícius de Moraes vem sendo estabelecida por vários músicos desde quando essas obras foram compostas. Esta relação se dá diretamente pelo fato de o 1º e o 2º prelúdio terem sido utilizados integralmente, com algumas pequenas adaptações ao canto, para as letras de Vinícius, nas canções “Ouve o Silêncio” e “Em algum lugar”. Não há, porém, nenhuma indicação direta do compositor sobre a relação dos demais prelúdios com este grupo de canções.

Sobre os prelúdios, o compositor Ronaldo Miranda, na contracapa do CD de Rodrigo Warken, afirma: “Esses prelúdios trazem em seu perfil sonoro a delicadeza da música urbana do Rio de Janeiro, onde Santoro viveu na década de 50,

² HERR, Martha. **Programa de Concerto**. Disponível em: <http://www.listas.unicamp.br/pipermail/cdmusica-l/2006/000014.html>. Acesso em: 10 jun. 2009.

antecipando a estética da bossa-nova e o estilo de um Tom Jobim” (MIRANDA, 1998).

Já o pianista Marcelo Bratke faz a seguinte análise das canções: "É uma música que trata das 'dores do amor', algo que ecoa o universo de Alban Berg ao mesmo tempo em que traz elementos que surgiriam mais tarde na música de Tom Jobim e na bossa-nova. Uma música que 'beira' o poético silêncio".³

Irineu Franco Perpétuo complementa que essas canções “constituem um dos mais bens-sucedidos *corpus* de *lied* em língua portuguesa. O tom em geral melancólico, a poesia de Vinícius e a linguagem harmônica já fizeram com que essas obras fossem associadas ao universo estético da bossa-nova.” (PERPÉTUO, 2006)

De acordo com essas considerações, surge então o seguinte questionamento: *quais as características da linguagem musical de Santoro nessas obras que se relacionam diretamente com a bossa-nova?*

Um estudo acurado na tentativa de resposta a esta questão se justifica, inicialmente, como um aprofundamento na estética bem como uma reflexão contextualizada da produção nacional de meados do século XX, principalmente a respeito da obra de Santoro. Tem como objetivo, portanto, divulgar e valorizar a música brasileira, através da difusão da produção desse compositor, analisar a sua atuação no campo da música vocal e reconhecer as características bossa-novistas nesse ciclo de canções.

³ BRATKE, Marcelo. **Comentário**. Disponível em: <http://www.lojaclassicos.com.br/detalhe.asp?isbn=cla003&cat=01>. Acesso em: 20 jul. 2007.

Para isso, fez-se necessário um levantamento biográfico, bem como a identificação dos estilos e fases da produção de Santoro, com ênfase na fase nacionalista, elementos que constituem o primeiro capítulo desse trabalho.

O segundo capítulo é dedicado às análises das canções, enquanto o terceiro se detém nas relações e comparações dessa obras com bossa-nova.

1 – Cláudio Santoro: perfil do compositor

1.1. Contextualização histórica

Ao fim do século XIX, o Brasil estava marcado por transformações que levariam à queda do Império e ao advento da República. Essas rupturas políticas resultaram em rupturas sociais como a Abolição, a imigração, a introdução do trabalho assalariado, bem como, economicamente, a ascensão da aristocracia cafeeira, a industrialização e a urbanização. Mas isso só se refletiu culturalmente décadas mais tarde, de forma que, no período da República Velha, é possível identificar dois momentos distintos: um primeiro, onde tanto a manifestação artística como os comportamentos e modos de vida estavam presos aos padrões vigentes no final do Império, sendo Paris a referência da moda, dos costumes e dos comportamentos, e um segundo, que buscava uma ruptura a esses padrões.

Com a riqueza e a prosperidade gerada pelo café, a elite brasileira passa longas temporadas na Europa, onde entra em contato tanto com as novidades, as ideias da vanguarda artística, como com as ideias políticas: o comunismo e o fascismo. No período que antecede a II Guerra Mundial, a fim de colocar em prática os objetivos expansionistas, estes movimentos totalitários se fortalecem. A bipolarização entre socialistas e capitalistas, formada pelas superpotências União Soviética e Estados Unidos, impulsiona artistas de todo o mundo a definirem suas correntes estéticas a partir de paradigmas ideológicos.

Os artistas, que representavam a nova classe intelectual do país, buscavam a ruptura com as tradições acadêmicas, a destruição do espírito conservador e

conformista, a atualização da cultura brasileira e a formação de uma consciência criadora nacional. Almejava-se, então, uma arte que superasse as escolas anteriores, rompendo com a métrica e o formalismo estético vigente, baseada nas feições e formas populares.

Com o surgimento das ditas “escolas nacionais”, a afirmação do sentimento de brasilidade seguiu pelo caminho da procura dos temas regionais e folclóricos, como também pela exaltação da pátria. Diante de tão grande cultura vernácula inexplorada, vários compositores perseguiram a fundo a tradição musical não-escrita de seu país. Assim como Bartók percorreu a Hungria, registrando o acervo popular daquele país, no Brasil, pesquisadores como Mário de Andrade desempenharam esse papel.

Assumindo para si a tarefa de defender a independência da arte produzida no país e de definir quais seriam as formas de expressão artística mais adequadas à nossa realidade, Mário de Andrade propôs para a nacionalização da música no Brasil um critério ‘evolutivo e livre’ e diferenciou três etapas necessárias no desenvolvimento do compositor brasileiro: a fase nacional ou de experimentalismo nacional, que seria a de utilização do folclore; a fase do sentimento nacional ou nacionalismo livre, que seria a da libertação do folclore; e a fase de inconsciência nacional, em que o horizonte musical se dilatava, ultrapassando a barreira do nacionalismo, bem como fazendo do nacional o universal (ANDRADE, 2006). Porém, para muitos, essa arte estaria ligada a uma ideia de nacionalismo estanque, calcado no folclore e que desprezava mudanças sociais significativas. Segundo Squeff:

"Tal nacionalismo excluiria, a priori, todas as realidades amplas de um país; inclusive pelo fato de que a maioria da população brasileira vive hoje nas cidades, onde o *pathos* e o *ethos* têm uma conotação diferente

de tudo que se entendeu sobre nacional até agora" (WISNIK & SQUEFF, 1982, p.17-18).

A herança do programa nacionalista, que se referia basicamente à música popular rural como detentora da genuína cultura nacional (WISNIK & SQUEFF, 1982, p.133), vai sendo pouco a pouco confrontada àquela que surge no meio urbano.

“O compositor não acede que suas obras devam ser nacionais no sentido radical de ir ao folclore – mas que têm de ser tematicamente nacionalistas. Inclusive na alusão deliberada a temas incorporados ao inconsciente coletivo e que se mantêm conceitualmente vivos.” (WISNIK & SQUEFF, 1982, p. 23)

As discussões em torno de dicotomias como universal/nacional, coletivo/individual, futurismo/primitivismo, erudito/popular, entre outras, iniciadas na Semana de 1922, irão margear a maioria das discussões estéticas a partir de então e ressoar em torno de duas décadas depois, na obra de Cláudio Santoro.

1.2. Trajetória biográfica

Nascido em Manaus, em 23 de novembro de 1919, Cláudio Franco de Sá Santoro, filho de Michelangelo Giotto e Cecília Autran Franco de Sá, iniciou seus estudos musicais aos 11 anos tocando violino. Seu professor foi o chileno Avelino Telmo. Nesse período, ao freqüentar a casa do comandante Braz Dias de Aguiar, teve acesso a centenas de discos de música erudita, ouvindo-os quase que diariamente. Tal fato foi decisivo na consolidação de sua vocação e sua formação musical.

“A formação de um músico é ouvindo música, e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que o fato de eu ter passado horas na casa do Comandante Braz ouvindo música, foi muito mais importante para a

minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida". (SANTORO, *in* SOUZA, 2003, p.23)

Aos 12 anos transferiu-se para o Rio de Janeiro, a fim de aperfeiçoar-se, mas, por dificuldades de adaptação à família que o recebera, voltou a Manaus. Aos 14 anos, à custa de uma subvenção conseguida junto ao Governo do Estado, através de esforços de amigos, intelectuais e músicos de Manaus, retornou ao Rio de Janeiro ingressando no Conservatório de Música do Distrito Federal, sendo aluno de Edgardo Guerra (violino), Nadile Lacaz de Barros (harmonia) e Augusto Lopes Gonçalves (história da música, estética, psicologia e pedagogia). Aos 17 anos, terminou o curso no Conservatório já como professor adjunto da cátedra de violino e, mais tarde, foi nomeado professor de harmonia superior. Nesse período, de 1937 a 1941, tocou em estações de rádio, fez turnês de música de câmara e foi solista da Orquestra Pró-Arte.

Em 1940, é co-fundador e violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), no Rio de Janeiro. Em 1941, casa-se com Maria Carlota Braga, também violinista. Tiveram duas filhas e um filho e permaneceram casados por 15 anos.

Datam também de 1937 seus primeiros ensaios composicionais, os quais foram cruciais na sua desistência, a partir de então, da carreira de intérprete para assumir a de compositor.

Essas obras iniciais já revelavam uma inquietação singular, decididamente moderna, demonstrando "tentativas" de aplicação do método dodecafônico sem, no entanto, conhecê-lo.

Santoro estudou posteriormente um ano e meio com Koellreutter, em curso intensivo diário. Iniciou-se no dodecafonismo (sem jamais ter sido ortodoxo nessa

técnica) e esteve atuante como membro do Grupo Música Viva, havendo inclusive escrito artigos e participando de vários concertos.

Em 1944, recebeu menção honrosa em concurso realizado nos Estados Unidos, com o *1º Quarteto*, escrito em 1943. Esta obra foi, em 1949, interpretada em Paris no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Ainda em 1944, a canção *A Menina Exausta*, da série *A menina Boba*, foi premiada em Porto Alegre, em evento organizado pela Associação Rio-grandense de Música.

Pleiteou a bolsa Guggenheim, de Nova Iorque, em 1946, para o período de 1946/47. Villa-Lobos escreveu sua carta de recomendação àquela instituição, mas ao ser concedida a bolsa, o consulado americano lhe recusou o visto de entrada, pois Santoro não concordou em assinar carta dizendo não ser membro do Partido Comunista Brasileiro. Passou então a pleitear bolsa do governo francês e em 1947/48 mudou-se com sua esposa para Paris, a fim de estudar composição com Nadia Boulanger. Estudou, ainda, regência com Eugène Bigot e fez um curso de cinema na Sorbonne.

Com júri formado por Igor Stravinsky, Serge Koussevitzki, Aaron Copland e Walter Piston, além de Nadia Boulanger, Cláudio Santoro recebe o prêmio Lili Boulanger, em Boston, pela sua *3ª Sinfonia*, em 1948. Nesse mesmo ano, participa como um dos delegados brasileiros do Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, e também visita a Polônia. Ainda em outubro deste ano, esgotada a bolsa francesa, regressa ao Rio de Janeiro. Não podendo reassumir seu posto de violinista da OSB, muda-se para a fazenda do sogro em Cruzeiro, São Paulo, onde passa por um momento de crise, vivenciando o choque político do Congresso de Praga, como também a mudança repentina de dois anos de vida parisiense para a rotina da fazenda. Nesse período, decide estudar a fundo o

folclore brasileiro. Mas, diferentemente de Villa-Lobos, não quis usar claramente os temas populares. Buscava um conteúdo baseado na música folclórica, mas que também fosse progressista, capaz de expor simbolicamente a luta da classe proletária.

De volta ao Rio de Janeiro, em 1950, Santoro trabalha na rádio Tupi, escreve *O Canto de Amor e Paz* e abandona sua orientação dodecafônica. Em 1951, na Rádio Clube do Brasil, se aproxima ainda mais da dita “música urbana”, sendo convidado a compor música para filmes de temas infantis. Muda-se para São Paulo, a convite de uma companhia cinematográfica, para escrever trilhas sonoras, aproveitando o curso de cinema que havia feito na Sorbonne. A década de 1950 reafirma em Santoro a característica cosmopolita.

Por iniciativa do Partido Comunista, em janeiro de 1955, ele inicia uma turnê de sete meses por países socialistas. Em carta a Curt Lange, Santoro relata:

“São Paulo 5 de agosto de 1955
[...] Regi vários concertos na Tchecoslováquia, Polônia Romênia, União Soviética, regi as principais orquestras desses países e também em pequenas cidades. Deveria reger em Berlim, Leipzig, Dresden e Budapeste, mas como precisava estar de volta neste mês passado no Brasil cancelei estes concertos [...]. Meu sucesso em Moscou, na Armênia e na Geórgia foi imenso, regi, entre outras obras de repertório clássico, Brahms, Bach, Haendel, Prokofieff, etc., minha Sinfonia em Coros. Em Moscou gravei para disco minha Sinfonia em Coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas. [...], as críticas foram muito boas e todos os grandes compositores se expressaram de maneira elogiosa em favor de minhas obras.” (SANTORO, *in* SOUZA, 2003, p. 9-40)

Em 1956, Santoro retorna ao Rio como maestro substituto da OSB e como diretor musical da Rádio MEC. Em 1957, ocorre sua segunda turnê pela União Soviética. Até 1962, quando se fixa em Brasília a convite de Darci Ribeiro, a fim de organizar o setor de música da Universidade de Brasília, grava com a Filarmônica de Leningrado e faz concertos em Leipzig. Passa uma temporada em Sofia e em Viena. De Viena, parte para Paris, onde conhece Vinicius de Moraes, e segue para

Londres, desenvolvendo um período fértil de composições. Depois de seis meses em Berlim, enfim, retorna ao Brasil a fim de organizar o setor de música da Universidade de Brasília.

Em 1970, muda-se para Alemanha como professor de regência da Escola Superior de Música da Universidade de Heidelberg, onde também viria a ensinar outras disciplinas.

A convite do Reitor José Carlos de Azevedo, em 1978, volta à Universidade de Brasília como chefe do Departamento de Artes, ministrando aulas de regência e composição. Tornou-se posteriormente regente titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional.

No dia 27 de março de 1989, às 10 horas, morre em Brasília, acometido por um enfarte enquanto ensaiava o Concerto nº 2 para piano e orquestra de Saint-Saëns.

1.3. A fase “nacionalista”

A obra de Cláudio Santoro pode ser dividida em quatro períodos: o período dodecafônico (1939-1947), o período de transição (1947-1950), o período nacionalista (1951-1960) e o período universal (1960-1989).

