

## **A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil**

*Achille Picchi*

Universidade Estadual Paulista | Unesp  
achillepicchi@gmail.com

**Resumo:** nesta conferência, após a apresentação antropológica da voz enquanto comunicabilidade através da fala e do canto, será apresentada uma teoria geral da canção de câmara, atualmente em andamento, com pesquisa extensiva e compreensiva já há muito sendo desenvolvida. Essa pesquisa dá conta da canção de câmara, que será devidamente definida, bem como da metodologia específica criteriosamente desenvolvida para o estudo e análise, como meio de conhecimento científico, desse objeto. Assim, também será apresentado um panorama geral – e particularmente brasileiro – do estado-da-arte, tanto da composição, como do posicionamento musical de mercado interpretativo da canção de câmara, tendo em vista seu desenvolvimento em relação ao gênero vocal até os dias atuais.

**Palavras-chave:** canção de câmara, “Cantiga do viúvo”, Villa-Lobos, pianismo, vocalidade.

## Voz, fala e canto

### Da voz

Desde muito cedo, nos primórdios civilizacionais, a voz ocupou posição efetivamente social, no sentido mesmo de que a associação coletiva de pessoas as levava à atitude conjunta de emissão de sons que, por alguma razão de grupo, continham significação. Dessa forma, ao longo do tempo, tais elementos foram adquirindo outras significações, elaborando novos sons. Embora – segundo um grande número de antropólogos – a fala e o canto no início fossem quase indistintos, aos poucos o canto foi ocupando sua posição já diferenciada da fala nas expressões humanas. Isto quer dizer que já se atribuía significação diferente – em termos, digamos, comunicacionais – a um e a outro, tendo em vista situações e usos comuns, coletivos e/ou religiosos.

Parece fora de dúvida que o canto, desde muito cedo, ocupou um papel coletivo na individualidade e uma individuação no coletivo do desenvolvimento humano geral. Há quem diga que o canto tenha sido a primeira e, mesmo até hoje, a mais importante manifestação musical do ser humano. Quem sabe advinda de um tempo em que contar era o mesmo que cantar e a diferença – se a diferença se fizesse – residia apenas no intuito subjacente à comunicação (ou alguma comunicação).

Entrançada na sobrevivência, a evolução da espécie que afinal restou, o *homo sapiens*, relacionou-se mais e mais com o outro e com ele mesmo. Dessa maneira, a maioria das formas humanas de expressão, inter-relacionadas ao canto e emotivas em fundamento, possui traços evidentes de aprendizado, como assevera Ruth Finnegan: “Nós *aprendemos* como sentir e como dispor emoções particulares, em meios e contextos apropriados à nossa situação”.<sup>1</sup>

Posto que cantar não exija outra intermediação que não o próprio corpo que contém a voz, é possível que haja algo de catártico nessa

---

<sup>1</sup> FINNEGAN, Ruth. “Music, Experience and the Anthropology of Emotion”. [1996] In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). *The cultural study of music*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2003, p. 83.

realização, isto é, na expressão de si mesmo. Essa catarse talvez em princípio realizasse mais do que simplesmente comunicar ou transmitir um conteúdo imediato, mas também um sentido metafísico da vivência. Eventualmente o aprendizado e a descoberta foram moldando a identificação do “eu associado”: voz-corpo, voz-imagem, corpo-imagem, etc., até o todo, fazendo o homem assim se perceber cada vez mais autônomo de sua expressão independente.

### **Da fala/canto**

A fala começa certamente a acontecer no momento da ruptura semiótica que os primeiros humanos fazem em relação à natureza, em primeiro lugar, e, depois, em relação ao outro humano. Usos de sonoridades consequenciais à realidade vivencial, transformando as coisas em referenciais para nomeação, começam a se fazer, iniciando assim o que se possa chamar de fala. A construção significativa que se segue é o que constituirá a língua. A língua será, por qualquer ângulo que se a veja, a base do canto e da canção.

### **Teoria da canção de câmara**

Teoria vem do grego *Theoria*, significando caminho, indicação. Ou seja, algo que estabeleça um caminho ou uma indicação de estudo e conhecimento de um objeto. A teoria é uma coleção de princípios delimitadores e fundamentadores da ideia objetual. E, como tal, proporciona justamente esse caminho ou indicação.

Segundo nossa visão, vamos dividir a Teoria da canção de câmara em três vertentes:

- do objeto contextualizado;
- do objeto analisável (contextualização, música, texto, texto-música/musicalização, intencionalidade, pianismo, vocalidade);
- do objeto mediatizado (interpretação/execução interpretativa/performance).