Segundo Vasco Mariz,

“Na obra de Cláudio Santoro é mister distinguir quatro períodos. O ano e meio de estudo com Koellreutter, de 1940 a meados de 1941, muito contribuiu para a cristalização de seu estilo, orientando-o para a música pura. Em 1948 sofre, então, séria transformação. De músico rigorosamente abstrato, passou a lírico, tão subjetivo quanto possível. Essa evolução levou-o a procurar maior simplicidade, maior aproximação do público, melhor construção formal, menos experiência, mais música.” (MARIZ, 1994, p. 17)

Em 1948, ao participar, como delegado brasileiro, do II Congresso Internacional dos Compositores e Críticos Musicais, em Praga, que condenou a música dodecafônica como “burguesa decadente”, Santoro muda sua orientação estética dando início a sua fase nacionalista. (MARIZ, 1994. p. 24-25)

Mesmo antes do Congresso de Praga, Santoro já havia começado a assumir um compromisso entre a técnica dodecafônica e a cultura de identidade nacional, passando pelo período de transição. Em 1947, em carta escrita a Ernesto Xancó já demonstrava suas inquietações:

“Meu amigo, sei que atravesso uma alta crise, uma verdadeira crise sobre todos os aspectos. Talvez não saiba dizer se é em tudo, mas em minha arte o sinto com toda a força. Não posso avaliar que fim terá e como se conduzirá. O fato é que estou só... Sim só, porque Koellreutter que, antes, nos outros períodos de crise podia me dar alguma coisa, sinto que é chegado o momento crucial de uma encruzilhada onde iremos e vamos por caminhos que talvez sejam opostos. Daí não ser possível a sua ajuda pelo menos assim o creio. O que sentes em minhas palavras e em meus pensamentos é talvez o que não posso explicar mas que está latente em meu espírito. Creio que o movimento tendente é para um certo humanismo dentro do classicismo que você me conheceu. Não tenho procurado impedir este impulso porque sempre assim o procedi, creio na força criadora e instintiva e não a renego. Deixo caminhar todo este movimento interior e estou de fato curioso e ao mesmo tempo nervoso e receoso para o que irá acontecer... Creio que a arte musical depois de ter atravessado a sua primeira fase que poderá ser talvez mais tarde chamada de revolucionária entre numa fase já mais humanizada e menos áspera, aproveitando a experiência dos primeiros mestres pioneiros no desbravamento da nova linguagem surgida no após guerra de 14. Entramos numa fase menos de experimentação do que de construção consciente ao mesmo tempo em que humanizada” (SANTORO, *in* NOGUEIRA, 1999, p. 7).

Ainda antes do Congresso, em Paris escreve a Curt Lange, em Janeiro de 1948:

“A técnica dos doze sons me resta como complemento de um todo. Não posso porém ficar amarrado. Creio mais na imaginação livre estruturada pelo intelecto cultivado [...]. A música apesar de tudo ainda é uma arte, ‘que não dispensa a ciência’ e não uma ciência que dispensa a ‘emoção controlada’, enfim a arte. Ela deve partir de uma chamada interior, não de uma vontade exterior, a arte para ser real é preciso que ela diga alguma coisa, pois do contrário será estéril e fictícia, sem o pé na realidade” (SANTORO, *in* SOUZA, 2003, p.65)

Mas é com sua participação no Congresso de Praga que Santoro assumirá posição, explicitamente, em favor de um nacionalismo progressista. Em regresso ao Brasil, entra em conflito com os ideais do Grupo Música Viva ao enviar aos seus integrantes o “Apelo”, manifesto resultante do Congresso.

Em carta enviada a Koellreutter, em 1947, Santoro menciona:

“Creio que entramos num período novo de consolidação das últimas conquistas no terreno da técnica da expressão, proporcionando um refinamento para maior elevação do sentido “arte”. Atravessamos um período de post revolucionário da arte, onde todas as conquistas do princípio do século devem ser consolidadas e tiradas proveito de um modo geral. Falamos muito ultimamente do sentido de aproximação do artista e da arte contemporânea do povo. É preciso pensar neste sentido para não nos tornarmos uma “igrejinha” de intelectuais desligados da massa. Uma aproximação mais do sentido expressivo da arte dará uma maior aproximação desta mesma arte do público, sem implicar numa concessão que seria neste caso uma falta de sinceridade. O povo é simples e compreende mais facilmente uma arte também simples. Além disso, o povo só compreende a parte emotiva da arte, em se tratando de música que é a mais abstrata como linguagem ou meio de expressão” (SANTORO, in NOGUEIRA, 1999, p. 21).

Apesar de ser unanimidade a classificação dessa sua fase como nacionalista, há que se fazer algumas considerações sobre o termo empregado. Nitidamente ideológico, o posicionamento estabelecido no Congresso de Praga defendia a produção de uma arte que pudesse ser compreendida pelo povo. O trecho extraído de sua correspondência assume:

Na Europa, no Congresso de Praga, minha conferência é uma condenação ao dodecafonia, mas com alguma esperança em sua técnica o que hoje chego a conclusões de inteiro abandono da mesma. Assim como fui o primeiro brasileiro a adotar esta técnica, quero ser também o primeiro a abandoná-lo. O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser conseqüente com minhas ideias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido (SANTORO, in NOGUEIRA, 2008, p.130)

O abandono da técnica dodecafônica não implicará, na sua obra, a desistência da busca por uma música moderna, revolucionária, mas sim que, ao contrário de basear-se nas “manifestações artísticas decadentes da burguesia”,

deveria basear-se na verdadeira classe revolucionária: o proletariado. A dicotomia universal/nacional continuará presente tanto quanto antes na sua música, mesmo porque um das épocas de maior cosmopolitismo de sua carreira é justamente esse período chamado nacionalista.

Em depoimento, o compositor Rodolfo Coelho de Souza diz:

“Santoro é um dos maiores compositores da história da música brasileira. Que outro compositor brasileiro escreveu música sinfônica da qualidade e dimensão da dele? Ele é o nosso Shostakovich, e não sabemos reconhecer a dimensão universal do seu trabalho. Ele foi um incansável pesquisador de tendências novas: na primeira fase, de atonalismo livre, ele era uma estrela solitária no nosso firmamento que rapidamente absorveu as técnicas dodecafônicas e se tornou o nosso melhor compositor nesse estilo; depois, por convicções ideológicas escreveu música chamada de nacionalista, mas que acho muito melhor descrita como música do realismo socialista, porque ela difere em muitos aspectos da música da escola nacionalista de Guarnieri e Mignone. Depois ele retorna ao experimentalismo, escreve música serial, aleatória, eletrônica, tornando-se outra vez um expoente dessas tendências; na fase final ele realiza uma síntese magistral das fases anteriores. No Brasil apenas Villa-Lobos tem uma carreira tão diversificada e fascinante como a dele.” (SOUZA, 2009)

Ao ser indagado sobre a presença de um perfil nacional/universal na trajetória criativa de Santoro, Rodolfo esclarece:

“Essa é uma pergunta complicada e que cai num ardil preconceituoso, a de que ele teria uma fase nacionalista e outras internacionalistas. Acontece que a primeira fase atonalista e dodecafônica tinha como alvo a cultura brasileira do período, que ele acreditava estar estagnada num academicismo. Não foram obras escritas visando um público internacional, mas o público brasileiro, portanto eram obras que tomavam consciência de uma inserção da cultura brasileira no mundo. As obras da fase chamada de nacionalista, ao contrário, são ditadas por uma influência internacional, uma vez que elas seguem as orientações do partido comunista russo. Mais que isso, elas pretendem alcançar uma linguagem universal porque o comunismo é frontalmente oposto aos ideais nacionalistas, ele se pretende um movimento internacionalista das massas operárias. Portanto é música que visava o povo de qualquer país ocidental. Aliás, um dos momentos de grande sucesso de Santoro foi quando ele regeu suas sinfonias jdanovistas na União Soviética e foi recebido como “grande artista do povo”. Na fase final ele gostaria de ter se distanciado desses dois rótulos “vanguarda x nacionalismo” para encontrar uma síntese certamente universal, pois não creio que em nenhuma de suas fases ele realmente tivesse se interessado pelo conceito de nacionalismo tal como preconizara a escola de Guarnieri e Mario de Andrade.” (SOUZA, 2009)

Há que se considerar também a importância dos estudos de Santoro com Nadia Boulanger e seus conhecimentos da escola neoclássica francesa, além do encontro com compositores e musicólogos e de toda a discussão estética fomentada no Congresso de Praga. Diante de tão grande universalidade, é ingênuo emoldurá-lo como nacionalista. Por isso mesmo, recebe um capítulo à parte na História da Música Brasileira, de Vasco Mariz, enquanto *Geração Independente*, por não se enquadrar nos moldes nacionalista vigentes.

Outro importante relato a esse respeito, também concedido em depoimento, é o de Gilda Oswaldo Cruz, reafirmando as palavras de Rodolfo:

“A grande questão nacionalismo x universalismo, que provocou uma viva polêmica no Brasil no início da década de 50, nos parece hoje ultrapassada. Como diz o crítico literário Antônio Candido, a cultura brasileira é mais universal quando adota uma posição equidistante entre regionalismo e universalismo. No começo de sua trajetória, sob a forte influência dos ensinamentos de Joachim Koellreutter, Santoro escreveu com pouco mais de vinte anos as primeiras obras atonais produzidas na América Latina [...]. Mais tarde, por injunções de natureza política e também por sugestão de sua mestra Nadia Boulanger, iniciou um percurso de caráter nacionalista, que lhe garantiu êxitos importantes e internacionais. Jamais, no entanto, abandonou a vertente progressista e atonal. Tem interessantes obras eletroacústicas, técnica experimental que desenvolveu durante a sua permanência na Escola Superior de Música de Heidelberg”. (CRUZ, 2009)

1.4. As canções de Amor

Em fins dos anos 1950, numa turnê por Moscou e Leningrado, Santoro se apaixona pela tradutora russa que o acompanhava, compondo para a amada cinco prelúdios, intitulando-os *Tes Yeux* (teus olhos), com a dedicatória *pour Lia*. Este fato pôs fim ao seu primeiro casamento, com Maria Carlota. Gozando de muito prestígio no leste europeu, onde regeu grandes orquestras, recebeu prêmios e teve muitas obras editadas e gravadas, planeja não voltar ao Brasil. Porém, Lia era

esposa de um funcionário da KGB, a polícia secreta soviética. Convidado pelas autoridades soviéticas para retirar-se do país, Santoro, repentinamente, viu-se na embaixada brasileira na França, à espera, inutilmente, da possível fuga de Lia. Lá, venceu a depressão com a solidariedade do então diplomata Vinícius de Moraes que, no mesmo ano, também em Paris, vivia uma forte paixão por Lucinha Proença. E assim nasceu uma parceria que resultou em treze canções.

Catálogo das Canções ⁴

Título	Ano	Local
<i>Canções de Amor (1ª série)</i>		
1. Ouve o silêncio	05/1958	Paris
2. Acalanto da rosa	12/1958	Rio de Janeiro
3. Bem pior que a morte	09/1958	Rio de Janeiro
4. Balada da flor da terra	1958/60	Rio de Janeiro
5. Amor que partiu	31/10/1957	Sofia (Bulgária)

Quadro 1 – Catálogo das *Canções de Amor* (1ª série)

Título	Ano	Local
<i>Canções de Amor (2ª série)</i>		
1. Jardim noturno	21/12/1957	Sofia, Bulgária
2. Pregão da saudade	09/1959-05/1960	Viena / Rio de Janeiro
3. Alma perdida	1958/1959	Viena / Rio de Janeiro
4. Em algum lugar	1957/58	Leningrado / Paris

⁴ Segundo catálogo disponível no site <http://www.claudiosantoro.art.br>, desenvolvido pela Associação Cultural Cláudio Santoro.

5. A mais dolorosa das histórias	1958	Rio de Janeiro
----------------------------------	------	----------------

Quadro 2 – Catálogo das Canções de Amor (2ª série)

Título	Ano	Local
<i>Três Canções Populares</i>		
1. Luar de meu bem	1958	
2. Amor em lágrimas	20/05/1957	
3. Cantiga do ausente	22/10/1957	Sofia, Bulgária

Quadro 3 – Catálogo das *Três Canções Populares*

Segundo José Hue (2001), de acordo com os arquivos de Vinícius de Moraes, as canções *Amor que partiu* (1957) e *A mais dolorosa das histórias* (1958) receberam letras de Vinícius em 1960, isso leva a crer que as canções foram compostas anteriormente aos poemas. O próprio fato das melodias dos *Prelúdio nºs 1 e 2* para piano do primeiro caderno, compostos em 1957, terem sido aproveitadas nas canções *Em algum lugar* e *Ouve o silêncio*, atestam também essa hipótese. Jeanette e Heitor Alimonda, além de Gelsa Riberio da Costa, confirmam essa afirmação, porém, em conversa ao telefone com Hue, Gisele Santoro, segunda esposa do compositor, assegura terem sido algumas das canções e poemas compostos e escritos quase simultaneamente, quando Santoro e Vinícius se encontram em Paris em 1957/58.

Ainda citando Hue, “os poemas remetem a três sentimentos de grande força que perpassam todos eles: dor, perda e solidão” (2001).

2 – As análises

2.1. *Canções de Amor* (1ª série)

2.1.1. “Ouve o silêncio”

A canção “Ouve o silêncio” foi composta primeiramente como prelúdio, o nº 1 da 2ª série de prelúdios, em Leningrado/1957 e, em Paris/1958, acrescido ao prelúdio o poema de Vinícius de Moraes. A canção sofre algumas alterações em relação ao prelúdio, de ordem idiomática à formação, piano e voz, valendo ressaltar que a textura dos compassos 21 e 22 do acompanhamento do piano da canção é bem diferente àquela do prelúdio.

A canção apresenta seção única, interlúdio e repetição, totalizando 33 compassos. Os compassos de 1 a 23 são a seção única, de 23 a 30, o interlúdio, em seguida ocorre a repetição dos compassos 1 a 23 (o compasso 23, na repetição se torna o 31) e uma apódose do interlúdio nos compassos 32 e 33. É possível, ainda, desmembrar a seção única em 3 frases, sendo as duas primeiras de 7 compassos cada, e a terceira de 9 compassos.

A melodia, para voz aguda, possui uma extensão vocal de décima primeira aumentada, sendo a nota mais grave o ré bemol 3 e a mais aguda o sol 4.

Estrutura	Seção Única			Interlúdio	Repetição e apódose
	1ª frase	2ª frase	3ª frase		

Compassos	1-7.3	7.4-14	15-23	23-30	1-23 (23=31) 32-33
------------------	-------	--------	-------	-------	--------------------------

Quadro 4 – “Ouve o Silêncio – Esquema formal

Na melodia da voz, o primeiro compasso apresenta o motivo básico. Esse motivo é usado como fio condutor em quase toda a obra, sofrendo pequenas alterações rítmicas (redução para adaptação ao compasso ternário, por exemplo) e alterações melódicas livres.

Motivo básico

Figura 1 - "Ouve o silêncio" - motivo básico

Nos dois primeiros compassos e no último da 1ª frase, na melodia das voz, a fórmula de compasso é quaternária e, nos demais, a fórmula é ternária. Na redução de quatro para três tempos, o motivo rítmico mantém a ideia dos últimos três tempos do compasso quaternária, tornando-se mais “movido”.

Motivo modificado

Figura 2 - "Ouve o silêncio" - motivo compasso ternário

A frase é construída através da manutenção do motivo rítmico básico. A melodia polariza a tonalidade de Mi bemol Maior, valendo-se do cromatismo nos compassos 3 e 4 e de adaptação harmônica no compasso 3 (nota lá natural, e não lá bemol – diatônico em Mib Maior – sobre o acorde de Lá Maior com sétima menor e nona menor, com função dominante secundária (Dó com sétima menor, nona menor e décima terceira, sem a fundamental) do II grau menor – acorde de Fá menor). A linha melódica de toda essa frase, em seus 7 compassos, tem como característica marcante a relação intervalar de nona, em relação a linha do baixo, em todas as “cabeças” de compasso, exceto no sétimo compasso, em que a relação é de sétima.

Figura 3 - "Ouve o silêncio" - 1ª frase

O acompanhamento é conduzido por uma sucessão de acordes com uma linha melódica interna que se movimenta, na maior parte do tempo, em colcheias. Caracteriza-se pelo uso de sétimas (c. 1-4) e quintas paralelas (c. 5-7) na mão esquerda.

A estrutura da 2ª frase é semelhante a da 1ª frase, formada de 7 compassos, tendo a mudança de compasso no mesmo ponto da frase anterior (3º compasso). A melodia agora começa de maneira semelhante, incluindo apenas uma anacruse (provavelmente para uma adaptação da prosódia). A partir do último tempo do compasso 9, a direção melódica muda, atingindo no compasso 10 a nota mais aguda da obra (sol 4).

The image shows a musical score for three staves (treble, grand staff, and bass) in common time (C). Measures 8, 9, and 10 are indicated. Measure 10 features a boxed-in melodic phrase in the treble clef, consisting of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

Figura 4 - "Ouve o silêncio" – c. an.8.9-10.1

Os compassos 10 e 11, apresentam um outro elemento, baseado no arpejo, mas no compasso 12 retoma o motivo inicial.

The image shows a musical score for three staves (treble, grand staff, and bass) in 3/4 time. Measures 10, 11, and 12 are indicated. Measure 10 is labeled 'Elemento novo' and contains a boxed-in melodic phrase in the treble clef: a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measures 11 and 12 show the continuation of the piece with arpeggiated accompaniment in the grand staff.

Figura 5 - "Ouve o silêncio" – c. 10-12

Os compassos 12, 13 e 14, assim como os compassos 5, 6 e 7, funcionam como apêndice da frase, agora com terminação masculina.

Figura 6 - "Ouve o silêncio" – c. 12, 13 e 14

Ainda na tonalidade de Mi bemol Maior, nessa segunda frase, todas as cabeças de tempo, incluindo a nota final, mantém relação de nona da voz com a linha do baixo.

A textura do acompanhamento permanece a mesma da primeira frase, mudando apenas o o esquema harmônico, em função do direcionamento melódico.

A 3ª frase, de 9 compassos, começa em compasso ternário com o motivo rítmico básico em outra altura e nos compassos 19 a 20, tal como nos compassos 10 e 11, o compositor acrescenta outro elemento.

Figura 7 - "Ouve o silêncio" – c. 15-20

O inciso final dessa frase verifica-se nos compassos 21 a 23.

Figura 8 - "Ouve o silêncio" – c. 21-23

Essa frase, diferente das outras, baseia-se na escala de Mi bemol dórico. No compasso 15, a relação da primeira nota da voz com o baixo é de nona, nos compassos 16 a 20, de nona, nos compassos 21 e 22, a primeira nota voz é a terça do acorde (fá#=solb) e, por fim, no compasso 23 a relação é de nona.

O acompanhamento, agora menos denso e movimentado, mantém-se semelhante até o compasso 20. No compasso 21 há um adensamento rítmico cadencial com a divisão em semicolcheias.

A harmonia é modal (Mi bemol dórico) nos compassos 15 a 20 e, nos compassos 21 e 22, utiliza-se da escala octatônica ao piano. A cadência final é sobre a dominante de fá menor, preparando o primeiro acorde harmônico do interlúdio.

No interlúdio, a sequência harmônica, nos compassos 24-27, baseia-se no movimento cromático descendente da linha do baixo, terminando a progressão no compasso 30, sobre o acorde de III grau de mi bemol menor.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 24, 25, 26, and 27. The second system contains measures 28, 29, and 30. The piano part is characterized by a descending chromatic line in the bass, with a final cadence on the III degree of E-flat minor. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'D. C.'.

Figura 9 - "Ouve o silêncio" - Interlúdio

Após a repetição dos 22 primeiros compassos, a canção se insere numa apódose de 3 compassos que conduzem, através de dominantes estendidas, ao acorde final de si bemol menor.

Figura 10 - "Ouve o silêncio" - Apódose

2.1.2. "Acalanto da Rosa"

A canção *Acalanto da Rosa* apresenta elementos fraseológicos dentro da mesma estrutura monotemática, somando 24 compassos, sendo do 1º ao 18º compassos repetidos. Diferentemente da quadratura clássica onde se tem 4 frases de 4 compassos totalizando 16 compassos, essa canção se estende para 20 compassos (sendo que na repetição - casa 2 - o vigésimo compasso é elítico com o primeiro compasso da coda), acrescidos, ainda, de 5 compassos de coda, totalizando 24 compassos. Portanto, é possível desmembrar essa canção em 5 frases de 4 compassos cada: a^1 , a^2 , b , c e a^3 e mais 5 compassos de coda.

Frases	a^1	a^2	b	c	a^3	Coda
Compassos	an.1-4.2	4.3-8.2	8.3-12.2	12.3.16.2	16.3-20.2	20-24

Quadro 5 - "Acalanto da Rosa" - Esquema formal

Melodicamente, a obra se desenvolve na tonalidade de Mib Maior, em compasso ternário, a partir de um motivo marcante e característico numa anacruse em graus conjuntos, sendo esse motivo gerador dos demais.



Figura 11 - "Acalanto da rosa" - motivo básico

Esse motivo é usado como fio condutor em toda a obra na forma ascendente ou, invertido, na forma descendente.



Figura 12 - "Acalanto da rosa" - motivo descendente

Em todos os finais de frase, é usada uma anacruse, em graus conjuntos ou não, em 3 colcheias, como elemento cadencial rítmico-melódico:

Frase	Anacruse cadencial
<i>a</i> ¹	
<i>a</i> ²	
<i>b</i>	
<i>c</i>	

Quadro 6 - "Acalanto da Rosa"- elemento cadencial

As transformações melódicas ao longo da obra são sutis mas determinantes em sua estrutura. As frases a^1 e a^2 mantêm o mesmo motivo rítmico-melódico. O material harmônico usado é a escala de Mib maior com ausência da nota lá bemol na melodia (porém ela aparece no acompanhamento).

Figura 13 - "Acalanto da rosa" - frase a1

Figura 14 - "Acalanto da rosa" - frase a2

O acompanhamento apresenta um motivo rítmico-melódico para cada frase. Em a^1 e a^2 , mantém um mesmo motivo, com acordes predominantemente de sétimas e nonas.

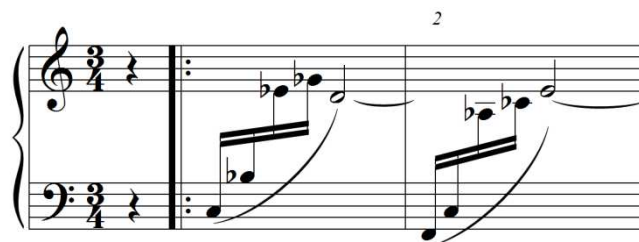


Figura 15 - "Acalanto da rosa" - motivo do acompanhamento

Verifica-se um adensamento rítmico nas cadências e preparação da próxima frase como uma espécie de “ligação”.

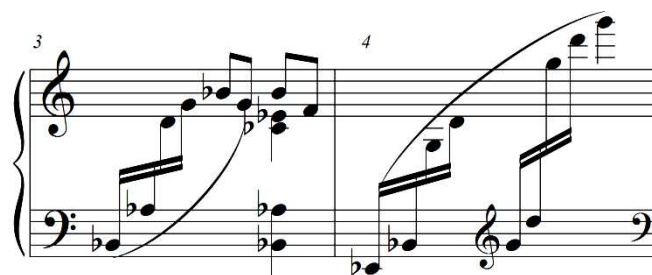


Figura 16 - "Acalanto da rosa" - adensamento rítmico do acompanhamento

A frase *b* desenvolve o motivo tanto pelo adensamento rítmico quanto pela mudança do modo Maior para o modo Dórico nos compassos 9 e 10. Logo em seguida, no compasso 11, retoma o modo Maior.



Figura 17 - "Acalanto da rosa" - frase b

O motivo melódico é mudado no acompanhamento para acorde *plaquê* com dobramento de melodia.



Figura 18 - "Acalanto da rosa" - acompanhamento frase b

No compasso 12, prepara a próxima frase através do adensamento rítmico, agora em sextinas.



Figura 19 - "Acalanto da rosa" - acompanhamento c. 12

Na frase c, é atingido o ponto culminante da melodia com a nota mi bemol 4. A tonalidade muda para a região da Mediante no Modo Maior (Sol Maior) nos compassos 15 e 16.



Figura 20 - "Acalanto da rosa" - frase c

Mais uma vez, verifica-se a mudança da textura do acompanhamento. É retomada a ideia do arpejo de a^1 e a^2 , agora em quiálteras.

Figura 21 - "Acalanto da rosa" - acompanhamento frase c

A frase a^3 retoma a frase inicial, porém uma 3ª abaixo, na região da Submediante no Modo Maior (Dó Maior), nos compassos 17 e 18. Nos compassos 19 e 20, na casa 1, verifica-se o retorno ao tom de Mi bemol maior. Na casa 2, a conclusão cadencial se faz agora na região de Submediante (Dó Maior). Essa frase mantém o motivo do acompanhamento de c , no entanto, na casa 2, antecipa o tipo de acompanhamento da Coda (acordes *plaqués*).

Figura 22 - "Acalanto da rosa" - frase a^3

A *Coda* consiste na nota sol sustentada na melodia da voz. O acompanhamento retoma o motivo de c em acordes *plaqués*, porém com a harmonia similar a de a^3 .

The image shows a musical score for the Coda of 'Acalanto da rosa'. It consists of five measures, numbered 22 to 26. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The melodic line features a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, and B4. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands, with some notes tied across measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Figura 23 - "Acalanto da rosa" - Coda

2.1.3. "Bem pior que a morte"

A canção *Bem pior que a Morte*, de estrutura monotemática, totaliza 44 compassos, tendo os compassos 3 a 36 repetidos. É possível dividir a canção em 4 partes, representadas na partitura pelas mudanças de andamento: *Lento* (quase recitativo), *Andante* (movido), *Piu Mosso* (vivo) e *A tempo I* (que na primeira vez prepara a repetição e na segunda vez conclui com a Coda).

De caráter introdutório, a primeira parte, dos compassos 1 a 6.1, com indicação de andamento *Lento*, inicia-se com um motivo introdutório no piano. Na mão esquerda há um fragmento octatônico de 4 notas, alternando semitom-tom. A mão direita sobrepõe a esse fragmento acordes triádicos que, em suas vozes extremas, também se deslocam nessa mesma simetria (semitom-tom).

The image shows the beginning of the musical score for 'Bem pior que a morte', measures 1 and 2, marked 'Lento'. The score is in 3/4 time. The right hand (treble clef) starts with a whole rest in measure 1 and a half note G4 in measure 2. The left hand (grand staff) plays an octatonic fragment: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The piano accompaniment in the left hand consists of triads: G4-B4-D5 (quarter), F4-A4-C5 (quarter), and G4-B4-D5 (quarter). A box highlights the octatonic fragment in the left hand and the triads in the right hand, with the label 'Simetria (semitom-tom)' below it.

Figura 24 - "Bem pior que a morte" - c.1-2

Nos compassos 2.3 a 6, a melodia da voz, com indicação *quasi recitativo*, mantém esse caráter introdutório e se fundamenta no arpejo dos acordes fá sustenido menor com a sétima e a nona, fá menor com a sétima e, as três últimas notas (em elisão à próxima parte), lá menor. No piano, os acordes são *plaqués*, como no compasso 3 onde o acorde de fá sustenido menor, que tem acrescentadas a sétima e a nona, confirma o arpejo da melodia da voz. As duas últimas notas são elíticas ao início da 2ª parte, na entrada do acompanhamento ao piano.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a 'quasi recitativo' marking. The lyrics 'Fá', 'Fá', and 'Aú' are written above the notes. The piano accompaniment features chords labeled F#m7/9, Eb/Bb, E7M, and Am. The tempo marking 'Andante (r)' is present at the end of the section.

Figura 25 - "Bem pior que a morte" - 2.3-6

Na 2ª parte, o *Andante (movido)*, dos compassos 6.1 a 26, a ambientação harmônica inicial é modal, situando-se em lá eólio. O piano manterá, como um “pêndulo”, os acordes de lá menor e ré menor, alternando-os numa introdução de 4 compassos (6 a 9) e prosseguindo assim até o compasso 15. Dos compassos 16 ao 19 há uma quebra do “pêndulo”, mas a textura do acompanhamento se mantém. A ideia harmônica (não-diatônica) do início é retomada nos compassos 24 e 25. O compasso binário é mantido até o fim da obra.

6 Andante (movido)

13

20 *f*

Figura 26 - "Bem pior que a morte" - *Andante (Movido)*

Nos compassos 26 a 35, *Piu Mosso (vivo)*, o término da parte anterior coincide com o início dessa parte, onde a última palavra do texto (*paz*) é repetida, insistentemente, três vezes ao longo de 8 compassos. A textura do acompanhamento se mantém, porém retoma o não-diatonismo inicial. O baixo dobra a melodia da voz, enquanto a mão direita se move em tríades paralelas baseadas no cromatismo. A partir do compasso 29, o cromatismo é reforçado na mão esquerda em oitavas.

Figure 27 shows a musical score for "Piu Mosso (vivo)". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system (measures 26-35) features a vocal line with the lyrics "paz paz paz" and a piano accompaniment. The tempo is marked "Piu Mosso (vivo)" and the dynamics are "f". The second system (measures 36-44) includes a "D.S. al Coda" marking and a "rit." (ritardando) marking. The piano accompaniment in the second system is marked "a tempo" and "affret." (affrettando).

Figura 27 - "Bem pior que a morte" - *Piu mosso (vivo)*

A última parte, *A tempo I*, dos compassos 36 a 44, na primeira vez, os compassos 36 e 37 são respectivamente os compassos 1 e 2, que funcionam como introdução ao canto, e nesse caso, a volta ao compasso 3. Na segunda vez, o tema da introdução é repetido de dois em dois compassos, três vezes, compondo a Coda. Conclui, assim, nos dois últimos compassos, com uma cadência no acorde de mi menor.

Figure 28 shows a musical score for "A tempo I". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system (measures 36-44) features a vocal line with a "D.S. al Coda" marking and a "rit." (ritardando) marking. The piano accompaniment is marked "a tempo" and "affret." (affrettando). The second system (measures 45-52) includes a "rall." (rallentando) marking and a "rall -" (rallentando) marking. The piano accompaniment in the second system is marked "f" and "rit." (ritardando).

Figura 28 - "Bem pior que a morte" - *A tempo I*

2.1.4. "Balada da flor da terra"

A canção *Balada da flor da terra*, monotemática, se divide em 3 partes, além da introdução, totalizando 37 compassos.

Em compasso binário, a introdução se inicia com o piano, em ritmo de Toada com acordes de Mi Maior (com sexta e nona) e fá menor (com sétima e décima primeira), que se deslocam em paralelo, com notas enarmônicas bemolizadas na mão direita. A nota mais aguda de cada acorde, na mão direita, é atingida por um cromatismo temático.

Na estrutura dos acordes, há predominância do uso de sobreposição de intervalos de quartas e quintas.



Figura 29 - "Balada da flor da terra" - c. 1 a 4

Na 1ª parte, dos compassos 4.2 ao 13.1, a voz inicia numa anacruse, que é mantida durante toda a obra e anuncia seu desenho melódico em ritmo de Toada.

Nos compassos 5 a 8, a escala usada é a de mi mixolídio, dando um caráter nordestino à canção. Dos compassos 9 a 12, muda a estrutura harmônica, direcionando-se, a partir do compasso 10, para a escala de fá frígio, criando uma ambigüidade, no compasso 12, em torno do acorde fá menor enquanto "tônica" e enquanto preparação de Mi Maior (que será retomado na 2ª parte).

Os compassos 12 (por elisão) e 13 são uma preparação para a 2ª parte.

Aqui a frase se inicia com o acorde de Fá menor

A frase agora se inicia com o acorde de Mi Maior

Preparação para 2ª parte

Figura 30 - "Balada da flor da terra" - c. 4.2-13.1

A 2ª parte, dos compassos 13.2 a 20, é uma retomada da 1ª, porém encurtada, levemente modificada e sem a mudança de tônica (que ocorre nos compassos 9 a 12). Em relação ao acompanhamento há um deslocamento da melodia da voz. A melodia, que antes incidia sobre o acorde de Mi Maior, agora incide sobre o de fá menor e vice-versa. Do compasso 17 até o compasso 20 há uma inflexão no modo de mi dórico, na melodia da voz, mas o acompanhamento se mantém o mesmo nos compassos 17 e 18. Nos compassos 19 e 20, já se inicia (em elisão) a introdução para a 3ª parte que está em lá bemol eólio.

13

13

po - - - - - co - - - - - affret - - - - -

18

18

Figura 31 - "Balada da flor da terra" - c. 13.2-20

O acompanhamento, dos compassos 19 a 22, agora na tonalidade de lá bemol menor, prepara a 3ª parte, mantendo a mesma textura rítmica. Nesse momento, a nota mais aguda, da mão direita, é atingida por tom e não mais semitom.

19

19

Figura 32 - "Balada da flor da terra" - acompanhamento c.19-22

A 3ª parte, dos compassos 22.4 a 37, caracteriza-se pelo modo lá bemol eólio. Começa a frase no ponto culminante da voz que é reafirmado no compasso 25. No compasso 27, retorna o motivo inicial para concluir no compasso 30.

Estende as duas últimas palavras (*de amor*), indo para o quinto grau (nota mi bemol) no compasso 31 e, finalmente, para a tônica (lá bemol) no compasso 34 prolongando por mais 4 compassos, reafirmando, assim, a tônica.

Figura 33 - "Balada da flor da terra" - c. 22.4-37

2.1.5. "Amor que partiu"

A canção *Amor que partiu*, monotemática, com 47 compassos, sendo 45 primeiros repetidos, pode ser dividida em: introdução, Seção Única, dividida em 2 blocos de frases, e coda (que na repetição funciona como interlúdio).

A introdução, dos compassos 1 a 4, inicia-se exatamente igual àquilo que será o acompanhamento de todo o 1º bloco, um pedal sobre o acorde de dó

sustenido menor, com uma linha de contraponto cromático ascendente no tenor em ostinato. O ritmo se baseia numa espécie de *maxixe*.



Figura 34 - "Amor que partiu" - Introdução c. 1 a 4

O 1º bloco de frases, da Seção Única, dos compassos 5 ao 20, pode ser dividido em 4 frases de 4 compassos, sendo todas com a mesma estrutura rítmica: nota longa alternada com pequenos trechos de ritmo sincopado. A melodia se desenvolve numa espécie de sustenido dórico. A harmonia mantém-se a mesma, num grande pedal sobre o acorde de dó sustenido menor (bemóis enarmonizados), com o mesmo ostinato da introdução.

The image shows a musical score for the first block of phrases (measures 5-20) of the piece "Amor que partiu". It is written in 2/4 time and consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#). The first system starts at measure 5. The second system starts at measure 9. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 17. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Figura 35 - "Amor que partiu" - 1º Bloco de frases, c.5-20

No 2^a bloco, dos compassos an.21 a 41, o ritmo da melodia da voz se altera com notas mais longas e mais repetidas, sem a divisão fraseológica regular do grupo inicial.

O acompanhamento oscila entre os acordes lá bemol menor e ré bemol menor (exceto compassos 39-40, acorde de lá menor com quinta diminuta), com a mesma estrutura inicial em ostinato.

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is characterized by a repeating ostinato pattern in the bass line, primarily using the chords of A-flat minor and D-flat minor. The vocal line consists of melodic phrases with various note values and rests.

Figura 36 - "Amor que partiu" - 2º Bloco de frases, c.21-41

O interlúdio, dos compassos 42 a 45, solo do piano, apresenta uma nova textura em acordes *plaqués*, porém mantendo o motivo cromático inicial. A Coda, dos compassos 46 a 47, conclui com o acorde de dó sustenido menor, mesclando a textura do interlúdio com a textura inicial do acompanhamento.

Figura 37 - "Amor que partiu" - Interlúdio e Coda, c.42-47

2.2 - Canções de Amor (2ª série)

2.2.1. "Jardim Noturno"

A canção Jardim Noturno apresenta uma estrutura monotemática totalizando 40 compassos. As frases se organizam através do diálogo entre voz e piano, alternadamente, em Seção Única. A unidade da obra é mantida através do motivo melódico e do motivo rítmico da mão direita do piano.

Figura 38 - "Jardim Noturno" - motivo rítmico/melódico, 1ª frase

A peça apresenta apenas o 1^a compasso, e no 2^o compasso já inicia a melodia da voz. Essa frase, com terminação no compasso 6, estrutura-se no diatonismo em Ré bemol Maior, sobre o acorde de mi bemol menor com sexta, o qual se mantém durante toda a frase, mas não polariza nenhuma nota.

Figura 39 - "Jardim Noturno" - c.1-6

Eliticamente, no compasso 6, inicia-se a frase solo do piano, a qual contém o mesmo motivo, na mão esquerda, da melodia da voz exposta anteriormente, agora diatônica em Sol bemol Maior, sobre o acorde constante de lá bemol menor com sexta.

Figura 40 - "Jardim Noturno" - c.6-10

Ao mesmo tempo que a frase do piano termina no compasso 10, começa uma nova frase na voz, no último quarto de tempo. Essa frase, bem longa e sinuosa, inicia-se diatônica sobre o acorde de Dó bemol Maior e, no compasso 12, sobre o

acorde de si menor (solb=fá#, fá=mi#). O acompanhamento mantém o motivo rítmico inicial.

The musical score for 'Jardim Noturno' measures 10-20 is presented in two systems. The first system (measures 10-15) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in measure 10 and a 'poco aff' marking. The second system (measures 16-20) shows the vocal line starting at measure 16 with a 'cresc.' marking, and the piano part with a 'p' marking at measure 18.

Figura 41 - "Jardim Noturno" - c.10-20

Os compassos 20 a 22, com piano solo, funcionam como preparação para a próxima frase do voz que se inicia no último quarto de tempo do compasso 22. A mão esquerda do piano mantém uma melodia independente que se concluirá no compasso 32, já na tonalidade de ré menor estabelecida.

The musical score for 'Jardim Noturno' measures 20-22 shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the left hand and chords in the right hand.

Figura 42 - "Jardim Noturno" - c.20-22

Dos compassos 22.2 a 27, a melodia da voz, já em Ré menor, inicia uma frase de 5 compassos. O acompanhamento inicia essa frase com o acorde de sol menor,

no compasso 23, e no compasso 24 muda para a tríade de sol menor com quinta diminuta, sendo que a nota dó sustenido (=réb, quinta diminuta de sol), é a sensível da escala.

Figura 43 - "Jardim Noturno" - c.22-27

Nos compassos 28 a 32, o piano solo conclui a melodia iniciada na mão esquerda no compasso 20. Fundamenta-se em dois acordes: primeiramente sol menor com quinta diminuta e, depois, sobre o acorde de Fá Maior, III grau. Essa linha melódica termina na nota ré reforçando a tonalidade de ré menor.

Figura 44 - "Jardim Noturno" - c.28-32

No último quarto do compasso 32 inicia-se a última frase, III grau de ré, para finalmente confirmar, no compasso 36 através da sensível dó sustenido, a tonalidade de ré menor. O acompanhamento mantém o motivo rítmico-harmônico, através de tríades em síncope, sem muitas trocas harmônicas. Os compassos 37 a

40 apresentam, sob o pedal de ré na voz, fórmulas cadenciais no piano, com caráter de codeta.

The image shows a musical score for the piece "Jardim Noturno", measures 32 to 40. It is written for voice and piano. The vocal line (top staff) begins at measure 32 with a fermata over measure 36. Measure 37 contains a triplet. The piano accompaniment (bottom staves) consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord in measure 40, which is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic.

Figura 45 - "Jardim Noturno" - c.32-40

2.2.2. "Pregão da saudade"

A canção *Pregão da Saudade*, na tonalidade de Si menor, totaliza 21 compassos, sendo repetidos os 19 primeiros. Essa canção monotemática, em compasso ternário e de Seção Única, pode ser dividida em 4 frases, *a*, *a*, *b* e *a'*, além da introdução e da coda.

A breve introdução é uma antecipação do motivo da melodia principal (modificado) conduzindo ao acorde de dominante (no compasso 3, sib = lá#).

Figura 46 - "Pregão da saudade" - c. an.1 a 3.2

A frase *a* apresenta o motivo principal (antecedente) nos dois primeiros compassos. Logo em seguida esse motivo é repetido uma terça abaixo (consequente).

O acompanhamento também se divide em antecedente, com acordes *plaqués*, e consequente, com textura polifônica.

Figura 47 - "Pregão da saudade" - c. 3.3-7

Dos compassos 7.3 a 11.2, ocorre a repetição literal dos compassos 3.3 a 7.2, porém com outra texto.

Na frase *b*, dos compassos 11.3 a 15.2, a melodia, que começa uma terça acima do motivo original, caminha em progressão, utilizando a parte final do motivo, até alcançar o ponto culminante da obra.

O acompanhamento, com acordes *plaqués*, é um pedal sobre a nota si e apresenta um discreto contraponto no tenor. Sobre esse pedal, alternam-se os acordes si menor e si diminuto.

Figura 48 - "Pregão da saudade" - c. 11.3-15.2

Na frase *a'*, dos compassos 16 a 19, retorna a melodia inicial, que começa com o mesmo ritmo, porém uma terça acima. Há pequenas variações melódicas ao final de cada membro de frase.

O acompanhamento se inicia mesclando o motivo do acompanhamento de *b* e prossegue com o motivo do conseqüente do acompanhamento em *a*.

Figura 49 - "Pregão da saudade" - c. 15.3-19

A *Coda*, dos compassos 20 a 21, reafirma o acorde de si menor (oitava acima), na mão esquerda, e na mão direita arpeja, em oitavas, a téttrade de si diminuto acrescido da nona maior (reb = dó#), citando o acorde da frase *b*.

The image shows a musical score for the Coda of 'Pregão da saudade'. It consists of three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half rest. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with a chromatic ascent. The piece concludes with a final chord in the piano accompaniment.

Figura 50 - "Pregão da saudade" - Coda

2.2.3. "Alma perdida"

A canção "Alma perdida", totalizando 18 compassos, monotemática, pode ser dividida em 2 partes, a 1ª parte até o compasso 8, e a 2ª parte do compasso 9 ao 18.

Apesar da canção iniciar e terminar sobre o acorde de Mi bemol Maior, não se fixa em nenhuma totalidade. A 1ª parte se desenvolve sobre uma linha cromática ascendente da linha do baixo, reforçada em 8ª, sobreposta por acordes com profundas alterações.

The image shows the first eight measures of the musical score for 'Alma perdida'. It is written for voice and piano in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a chromatic bass line in the left hand and a more complex harmonic structure in the right hand, including chords with alterations. The score is divided into two systems, with measures 1-4 and 5-8.

Figura 51 - "Alma perdida" - c. 1-8

O início da 2ª parte, nos compassos 9 e 10, é o ponto culminante dessa obra. Tanto a textura como a tessitura do acompanhamento nesse momento é modificada. No compasso 11 até o compasso 13, no acompanhamento volta a linha do baixo cromática, porém em movimento descendente, retornando da nota sol bemol (atingida no compasso 8) para a nota mi bemol. Nos compassos 14 a 18, o cromatismo, que antes estava na linha do baixo, passa a ocorrer no tenor, na mão direita do piano.

Figura 52 - "Alma perdida" - c. 9-18

2.2.4. "Em algum lugar"

A canção "Em algum Lugar" é prelúdio nº 2 da 2ª série, composto em Leningrado/1957 e, após o encontro com Vinícius de Moraes em Paris/1958, acrescido do poeta. Canção e prelúdio apresentam algumas diferenças. A canção

possui introdução de 4 compassos, o acompanhamento rítmico mais denso, e repetição da parte cantada, características que não aparecem no prelúdio.

Em sua versão para voz e piano, “Em algum lugar” totaliza 25 compassos, podendo ser dividida em Introdução, Seção Única e Interlúdio que, depois da repetição, insere-se numa apódose, totalizando 25 compassos.

Seção	Introdução	Seção Única	Interlúdio	Repetição	Apódose
Compassos	1-4	5-17	17-22	5-22	23-25

Quadro 7 – “Em algum lugar” – Esquema formal

A melodia, para voz média, possui uma extensão vocal de décima maior, sendo a nota mais grave o ré bemol 3 e a mais aguda o fá 4.

Na introdução, formada por 4 compassos, no piano, a harmonia apresenta dois compassos sobre o acorde de Si bemol menor e mais dois compassos sobre o acorde de mi bemol menor, com uma melodia acompanhada em acordes *plaqués*.



Figura 53 - "Em algum lugar" - Introdução

O motivo rítmico-melódico apresentado integralmente nos compassos 5 a 6.1, na linha da voz, bem como suas variações, principalmente melódicas, ao longo da canção, constituem o principal elemento gerador da obra. Esse mesmo motivo pode ser dividido em célula *a* e célula *b*.

Figura 54 - "Em algum lugar" - Motivo

A linha melódica da voz pode ser dividida em 4 fragmentos que não chegam a ser frases e se estruturam a partir da variação, repetição e combinação do motivo e suas células.

Figura 55 - "Em algum lugar" - fragmento 1

Figura 56 - "Em algum lugar" - fragmento 2

Figura 57 - "Em algum lugar" - fragmento 3



Figura 58 - "Em algum lugar" - fragmento 4

O acompanhamento, do compasso 5 ao 11, é pedal sobre o acorde de si bemol menor com sétima menor e mantém o mesmo padrão rítmico até os compassos 10 e 11, onde ocorre um adensamento.

No interlúdio, a célula *a* do motivo é explorada na mão direita do piano, acompanhada por acordes *plaqués*, na mão esquerda, alternando I e IV graus, na tonalidade de Ré bemol Maior, tonalidade essa confirmada na apódose.

Figura 59 - "Em algum lugar" - Interlúdio e Apódose

2.2.5. "A mais dolorosa das histórias"

A canção "A mais dolorosa das histórias", monotemática, totaliza 50 compassos, e não apresenta divisão em partes ou mesmo uma delimitação clara

das frases, como nas demais canções, e sim uma concatenação de frases assimétricas ou ainda fragmentos que se inserem eliticamente. Apresenta uma Coda a partir do compasso 43.

Na 1ª frase, a melodia da voz se inicia na anacruse do compasso 2, após três “badalos” da nota mi bemol no piano. Por manter-se dois compassos na nota mi bemol e, em seguida, usar uma amplitude melódica restrita, a melodia da voz se desenvolve num caráter recitativo, tendo como material harmônico a escala de mi bemol eólio, com breve mudança, nos compassos 7 e 8, para o modo frígio. No piano, o mi bemol inicial se mantém como nota pedal, na nota mais aguda da mão direita, até o compasso 8, deslocando-se para a nota fá no compasso 9. Essa frase termina sobre o acorde de Fá com a sétima, dominante da dominante de Mi bemol, já estabelecendo a modulação que caracterizará, em seguida, para Si bemol menor. Eliticamente, no compasso 9, inicia-se uma ligação, no piano solo, com a melodia no grave, conduzindo ao início da 2ª frase em Si bemol menor.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 4. The vocal line begins with a rest in measure 1 and an anacrusis in measure 2. The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line in the right hand, marked with *cresc. poco a poco*. The second system covers measures 5 through 9. The vocal line continues. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic and a melodic line in the right hand. A box highlights the piano accompaniment in measures 7 and 8, labeled "Mi bemol frígio". Another box highlights the piano accompaniment in measure 9, labeled "F/Eb V7/V".

Figura 60 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 1-9

Os compassos 9, 10 e 11.1 são uma pequena ligação, solo do piano, para a 2ª frase. Aqui, há mudança da tonalidade para a região da dominante de mi bemol menor, no caso, si bemol menor. A melodia, na mão esquerda, desenvolve-se sobre o acorde de dominante, Fá maior, e é reforçada em oitavas.

Melodia em Si bemol menor harmônico

Bbm7

Figura 61 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 9-11

A 2ª frase se inicia no compasso 11.2 e prossegue até o compasso 16.1. O material harmônico dos compassos 11 e 12 é a escala de fá menor harmônico, sobre o acorde de subdominante menor, si bemol menor com sétima. No compasso 13, muda para a escala de Lá Maior, sobre o acorde de dominante sem terça, com décima primeira e nona: E7/9/11. No compasso 14, a tonalidade é de Sol Maior e, nos compassos 15 e 16.1, sol menor melódico, concluindo a frase sobre a tríade sol menor.

fá menor harmônico

Lá Maior

Sol Maior

sol menor melódico

Figura 62 - "A mais dolorosa das histórias" - 11-16

Em elisão, no compasso 16, a melodia da 4ª frase inicia-se, com solo no piano, e desenvolve-se sobre uma melodia que começa com as mesmas três notas finais da frase anterior, soando como um eco.

Figura 63 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 15-18

Essa melodia, solo no piano, nos compassos 16 a 18, mantém o esquema harmônico no qual se encerrou a frase anterior, baseado na escala de sol menor, sendo possível interpretar o acorde de Si bemol diminuto, no compasso 17, como procedimento melódico e não harmônico, onde a nota si bemol é pedal, e as notas ré bemol e fá bemol aproximações cromáticas das notas do próximo acorde (ré e fá naturais).

A partir do compasso 19 até o compasso 25, a escala utilizada, tanto na melodia do piano quanto na melodia da voz, é a de si bemol eólio. A mão esquerda do piano mantém o princípio harmônico dos compassos 16 a 18, alternando acordes diatônicos com acordes diminutos até o compasso 24, sobre um pedal em si bemol. As duas vozes superiores dos acordes diminutos resolvem cromaticamente na duas vozes superiores dos acordes que os sucedem (ascendente e descendentemente).

Melodia em Si bemol eólio

Bb° Bb E°/Bb Bbm7 E°/Bb Ebm/Bb E°/Bb Ebm/Bb Ebm/Bb

Pedal em si bemol. Vozes superiores "caminham" por terças em semitom.

Figura 64 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 16-25

Nos compassos 26 a 31, a 5ª frase modula para fá eólio. No compasso 29, há a intervenção da nota sol bemol no piano, o qual sujere o modo fá frígio, retornando, no compasso 30, para fá eólio. A melodia da se encerra no compasso 30, e o piano no compasso 31.1

Fá eólio

Gb7M/9
Fá frígio

Figura 65 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 26-30

No compasso 31, retoma a tonalidade de si bemol menor, sobre o acorde de I grau, finalizando essa frase no segundo tempo do compasso 34.

Fá frígio

Retorno a si bemol menor

Figura 66 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 31-34

Na 6ª frase inicia-se no compassos 31, etornando a si bemol menor. Muda para lá menor, nos compassos 36 e 37 e, no compasso 38, para fá menor. No compasso 39, modifica o modo para fá mixolídio, com ausência da nota lá. No compasso 40, altera para fá bemol lídio (enarmonizando mi bequadro para fá bemol), com ausência da nota dó bemol. Os compassos 40 e 41 são pré cadenciais. Nos compassos 41 e 42 retoma a tônica fá, no modo frígio (enarmonizando fá sustenido para sol bemol), sendo que, no segundo tempo do compasso 41, usa o acorde de sexta aumentada sobre o II grau e, em seguida, conclui a frase, no compasso 42, sobre o IV grau.

Fá eólio Lá menor Harmônico Fá menor melódico Fá Mixolídio Fá bemol Lídio Fá frígio

Figura 67 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 34-42

A coda, piano solo, inicia-se no compasso 43, concluindo no compasso 50 e apresenta como material harmônico nos compassos 43 a 46, a escala de si bemol dórico. No compasso 47 insere, na mão direita, a nota mi bemol, gerando ambiguidade com o baixo, mi natural, porém antecipando a harmonia final: o acorde de mib menor, o mesmo acorde do início da obra. As últimas três notas são os mesmos “badalos” iniciais sobre a nota de mi bemol.

Figura 68 - "A mais dolorosa das histórias" - c. 43-50

A relação entre as constantes trocas de material harmônico, durante a obra, estabelece-se através de acordes-pivô, os quais apresentam dupla função harmônica – uma em relação àquele que se conclui e outra em relação àquele que se inicia – o que se confirma através das elisões das frases. Há uma situação dúbia e mutante, no decorrer de toda a peça, entre as tonalidades de mi bemol menor (início e fim), si bemol menor e fá menor (parte central).

A textura do acompanhamento é, predominantemente, homofônica, exceto nos momentos de pausa da voz, sendo o piano, nesse caso, solo na forma de melodia acompanhada. Um momento importante, em que se estabelece polifonia entre piano e voz, está delimitado entre os compassos 22 a 24 pois, antes do piano concluir a frase que havia iniciado no compasso 16, a voz intervém.

O motivo inicial de notas repetidas, será um elemento unificador em toda obra, pois estará presente, quase o tempo todo, no acompanhamento, seja como nota pedal ou como conservação da nota nos ecadeamentos dos acordes. Aliás, a busca pela conservação de notas comuns também estabelece critérios para as mudanças harmônicas.

2.3. Três Canções populares

2.3.1. “Luar do meu bem”

A canção “Luar do meu bem”, de estrutura monotemática, totaliza 22 compassos, tendo uma Introdução dos compassos 1 a 3, e a seção única, dos compassos an.4 a 22, dividida em duas partes que se repetem (com casa 1 e casa 2). A 1ª parte apresenta 3 frases (compassos an.4 a 14) e a 2ª, duas frases (compassos na.15 a 22), tendo ambas como material harmônico a escala de Mi bemol mixolídio.

Forma	Introdução	Seção Única				
		1ª parte			2ª parte	
		1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase	5ª frase
Compassos	1-3	an4-7.1	7.1-10.1	10.1-14	an15-18	an19-22

Quadro 8 – “Luar do meu bem” – Esquema formal

O modo mixolídio imprimi a essa canção um caráter nordestino, reforçado pelo motivo rítmico sincopado, e suas variantes. A breve introdução trata-se de uma simples ambientação harmônica.



Figura 69 - "Luar do meu bem" - Introdução

A melodia das frases 4 e 5 são idênticas, exceto na cadência final, e ambas são uma variação da primeira. A frase 2 é uma variação da 1ª e a frase 3, uma variação da 2ª.

O ponto culminante dessa obra é no compasso 12, com a nota sol⁴, a mais aguda da canção, cuja harmonia é o acorde de Fá Maior com a sétima menor e nona maior (II grau alterado de Mi bemol Maior), acorde característico do Baião. O fato desse acorde aparecer somente nesse compasso, reforça a importância desse compasso enquanto clímax.

O acompanhamento, ao piano, alterna acordes *plaqués* e arpejados, com eventuais comentários melódicos na mão direita. A harmonia baseia-se em acordes de 7as e 9as., com a progressão V-I, preponderantemente, exceto nos compassos 8, 11 e 12. O compositor indica algumas mudanças de andamento na 2ª parte.

The image displays a musical score for three phrases of a piece. Each phrase is presented with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first phrase, labeled '1ª frase', begins at measure 3. The second phrase, labeled '2ª frase', begins at measure 8. The third phrase, labeled '3ª frase', begins at measure 11. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and occasional melodic lines in the right hand. The score concludes with a final chord in measure 12.

4ª frase

5ª frase

pp

pp

pp

1 2

1 2

rit.

rit.

molto rall...

Figura 70 - Luar do meu bem - 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª frases

2.3.2. “Amor em lágrimas”

A canção “Amor em Lágrimas”, de estrutura monotemática, totaliza 48 compassos organizados da seguinte forma:

Seções		Compassos	Tonalidades
Introdução		1 – 4	Si menor
Seção Principal	Antecedente	5 – 12.3	Si menor
	Consequente	12.4 – 20.3	
	Repetição do consequente	20.4 – 28	
Interlúdio	Repetição do antecedente no piano	29 – 36.3	Si bemol menor
Repetição dos compassos 20.4-28.3	Repetição do consequente	36.4-44.3	Si menor
Coda		44.4-48	Si menor

Quadro 9 – “Amor em lágrimas” – Esquema formal

A introdução, solo no piano, apresenta ambientação melódico-harmônica.

The image shows the introduction of the piece 'Amor em lágrimas'. It is marked 'Andante' with a tempo of 80 beats per minute. The score is in common time (C) and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The introduction concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

Figura 71 - "Amor em lágrimas" - Introdução

A Seção Principal pode ser dividida em 6 frases de 4 compassos cada. As 2 primeiras são bem semelhantes, tendo como diferenças o início anacrúzico da 2ª frase e sua terminação e funcionam como antecedente dessa seção principal.

This figure shows the first phrase of the piece, spanning measures 5.1 to 8.3. It includes a vocal line starting at measure 5 and a piano accompaniment. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The phrase ends with a fermata over the final note.

Figura 72 - "Amor em lágrimas" - 1ª frase c. 5.1-8.3

This figure shows the second phrase of the piece, spanning measures 8.4 to 12.3. It includes a vocal line starting at measure 8 and a piano accompaniment. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The phrase ends with a fermata over the final note.

Figura 73 - "Amor em lágrimas" - 2ª frase c. 8.4-12.3

A 5ª e a 6ª frases são repetição do consequente, 3ª e 4ª frases, tendo como diferença, além do texto, a textura mais densa do acompanhamento pianístico, bem como harmonia mais elaborada. Os compassos 14 e 15, assim como o compasso 22 sugerem uma mudança de região para a subdominante, mas logo se infleciona de

novo para si menor. Já o compasso 23 tem como material harmônico a escala octatônica, mas no contexto tonal da subdominante.

A 3ª e a 4ª frases têm a função de conseqüente fechando o período em si menor.

The musical score for Figure 74 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting at measure 12.4 and ending at 16.3. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), also starting at measure 12.4 and ending at 16.3. The music is in a minor key, with a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and more complex chordal textures in the treble.

Figura 74 - "Amor em lágrimas" - 3ª frase c. 12.4-16.3

The musical score for Figure 75 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting at measure 16.4 and ending at 20.3. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff, starting at measure 16.4 and ending at 20.3. This phrase includes triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in both the upper and lower staves. The piano part continues with a consistent rhythmic accompaniment.

Figura 75 - "Amor em lágrimas" - 4ª frase c. 16.4-20.3

The musical score for Figure 76 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting at measure 20.4 and ending at 24.3. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff, starting at measure 20.4 and ending at 24.3. This phrase features a quintuplet marking (indicated by a '5' over the notes) in the upper staff. The piano part maintains the established accompaniment style.

Figura 76 - "Amor em lágrimas" - 5ª frase c. 20.4-24.3

The musical score for Figure 77 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting at measure 24 and ending at 28. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff, starting at measure 24 and ending at 28. The piano part continues with the same accompaniment pattern as the previous phrases.

Figura 77 - "Amor em lágrimas" - 6ª frase c. 24-28

O interlúdio apresentado nos compassos 29 a 36.3 é um solo do piano e trata-se de uma transposição para Si bemol menor da melodia vocal da 1ª e 2ª frases da Seção Principal (antecedente), com algumas adaptações, executada na mão direita e acompanhada em arpejo pela mão esquerda. No compasso 35.3, abruptamente, a canção retorna à tonalidade de si menor.

Figura 78 - "Amor em lágrimas" - c. 29-36

Os compassos 36.4 a 44.3 são uma repetição, com pouquíssimas alterações, dos compassos 20.4 a 28.3 (consequente). Muda o texto poético.

Figura 79 - "Amor em lágrimas" - c. 36.4 a 44.3

A coda, em acordes *plaqués*, reafirma o motivo principal na mão direita e confirma a tonalidade de Si menor.

Figura 80 - "Amor em lágrimas" - Coda c. 44.4-48

A textura do acompanhamento se mantém uniforme ao longo da obra, tendo, predominantemente, acordes arpejados na mão esquerda e acordes *plaqués* ou melodias que “caminham” por graus conjuntos, sobrepondo terças, na mão direita.

2.3.3. "Cantiga do Ausente"

A canção *Cantiga do Ausente*, monotemática, totaliza 44 compassos, sendo os 4 primeiros de introdução e, os demais, 10 frases de 4 compassos cada. Essa obra pode ser dividida, ainda, em dois blocos de frases: um primeiro, do compasso 4.2 ao 20.1 e, um segundo, do compasso 20.2 até o fim (compasso 44).

Na tonalidade de Dó maior, essa canção se inicia com 4 compassos de introdução alternando os acordes de Dominante – Tônica.

Figura 81 - "Cantiga do ausente" - Introdução

No 1º Bloco de frases, dos compassos 4.2-20.1, melodia se mantém diatônica em Dó Maior, exceto nos compassos finais (19 e 20) que mudam para Mi bemol Maior. Ao todo são 4 frases de 4 compassos.

O motivo rítmico-melódico é mantido em todas as frases com discretas alterações. A 1ª e a 2ª frase são idênticas, a 3ª começa uma 4ª abaixo do motivo e a 4ª começa uma 2M acima, sendo a frase mais aguda desse primeiro bloco e aquela que conduz à mudança de região.

O acompanhamento, além dos acordes *plaqués* da mão direita, apresenta um contraponto na linha do baixo com motivo ritmo definido. A harmonia se mantém em Dó maior, com uso de dominantes secundárias.

A cadência final desse bloco é na região da medianta de Dó menor, Mi bemol Maior, em acordes *plaqués* e sem a linha do baixo em contraponto, surpreendendo o ouvinte e seccionando esse primeiro bloco.

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first system (measures 4-8) shows the vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 9-12) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 13-16) shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 17-20) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features complex chordal textures and a moving bass line, with some measures showing a 'plaque' (chordal) texture. The vocal line is a simple melody with some rests.

Figura 82 - "Cantiga do ausente" - 1º bloco de frases

No 2º Bloco de frases, dos compassos 20.2 – 44, a melodia, novamente em Dó Maior, atinge o ponto culminante logo no início desse bloco, com o mesmo ritmo do motivo inicial, porém com o uso de um acorde arpejado na linha melódica (sol – si bemol – re – fá) nos compassos 21 e 22-1, que termina na nota fá⁴, a nota mais aguda da obra. Essa ideia do arpejo será repetida no compasso 29 sobre o acorde de mi menor com sétima.

Nos compassos 21, 25, 37 e 39 (que é igual o compasso 19) é utilizado o acorde de IV grau do homônimo (dó menor). O compasso 39 é cadencial, assim como o 19, e funciona como uma suspensão para a última frase que virá em seguida. A última frase reitera o motivo básico, direcionando-se para um Dó Maior, com a nona na melodia.

O acompanhamento, em todo esse 2º bloco, é menos denso ritmicamente em relação ao 1º bloco. Alterna acordes *plaqués* com acordes *plaqués* e contraponto, em síncope, predominantemente no tenor.

The image displays a musical score for the second block of phrases of the piece "Cantiga do ausente". The score is written for voice and piano. It consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The measures are numbered 20, 25, 29, 33, 37, and 41. The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines in both hands. The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line at measure 41.

Figura 83 - "Cantiga do ausente" - 2º bloco de frases

3 – Relações e comparações com a bossa-nova

A história já está contada. Talvez ainda tenha que ser redita muitas vezes, por carregar inúmeras polêmicas e discussões, especialmente sobre sua relação com a “tradição” da música brasileira. O fato é que a bossa-nova se cristalizou como um movimento associado ao crescimento urbano brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro, nos fins da década de 1950, que procurava defender uma postura internacionalista e moderna na nossa música popular.

Mesmo que a distinção não exista, optamos por diferenciar, a título de estudo, a bossa-nova enquanto gênero musical da bossa-nova como “forma de tocar” (NASSIF, 2003). Entende-se essa última como aquela inaugurada por João Gilberto, em 1958, com o compacto simples contendo as canções “Chega de Saudade” e “Bim Bom”, o qual muitos historiadores gostam de destacar como o ponto “zero” da bossa-nova, alegando presente ali um procedimento radical de ruptura com o passado da música popular. No entanto, quase um ano depois, João Gilberto, no LP também intitulado “Chega de Saudade”, trazia gravações de composições de mais de uma década, como “Morena boca de ouro” composta em 1941 por Ary Barroso, ou ainda, “Aos pés da cruz”, 1942, de Marino Pinto e José Gonçalves, confirmando o fato de que o que se inaugurava ali era a famosa “batida diferente” e o canto quase falado, porém somados a uma música que há muito tempo vinha se construindo.

O que interessa aqui, são aquelas características de ordem estrutural, anteriores a *performance* de João Gilberto e que, citando Carlos Lyra nas palavras de Santuza Naves,

“(…)teria então, segundo ele, uma gama variada de influências: além do bolero mexicano, do impressionismo de Ravel e Debussy, do *jazz*

desenvolvido por Gershwin, Cole Porter, Richard Rogers, Larry Hart e vários outros compositores. Às influências estrangeiras somam-se as misturas brasileiras de samba, xaxado, valsa, além de outros ritmos. Enfim, para Lyra, se João Gilberto é mais identificado como cantador de samba, existem outros ritmos dentro da bossa-nova, da valsa ao baião”. (NAVES, 2001)

Passado meio século, ainda temos dificuldades em encontrar uma literatura preocupada em estabelecer os elementos estruturais musicais da bossa-nova. Em geral, encontramos relatos, como nos livros *Chega de Saudade* (1990) e *A onda que se ergueu no mar* (2001), de Ruy Castro, do aspecto histórico e social desse movimento, sem uma abordagem dos procedimentos composicionais na esfera musical.

A fim de se estabelecer subsídios para as relações propostas neste capítulo, tentamos delimitar, a partir dessa escassa bibliografia e da análise de algumas composições bossa-novistas, as características musicais mais relevantes da bossa-nova.

Para isso, dividiremos tais características em quatro categorias: melodia, harmonia, ritmo e estrutura formal.

Dado o caráter intimista da bossa-nova, muitas canções foram compostas numa extensão vocal reduzida, em torno do intervalo de uma décima e eram estruturadas em poucos motivos, às vezes apenas um motivo.

Brasil Rocha Brito, em *Balanço da Bossa e outras bossas*, afirma:

“A melodia, na bossa-nova, assume vários aspectos. Há composições com melodias de configuração bastante inusitada em relação às encontradas no populário anterior: são melodias fortemente não-diatônicas. Noutros casos, se as melodias fossem estruturadas de maneira mais convencional quanto à configuração rítmica, poderiam muito bem passar por melodias do populário que antecedeu o movimento. Casos há, ainda, em que as melodias são intencionalmente construídas de maneira pouco variada e incluídas numa estrutura harmônica que varia acentuadamente com o fito de enriquecer a textura da obra, compensando-se assim a carência de variabilidade melódica: situa-se este procedimento na classe dos não utilizados previamente à bossa-nova.” (BRITO in: CAMPOS, 1986, p. 29)

Portanto, para Brito as melodias da bossa-nova se dividiam em:

1. Não-diatônicas;
2. Semelhantes ao cancionero popular que antecede o movimento;
3. Construídas de maneira pouco variada sobre uma harmonia que varia acentuadamente, criando texturas.

Arthur Nestrovski confirma esse terceiro tópico, referindo-se a Tom Jobim, dizendo:

“muitos de seus temas mais famosos são feitos de quase nada: uma segunda menor repetida para cima e para baixo (“Insensatez”); uma segunda maior, idem (“Corcovado”); até mesmo intervalo nenhum (“Samba de uma nota só”). Quase uma não-música;” (NESTROVSKI, 2004).

Nos pontos de repouso e nas finalizações das frases, há uma nova relação entre melodia e harmonia. As terminações não são necessariamente diatônicas nem as dissonâncias são obrigatoriamente resolvidas. As sétimas, nonas e décimas terceiras adicionadas aos acordes, antes geradoras de tensão e instabilidade, agora podem sugerir repouso ou criar estabilidade.

A harmonia na bossa-nova é baseada num tonalismo complexo, ou seja, aquele cujo campo harmônico é ampliado através dominantes secundárias, empréstimos modais ou substituições de dominantes, para citar alguns.

Para José Estevam Gava, em *A linguagem harmônica da bossa-nova*, as características que considera determinantes são o uso de acordes com notas acrescentadas; conduções melódicas cromáticas; possibilidades pela escolha de caminhos harmônicos alternativos, com inserção de cromatismos e floreios (GAVA, 2002, p. 238-239).

Para Conrado Paulino, a bossa-nova se vale de apenas quatro recursos para obter sua sonoridade característica: “o uso de tensões; as substituições

harmônicas; a inversão dos acordes; e o encadeamento das vozes internas dos mesmos.” (PAULINO, 2008)

Outra característica é o uso de acordes cuja sonoridade remete ao modalismo. Exemplo: O acorde maior de I grau com a décima primeira aumentada, remete à sonoridade do modo lídio.

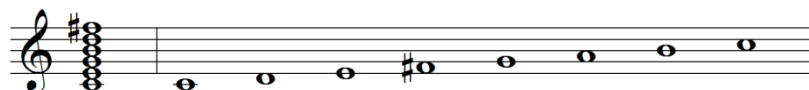


Figura 84 - Escala de dó lídio

Com base em toda essa variedade de características melódicas e harmônicas, podemos observar na canção “Ouve o silêncio” uma aproximação com essa linguagem. A extensão vocal é de uma décima primeira justa. Melodicamente, a canção se desenvolve sobre um único motivo, em Mi bemol Maior. A relação da melodia da voz com a linha do baixo é, predominantemente, de nona (maior ou menor).

Figura 85 - "Ouve o silêncio" - c. 1-3

Harmonicamente, pode-se observar o acréscimo de 7as. e 9as. aos acordes constantemente, além de 11as., 13as e 5as. alteradas. O acorde substituto da dominante, que resolve meio tom abaixo, conhecido no jargão da música popular como “SubV”, pode ser encontrado nos compassos 24 a 27.

“Acalanto da rosa”, centrada em Mi bemol Maior, apresenta como extensão da melodia vocal um intervalo de décima menor. A relação entre melodia da voz e o baixo, nas notas longas e nos finais de frase, varia entre os intervalos de 3ª, 5ª, 7ª, 9ª e 13ª e o motivo básico não sofre transformações acentuadas.

No acompanhamento, os acordes, constantemente, são acrescidos de 7as e 9as e, às vezes, 13as. A mudança harmônica para a região de mediantes acima (Sol Maior) nos compassos 15 e 16 e, mediantes abaixo (Dó Maior), nos compassos 17, 18, 19 (casa 2), 20 e 21, também é um procedimento harmônico encontrado na bossa-nova, como é o caso de “Amor em Paz” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Considerando-se Lá Maior como a tonalidade inicial da peça, constatamos, após várias modulações, uma inflexão para mediantes inferiores, ao final da seguinte frase, como demonstra o exemplo abaixo:

Em Lá Maior, Fá sustenido com 7ª maior é o I grau da Submediante Maior

Figura 86 - "Amor em Paz"

Ainda em “Acalanto da Rosa”, nos compassos 10 e 11, encontramos o acorde substituto da dominante resolvendo em linha cromática descendente. Na casa 1, compasso 19, o acorde de si diminuto antecede a função dominante do acorde de Si bemol com sétima, sendo, portanto, um exemplo de substituição de acorde.

A canção “Bem pior que a morte” não apresenta muitas aproximações com a linguagem bossa-novista. Apesar de o recitativo inicial poder ser observado em canções como “Dindi” (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), “Sabe Você” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes) e “Minha Namorada” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), o material

harmônico é bastante diverso. Os poliacordes formados pelo arpejo na melodia da voz e a mão direita do piano, nos compassos 3 e 4, não são um procedimento encontrado na bossa-nova, assim como, na segunda parte, *Andante (movido)*, a pouca movimentação harmônica e a estrutura triádica. Também podemos destacar como característica diversa as mudanças de andamento ao longo da obra.

“Balada da flor da terra”, “Amor que partiu” e “Jardim Noturno” são canções com identificação nacionalista muito acentuada, porém não há uma aproximação direta com a bossa-nova. “Balada da flor da terra” e “Jardim Norturno”, apesar de apresentarem acordes com 7as., 9as., 11as. e 13as. acrescentadas (e a relação entre a melodia da voz e a linha do baixo confirmarem esses acréscimos), evidenciam uma progressão harmônica que não é aquela encontrada no repertório bossa-novista, nem mesmo em relação às modulações. “Amor que partiu”, de estrutura triádica, possui uma variação harmônica restrita a 4 acordes (exceto no interlúdio), estruturada sobre um ostinato cromático da linha do baixo, e se aproxima mais da linguagem brejeira de Ernesto Nazaré do que da música urbana carioca do fim da década de 1950. Há, porém, no segundo bloco de frases, características melódico-harmônicas que se aproximam da linguagem bossa-novista, principalmente pelas relações entre a voz e a linha do baixo.

A canção “Pregão da Saudade”, com extensão vocal de uma décima primeira justa, apresenta uma melodia simples, de caráter popular. A relação intervalar entre as notas melódicas e a linha do baixo é quase sempre de fundamental, 3ª ou 5ª do acorde. As sequências harmônicas baseiam-se, exceto na frase *b*, na progressão I – IV – V – I. Pelo menos uma dessas sequências se aproxima da linguagem harmônica da bossa-nova: o uso do acorde substituto da dominante (SubV) no compasso 2 (G7 resolvendo meio tom abaixo em F#7 com nona menor e

décima primeira menor), além do acréscimo de nona e décima terceira menores na dominante.

A canção “Alma Perdida”, destoa das outras, com uma atmosfera muito dramática através dos baixos em oitavas obstinados em condução cromática de compasso a compasso, distante do universo popular. A mesma dramaticidade e o mesmo distanciamento da bossa-nova podem ser observados nas obras “A mais dolorosa das histórias” e “Jardim noturno”.

“Em algum lugar”, apresenta uma extensão vocal de décima maior, sendo monotemática e com pouquíssimas variações motivicas. A relação entre a melodia da voz e a linha do baixo, em alguns momentos, é de 9^a, 11^a e 13^a, o que já garante uma sonoridade bossa-novista, somando-se a isso, o uso de acordes com notas acrescentadas às tríades, num contexto onde a tonalidade inicial é si bemol menor porém, ao longo da obra, é conduzida para Ré bemol Maior.

“Luar do meu bem”, canção monotemática, com extensão vocal de décima terceira maior, apresenta uma relação intervalar entre melodia da voz e o baixo, especialmente nos acordes de dominante, de 9^a (compassos 8, 11 e 12), 11^a (compasso 2) e 13^a (compasso 13). A harmonia apresenta, quase sempre, acordes com terças sobrepostas à tríade, e observa-se uma expansão do campo harmônico através do uso de dominante secundária (V7/V nos compassos 8 e 11). Esses aspectos, além do fraseado melódico simples e popularesco, aproximam essa canção da sonoridade bossa-novista. Não obstante a presença híbrida do modo mixolídio, o que também confere, eventualmente, um caráter nordestino ao discurso sonoro.

“Amor em Lágrimas”, cuja extensão vocal é de décima maior, possui características que se aproximam razoavelmente do universo da bossa-nova.

Apesar de apresentar pouca troca harmônica nos primeiros 13 compassos, limitando-se em alternar I e IV graus, os repousos da melodia da voz sobre a 11ª do acorde no compasso 6, por exemplo, já imprime a essa canção uma sonoridade peculiar. A partir do compasso 14, as mudanças harmônicas – incluindo empréstimo modal, diminutos não diatônicos e acréscimos de notas às tríades – confirmam essa aproximação, como pode ser observado nos compassos 14, 15, 18, 22 e 23. A melodia desenvolvida sobre o motivo básico, bem delimitada em antecedente e conseqüente, torna-se de fácil assimilação e bem comum àquelas encontradas no cancioneiro popular.

Finalmente, na canção “Cantiga do ausente”, os acordes iniciais já sintetizam a sonoridade bossa-novista da obra: acorde de dominante com nona menor, décima primeira aumentada e décima terceira menor, resolvendo no acorde de tônica com nona, décima primeira aumentada e décima terceira. Essa canção apresenta uma forte densidade harmônica. Os acordes nunca são apresentados enquanto tríade, mas sempre acrescidos de 7as, 9as, 11as, 13as ou 5as alteradas. A progressão harmônica também é sofisticada com o uso de dominante secundária (compasso 13, 18, 19, 22 e 26), empréstimo modal (compassos 20 e 37), diminuto não-diatônico (compasso 31) e substituto da dominante (compassos 9 e 19), além dos acordes diatônicos. Melodicamente, a canção apresenta frases simples, bem delimitadas, cuja relação entre voz e linha do baixo também apresenta os intervalos característicos da bossa nova: 7as, 9as, 11as e 13as, como por exemplo o início da peça: uma anacruse sobre a 13ª do acorde, caminhando para a 11ª do próximo acorde. Outro procedimento interessante é o uso de harmonia diferente para mesma melodia que se repete, como nos compassos 4.2 a 8.1, repetição nos compassos 8.2 a 12.1.

Embora As canções de amor de Claudio Santoro se aproximem bastante da linguagem harmônica da bossa-nova, às vezes caminham também para uma textura mais próxima da música de concerto.

O elemento rítmico é o que menos tem identificação entre esses dois pólos: Santoro e a música popular brasileira. Ao compor as canções de amor, o compositor intuiu todo o processo harmônico da bossa-nova, mas não se prendeu aos paradigmas que se constituiriam futuramente nos esquemas rítmicos bossa-novistas.

A estrutura formal da bossa-nova é semelhante a das canções populares. As formas mais comuns são a de Seção Única e a forma AABA. Como exemplo de Seção Única, podemos citar “Este seu olhar” (Tom Jobim) e “Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). “Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e “Wave” (Tom Jobim) são exemplo da estrutura formal AABA. Nas *Canções de Amor*, a forma predominante é a de Seção Única, com uma linha melódica contínua devido à brevidade do texto e, exatamente por serem pequenas peças, apresentam outro aspecto comum: as repetições integrais. A introdução é sempre muito curta, nas canções onde é apresentada, e se configura numa simples ambientação harmônica. As duas canções que possuem um recitativo inicial tratam esse segmento com função introdutória.

A escassa indicação de dinâmica, na maioria das *Canções de Amor*, pode estar relacionada à liberdade de execução característica da música popular, onde intérprete tem autonomia sobre as matizes.

Todos esses aspectos denotam a forte aproximação da linguagem de Santoro nessas *Canções de Amor* com o universo da música popular brasileira.

Conclusão

Este trabalho procurou levantar as características musicais mais relevantes de cada canção do ciclo *Canções de Amor* de Cláudio Santoro, através de análises individuais, bem como identificar uma possível aproximação dessas obras com a linguagem bossa-novista.

Recorrentemente, encontramos dificuldade nas análises devido à não sistematização da escrita pelo compositor. Santoro parece não estar preocupado em classificar os acordes ou mesmo estabelecer algum tipo de relação harmônica. A impressão que se teve é que as canções foram compostas numa escrita rápida e casual, buscando apenas o registro sonoro. Portanto, consideramos, por uma questão de coerência analítica, sempre que necessário, as possibilidades de enarmonia, a fim de estabelecer as estruturas harmônicas.

O levantamento bibliográfico possibilitou o conhecimento da trajetória musical de Cláudio Santoro, sendo fundamental para compreensão da contextualização do ciclo de canções e das opções estilísticas adotadas por ele no período em que foram escritas.

As *Canções de Amor*, situadas na fase nacionalista do compositor, revelam elementos estruturais característicos da música popular brasileira. São peças monotemáticas, curtas, com melodias simples, compostas numa extensão vocal confortável, quase sempre repetidas integralmente e de fácil assimilação.

Harmonicamente, as canções apresentam um hibridismo entre modalismo e tonalismo, uma variada atividade nas trocas harmônicas, baseadas num campo harmônico ampliado, e o emprego de acordes com acréscimo de terças sobrepostas à tríade.

Partindo de citações que relacionavam, de forma empírica, essas canções ao universo sonoro da bossa-nova, procurou-se levantar as características peculiares a esse movimento, a fim de identificar essas relações previamente estabelecidas.

A maioria das canções apresentou interseções com a linguagem bossa-novista, umas com maior identificação e outras menos. As características mais pregnantes encontradas foram as relações extra-triádicas – intervalos de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a – entre melodia da voz e a linha do baixo; o uso de acordes com notas alteradas e acrescentadas; e a expansão do campo harmônico, através de dominante estendida, empréstimo modal, mudança de região (especialmente a da mediantes) e substituição de acordes.

Por outro lado, a parte rítmica das canções não se prende a nenhum paradigma bossa-novista, estando porém impregnada de brasilidade, livremente utilizada, dentro da vasta possibilidade dos ritmos nacionais.

As canções “Alma perdida”, “A mais dolorosa das histórias” e “Jardim Noturno” não demonstram essa aproximação com a música popular, pois revelam lirismo áspero e contexto dramático, características incomuns a esse contexto.

Há uma associação direta entre a escassez de indicação de dinâmica nas *Canções de Amor* e a liberdade, do intérprete sobre as matizes, comum à música popular. Trata-se de mais um fator que confirma a confluência entre esses dois universos: Cláudio Santoro e música urbana carioca da década de 1950.

A aproximação entre Santoro e a bossa-nova, que se tenta comprovar nessa pesquisa, é, sobretudo, histórica. Inevitavelmente, o compositor esteve em contato com essa cultura urbana vigente nos fins da década de 1950, no Rio de Janeiro. O próprio Tom Jobim, no encarte do LP *Cláudio Santoro – Prelúdios e Canções de*

Amor, de Gilson Peranzetta, relata essa proximidade, descrevendo seu contato pessoal com o autor:

“Me lembro do Maestro Cláudio Santoro num tempo em que ele era diretor musical da Rádio Clube do Brasil, na av. Rio Branco, no Cineac Trianon. Alceu Bochino era o regente da orquestra e eu era o pianista. Dias Gomes era o diretor geral. A rádio vivia cheia de polícia que vigiava os esquerdistas, que éramos nós, os artistas. Cláudio compunha seus trabalhos sinfônicos onde já revelava o enorme talento e a grande prática de orquestra. Santoro, Edino Krieger, Guerra Peixe e eu havíamos estudado com Koellreuter, um doce alemão que inaugurou o atonalismo dodecafônico no Brasil. Mais tarde, Cláudio foi para a Universidade de Brasília. Depois, destituído por motivos políticos, foi para a Alemanha onde viveu muitos anos, mas voltou e até recentemente era o maestro titular da Sinfônica de Brasília. Noutro dia, em São Paulo, ele me confidenciou que o Villa-Lobos havia lhe dito que nós, Cláudio e eu, éramos os seus herdeiros e que ele fazia muita fé na gente. (...)”(JOBIM, 1989)

As Canções de Amor são obras de extrema importância na literatura musical brasileira e amplamente executadas. Espera-se que o resultado dessa pesquisa possa subsidiar novas propostas de interpretação, assim como suscitar outras abordagens musicológicas relacionadas ao tema.

Referências

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

BRATKE, Marcelo. **Comentário**. Disponível em: <<http://www.lojaclassicos.com.br/detalhe.asp?isbn=cla003&cat=01>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

BERNARDES, Ricardo (org.). **Música Erudita Brasileira: Textos do Brasil**, n. 12. Ministério das Relações Exteriores, 2006

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CASTRO, Ruy. **A onde que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Chega de Saudade** – a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CATÁLOGO DE OBRAS. Disponível em: <<http://www.claudiosantoro.art.br>>, desenvolvido pela *Associação Cultural Cláudio Santoro*. Acesso em: 23 mai. 2009.

COSTA, Marta Morais e outros. **Estudos sobre o Modernismo**. Curitiba: Ed. Criar, 1982.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX**. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 25-32, 2006.

CRUZ, Gilda Oswaldo. **Depoimento** concedido por e-mail a autora, 2009.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GAVA, José Estevam. **A Linguagem Harmônica da Bossa Nova**. São Paulo:UNESP, 2002.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1996.

GOMES, Mariana Costa. **Processos de Mediação em Música em Cláudio Santoro: Uma Análise das Perspectivas Ideológicas e Estéticas do Compositor e suas Relações com o Público a partir de sua Correspondência Pessoal**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) - Universidade de Brasília.

HERR, Martha. **Programa de Concerto**. Disponível em:
<<http://www.listas.unicamp.br/pipermail/cdmusica-l/2006/000014.html>>.
Acesso em: 10 jun. 2009.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUE, José. **As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: uma Proposta Interpretativa**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, vols. 1 e 2, 2002.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 3ª ed. ver. e ampliada. São Paulo: Atlas, 1996.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira** (popular e erudita). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-memória, 1985.

_____. **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **História da Música no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. **Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2006.

MIRANDA, Ronaldo. In: WARKEN, Rodrigo. **Entre Cláudio Santoro e Edino Krieger**. Encarte de CD. Florianópolis: produção independente, 1998.

NASSIF, Luís. **Revedo a bossa-nova**. Disponível em:
<<http://blogln.ning.com/group/musica/forum/topic/show?id=2189391%3ATopic%3A17367>>. Acesso em 07 jul. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul: Modernismo e Música Popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

_____. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NESTROVSKI, Arthur. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOGUEIRA, Sérgio. **Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica** (Tese de Mestrado). Rio de Janeiro: UniRio, 1999

PAZ, Juan Carlos. **Introdução a música do nosso tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PAULINO, Conrado. **A harmonia da bossa nova**. Disponível em <http://www.conradopaulino.com.br/news1.asp?map_001_c=03.04&cng_ukey=39037025534CMXBYJ2>, Acesso 28 jun. 2010

PERANZZETTA, Gilson (piano e arranjos) e convidados. **Prelúdios e Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes**. Contracapa do LP, Pan Prod. Patrocinado pela Coca-Cola, 1989.

PERPÉTUO, Irineu Franco. **Cláudio Santoro: uma trajetória**. In: BERNARDES, Ricardo (org.). *Música Erudita Brasileira: Textos do Brasil*, n. 12. Ministério das Relações Exteriores, 2006.

SOUZA, Iraceli Vera Lívero de. **Santoro: Uma história em miniaturas**. Estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Depoimento** concedido por e-mail a autora, 2009.

TATIT, Luiz. **O Cancionista** – composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel S.; SQUEFF, Ênio. **O nacional e o popular na cultura brasileira / música**. 01. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**: música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, s/d.

Fonografia

BALDIN, Aldo (tenor) e BARRETO, Lílian (piano). **Prelúdios e Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes**. CD, B & B RECORDS, 1983.

GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. LP, Odeon, 1959.

HUE, José (tenor), ALIMONDA, Heitor (piano). **Canções de Amor e Prelúdios - Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes**. CD, produção independente, 2002.

LAMOSA, Rosana (soprano), BRATKE, Marcelo (piano). **Cláudio Santoro: Canções de Amor & Canções Populares - sobre poemas de Vinícius de Moraes**. CD, Clássicos Editorial, 2005.

PERANZZETTA, Gilson (piano e arranjos) e convidados. **Prelúdios e Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes**. Vinil, Pan Prod. Patrocinado pela Coca-Cola, 1989.

WARKEN, Rodrigo. **Entre Cláudio Santoro e Edino Krieger**. CD, produção independente, 1998.

Anexos

Entrevista a Michele Botelho da Silva Salgado, orientanda do Compositor Ronaldo Miranda, na pós-graduação, mestrado, da Universidade de São Paulo – USP, para a pesquisa com título: "*Canções de Amor* de Cláudio Santoro: análise e contextualização da obra".

Nome do entrevistado: Rodolfo Coelho de Souza

1) Você teve alguma relação profissional/pessoal com Cláudio Santoro?

Fui aluno de composição e orquestração, na Universidade de Brasília, no período de 1978-1979 em que morei naquela cidade (fui aluno especial de uma classe que só tinha três alunos: um dos outros era o Silvio Barbato que rege no Teatro Municipal do Rio). O fim do trabalho com Santoro foi a composição de uma obra "Variações sobre um Tema de Cláudio Santoro" para orquestra que se baseia na série dodecafônica do segundo movimento do 6º quarteto de cordas. O próprio Santoro regeu a estréia da obra com a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília da qual ele era regente naquela época. Em 1980 mudei para São Paulo e aprofundamos a amizade, pois sempre que ele vinha a São Paulo nos encontrávamos para jantar. Ele regeu algumas vezes a OSESP (da época do Eleazar, que tinha muita admiração por ele) dentro do festival Música Nova que eu e o Gilberto organizávamos na década de 80. Fui uma das últimas pessoas fora do âmbito familiar com que ele conversou. Numa sexta-feira a noite ele me ligou de Brasília e passamos uma hora no telefone, principalmente com ele contando histórias das dificuldades profissionais no ambiente brasiliense e da frustração de não conseguir montar a ópera Alma que lhe dera tanto trabalho compor, o Municipal de São Paulo acenara com uma produção mas depois retraiu a intenção. Na segunda-feira seguinte ele morreu regendo a orquestra do Teatro Nacional.

2) Qual sua opinião sobre a linha de composição do compositor?

Santoro é um dos maiores compositores da história da música brasileira. Que outro compositor brasileiro escreveu música sinfônica da qualidade e dimensão da dele? Ele é o nosso Shostakovich, e não sabemos reconhecer a dimensão universal do seu trabalho. Ele foi um incansável pesquisador de

tendências novas: na primeira fase, de atonalismo livre, ele era uma estrela solitária no nosso firmamento que rapidamente absorveu as técnicas dodecafônicas e se tornou o nosso melhor compositor nesse estilo; depois, por convicções ideológicas escreveu música chamada de nacionalista, mas que acho muito melhor descrita como música do realismo socialista, porque ela difere em muitos aspectos da música da escola nacionalista de Guarnieri e Mignone. Depois ele retorna ao experimentalismo, escreve música serial, aleatória, eletrônica, tornando-se outra vez um expoente dessas tendências; na fase final ele realiza uma síntese magistral das fases anteriores. No Brasil apenas Villa-Lobos tem uma carreira tão diversificada e fascinante como a dele.

3) Qual sua visão crítica sobre os Prelúdios para piano e as Canções de Amor que Santoro compôs na década de 1950 sobre os poemas de Vinícius de Moraes?

São peças de um período em que ele tenta flertar com o popular e incorpora uma harmonização de influência elegantemente francesa. Curiosamente foi a mesma receita que gerou a bossa-nova e por isso ele tinha uma certa amargura de não se reconhecer a influência que ele teve sobre Tom Jobim que trabalhava com ele na Orquestra Sinfônica Brasileira e que conheceu essa música do Santoro antes de escrever suas primeiras canções em estilo de bossa-nova. Santoro acreditava que havia sido sua música que apontara o caminho para Jobim, além obviamente de Villa-Lobos, que apontara o caminho para ambos.

4) Você identifica na trajetória criativa de Santoro um perfil nacional/universal?

Essa é uma pergunta complicada e que cai num ardil preconceituoso, a de que ele teria uma fase nacionalista e outras internacionalistas. Acontece que a primeira fase atonalista e dodecafônica tinham como alvo a cultura brasileira do período, que ele acreditava estar estagnada num academicismo. Não foram obras escritas visando um público internacional, mas o público brasileiro, portanto eram obras que tomavam consciência de uma inserção da cultura brasileira no mundo. As obras da fase chamada de nacionalista, ao contrário, são ditadas por uma

influência internacional, uma vez que elas seguem as orientações do partido comunista russo. Mais que isso, elas pretendem alcançar uma linguagem universal porque o comunismo é frontalmente oposto aos ideais nacionalistas, ele se pretende um movimento internacionalista das massas operárias. Portanto é música que visava o povo de qualquer país ocidental. Aliás, um dos momentos de grande sucesso de Santoro foi quando ele regeu suas sinfonias jdanovistas na União Soviética e foi recebido como “grande artista do povo”. Na fase final ele gostaria de ter se distanciado desses dois rótulos “vanguarda x nacionalismo” para encontrar uma síntese certamente universal, pois não creio que em nenhuma de suas fases ele realmente tivesse se interessado pelo conceito de nacionalismo tal como preconizara a escola de Guarnieri e Mario de Andrade.

5) Se positivo, cite algumas obras com perfil nacional e outras com perfil universal, justificando a escolha.

Pois então, segundo minha perspectiva, toda a obra de Santoro tem um perfil universal. As canções e prelúdios que você analisa também se encaixam aí. A bossa-nova é um movimento de enorme difusão universal. Nos Estados Unidos, onde estou nesse momento, a toda hora se houve Tom Jobim, Sergio Mendes, Jorge Ben, etc., e ninguém pára para pensar que “isso é música brasileira”. Aliás, todos aqui acham que “Tom” Jobim é nome típico de americano. E como há muita imigração italiana pelo mundo afora, a música de Santoro seria reconhecida muito mais como produto da diáspora italiana do que como representante de um sentido nacional brasileiro. Aliás, o mesmo acontece com Villa-Lobos, que constantemente é confundido com os compositores espanhóis por causa do nome.

Entrevista a Michele Botelho da Silva Salgado, orientanda do Compositor Ronaldo Miranda, na pós-graduação, mestrado, da Universidade de São Paulo – USP, para a pesquisa com título: "*Canções de Amor* de Cláudio Santoro: análise e contextualização da obra".

Nome da entrevistada: Gilda Oswaldo Cruz

1) Você teve alguma relação profissional/pessoal com Cláudio Santoro?

Conheci Santoro ainda pequena, em Copacabana, quando ele ia à nossa casa compor canções ao piano que minha mãe tinha acabado de comprar. Devia correr o ano de 1950, pouco mais ou menos, e lembro-me que ficava a assisti-lo no seu trabalho: ele anotava a lápis, num simples caderno de música, o que ia cantarolando em voz baixa. Usava muito a borracha para corrigir algo que não lhe agradava, voltava a experimentar, cantarolava de novo, voltava a escrever, e tudo isso me parecia imensamente interessante. Sua atitude era a de completa concentração, sem se importar com aquela menina que o observava ali ao lado. Minha mãe era comunista, o partido tinha sido posto na ilegalidade, e lembro-me de ouvi-la dizer que o Santoro precisava de um piano porque estava em caráter semi-clandestino no Rio. Isso é, pelo menos, o que me pareceu entender.

Muitos anos mais tarde, na década de sessenta, quando estudava na Escola Superior de Música em Viena, o Santoro voltou a cruzar o meu campo de observação. Ele vivia em algum país do Leste e aparecia de vez em quando para espiair, penso. Vinha aos nossos inúmeros jantares coletivos - éramos uns quinze brasileiros estudando em Viena e a solidão nos empurrava para frequentes encontros grupais a qualquer pretexto: aniversários, concertos, chegada ou passagem de algum músico brasileiro - e era amigo de todos. Tenho uma vaga memória de uma ida conjunta com o grupo de companheiros e o Santoro a uma discoteca (naquele tempo chamada buate) onde costumava tocar jazz para dançar o Friedrich Gulda, fazendo improvisações numa flauta doce. Há uma foto⁵, que anexo à entrevista, que me foi enviada por Clodomiro Casperi, pianista e

⁵ Não foi possível anexar a foto. O arquivo recebido via e-mail estava corrompido.

compositor gaúcho há pouco falecido, onde apareço ao lado do grupo de músicos e estudantes, entre o Santoro e o Zubin Mehta.

2) *Qual sua opinião sobre a linha de composição do compositor?*

Sou grande admiradora da obra do Santoro, à qual dediquei dois CDs com música para piano até então quase toda inédita em disco, a partir de 2001. Agrada-me, sobretudo, a parte não-nacionalista do seu grande legado, mas aprecio profundamente na sua obra a robustez do sentido formal, a inspiração melódica sempre presente, o protagonismo do contraponto em suas obras sinfônicas e de câmara, a inteligibilidade emotiva de sua música, o ritmo instigante, seu domínio da instrumentação e orquestração e, acima de tudo, a veracidade de sua produção musical. Tudo no Santoro é autêntico, sincero, intrinsecamente musical.

3) *Qual sua visão crítica sobre os Prelúdios para piano e as Canções de Amor que Santoro compôs na década de 1950 sobre os poemas de Vinícius de Moraes?*

Gravei os dois cadernos de *Prelúdios* e mais três *Prelúdios* (nos. 26, 27 e 28) avulsos para piano. Acho-os muito bem escritos e adaptados à linguagem pianística. À medida que passa o tempo, a escrita dos *Prelúdios* vai tornando-se em Santoro mais abstrata, mais experimental, o que me agrada. As *Canções* vou conhecê-las melhor a partir de agora, pois preparo um recital de homenagem ao Santoro no próximo mês de agosto, na Sala Cecília Meirelles, com o soprano Carol McDavies.

4) *Você identifica na trajetória criativa de Santoro um perfil nacional/universal?*

A grande questão nacionalismo x universalismo, que provocou uma viva polêmica no Brasil no início da década de 50, nos parece hoje ultrapassada. Como diz o crítico literário Antonio Candido, a cultura brasileira é mais universal quando

adota uma posição equidistante entre regionalismo e universalismo. No começo de sua trajetória, sob a forte influência dos ensinamentos de Joachim Koellreutter, Santoro escreveu com pouco mais de vinte anos as primeiras obras atonais produzidas na América Latina (ver as *4 Peças e Pequena Toccatta* que gravei no CD *O piano de Claudio Santoro (I) (Biscoitofino)*). Mais tarde, por injunções de natureza política e também por sugestão de sua mestra Nadia Boulanger, iniciou um percurso de caráter nacionalista, que lhe garantiu êxitos importantes e internacionais. Jamais, no entanto, abandonou a vertente progressista e atonal. Tem interessantes obras eletro-acústicas, técnica experimental que desenvolveu durante a sua permanência na Escola Superior de Música de Heidelberg.

5) Se positivo, cite algumas obras com perfil nacional e outras com perfil universal, justificando a escolha.

Acho a pergunta, assim como está redigida, ligeiramente tendenciosa: tanto as peças "nacionalistas" de Santoro (cito, por exemplo, o terceiro movimento da *Terceira Sonata* para piano, gravada no CD acima referido) têm validade universal como o têm as suas experimentações abstratas mais avançadas (veja-se a *Balada*, dedicada a Nelson Freire, também incluída no CD em referência).

Contracapa do LP *Prelúdios e Canções de Amor* de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes, de Gilson Peranzetta.

PEI . 0002

Me lembrou do Maestro CLAUDIO SANTORO num tempo em que ele era diretor musical da Rádio Clube do Brasil na av. Rio Branco, no Cineac Triunfante e eu Bochino era o regente da orquestra e eu era o pianista. Das Gomes era a políaca que geral. A rádio vivia cheia de artistas seus vigiava os esquerdistas, que éramos nós, os artistas. CLAUDIO compunha seus trabalhos sinfônicos onde já revelava de o enorme talento e a grande prática de orquestra. SANTORO, Edino Krieger, Guerra Peixe e eu havíamos estudado com Koellreuter, um doce alemão que inaugurou o atonalismo doceatônico no Brasil. Mais tarde, CLAUDIO foi para a Universidade de Brasília. Depois, destituído por motivos políticos, foi para a Alemanha onde viveu muitos anos, mas voltou e até recentemente era o maestro titular da Sinfônica de Brasília. Noutro dia em São Paulo, ele me confidenciou que o Villa-Lobos havia lhe dito que nós, CLAUDIO e eu, éramos os seus herdeiros e que ele fazia muita fé na gente.

Agora, neste momento, escuto alguns prelúdios do SANTORO interpretados pelos admiráveis GILSON PERANZZETTA (piano), Jaques Morelenbaum (cello) e Suzão Machado (baixo). Os arranjos são do Machado assaz louvado GILSON PERANZZETTA, grande músico, arranjador maestro, compositor, pianista, improvisador, assim como seu colega Jaques Morelenbaum. Jaquinho é tão craque que trabalha comigo na banda nova do Tom Jobim. Com ele percorri o mundo várias vezes, do Japão à Austrália, da Alemanha a Montreal, de Madrid a Montreux, de Paris a New York, de Hamburgo a Los Angeles, de Anchorage a Shanghai onde saboreamos a deliciosa Coca-Cola do professor Antonio Houaiss desespero do professor Ipanema ao desesperto de São Paulo, de Ipanema a Santa De Roma a Jardim Botânico a Santa Theresia. E viva o maravilhoso Sado Machado e, last but not least, os suculentos solos do Zé Nogueira, ao sax, no Prelúdio n.º 6.

Aproveitem bem que eu aproveitei também.
Amor do vosso

Tom Jobim

Poço Fundo
Agosto - 1989

GILSON
PERANZZETTA

LADO A

1. PRELÚDIO N.º 3
2. AMOR EM LÁGRIMAS
3. PRELÚDIO N.º 4
4. CANTIGA DO AUSENTE
5. PRELÚDIO N.º 2

LADO B

1. PRELÚDIO N.º 6
2. ACALANDO DA ROSA
3. PRELÚDIO N.º 1
4. USAR DE MIM SEM
5. PRELÚDIO N.º 5

FICHA TÉCNICA GERAL:

PRODUTOR FONOGRAFICO:
PAN-PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.
PRODUTOR EXECUTIVO:
PAULINHO ALBUQUERQUE
ARRANJOS E CONCEPÇÃO:
GILSON PERANZZETTA
ARRANJOS VOCAIS:
OSCAR CASTRO NEVES
TÉCNICOS DE GRavação:
RETO SILVA E MARCOS CAMINHA
MIXAGEM E MASTERIZAÇÃO:
MARCOS CAMINHA, ZÉ NOGUEIRA
E EDINSON CAMPOS
ILUSTRAÇÃO E PROGRAMAÇÃO VISUAL:
MELLO MENEZES
FOTOS:
MELLO MENEZES E HENRIQUE SOBRÉ
GRAVADO EM AGOSTO DE 1989
MASTER STUDIOS



Este disco foi produzido
para os Clientes e Amigos
de Coca-Cola Industries Ltda. 1989

PAN