Ou seja, a contextualização sempre define, de algum modo, atribuição de significação estilística; a análise, que é o núcleo duro da teoria e onde a metodologia estuda com detalhe a música (texto musical), o texto (análise textual), o pianismo (neologismo que envolve escrita e escritura) e a vocalidade (que envolve igualmente escrita, escritura e, mais além, o amplo espectro da realização e recepção vocais); o texto-música, pertinente à análise, demonstra a totalidade da canção de câmara e como que envolve os estudos anteriores do texto musical: musicação (advindo das análises musical e textual para a compreensão da leitura feita pelo compositor), participação do piano (pianismo), realização vocal (na escrita, na escritura e no efeito); e, por fim, interpretação, execução interpretativa e ainda performance: a interpretação é a possibilidade da mediação da intencionalidade composicional por via da análise; a execução interpretativa é a colocação técnica (idiomatismos, adequação vocal/pianística); finalmente, a performance é a junção, como conclusão do processo, no momento da apresentação e da escolha autoral.

### **Definição do objeto: objeto contextualizado**

A canção de câmara, aqui como objeto de estudo e de conhecimento, é definida como um tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando num todo inalienável. Uma personalização íntima do que seja a ampliação de um poema através de uma linha ou melodia; uma realização de ressignificação que passa pelo crivo do entendimento e da maestria de um compositor que lê e mostra sua leitura através de uma obra; um todo que conta indiscriminadamente com o que um piano produz enquanto suporte dessa amplificação processual: ambiência, psicologia, representação, simbologia.

Embora essa delimitação seja, *in totum*, difícil de ser assimilada, já que o termo canção assumiu, ao longo da história ocidental da música, variados pontos de referência em relação à voz com texto, trata-se de um recorte definido diferentemente do que se entende por canção em geral, isto é, qualquer obra vocal com algum acompanhamento de qualquer espécie e/ou instrumento.

As notícias e menções ao canto na história da humanidade são antigüíssimas: há documentação datada de um remoto período entre sumérios, egípcios e outros povos da alta antiguidade oriental e médio-oriental (aproximadamente vinte séculos antes da era cristã). No entanto, localizar a associação – entre música, canto, canções – torna-se difícil devido principalmente à falta de documentos musicais propriamente ditos, ou seja, registros do quê e como se fez. As primeiras tentativas de notação da conjunção palavras/música remetem, evidentemente, aos primórdios da própria escrita, como memória histórica de um povo e sua mnemônica, as mais das vezes funcional.

Porém, tanto para a música como para a civilização ocidental, o interesse começa a acontecer a partir do estabelecimento da civilização greco-romana. No período helenístico, o cancionero grego das tragédias e comédias atinge Roma (especialmente as *cantica* de Plauto). A união do texto e da música já apresentava certa sofisticação quanto ao tratamento, especialmente nos poetas-cantores. Estes eram acompanhados principalmente pelos *kilhares* e pelo *aulos*, instrumentos de cordas e de sopro, respectivamente. Atestam-no tanto figuras lendárias (como Orfeu, que, segundo Píndaro, era o pai da canção; Linos, mencionado por Homero; Anfion; Apolo e sua lira) como depoimentos de figuras históricas (como Hesíodo, em sua *Teogonia*; Terpandro, fundador da chamada música clássica grega; Anacreonte em suas *Odes*, entre outros).

As melodias greco-romanas (e, mesmo, as salmodias judaico-cristãs) chegaram até os cânticos medievais. Transformam-se em canções épicas e heroicas esparramadas entre os povos bárbaros (germanos, celtas, francos em especial), canções de gesta, cantigas monódicas populares (de amigo, de amor, de escárnio) entre portugueses e espanhóis, cantos de fundo religioso; todas elas conhecidas e sobrevivendo desde o século IX com adendos, modificações, apêndices ou mesmo idênticas. Após o século XIV foram compostas canções sobre formas poéticas fixas, como a balada, o rondó, o virelai, por exemplo. Posteriormente, com Guillaume de Machaut, entre muitos outros, vai-se tomando a forma polifônica até o aparecimento, na Itália, da *frottola*, em fins do século XV e começo do XVI. Este tipo de

canção homofônica, quase sempre com melodia no agudo, se tornou muito popular, ao lado dos madrigais, canções polifônicas em geral com textos de amor cortês.

Os trovadores podem ter sido os tataravôs da canção no sentido de que produziram um caminho que leva ao cantar com o tocar e vice-versa, isto é, da busca original de realizar essa íntima união entre texto e música, que foi, e sempre será, a virtude e o mistério da canção.

O direcionamento às canções solo no período era, principalmente, pela expressividade texto-música, emotividade e relevância do significado da leitura do poema. Exemplos desse tipo, nos finais do século XVI, podem ser encontrados entre os membros da Camerata Bardi, assim cognominada por conter músicos e intelectuais reunidos em torno do Conde Bardi, abastado e influente nobre florentino. Tal reunião buscava, em especial, na cultura greco-romana a inspiração para a instalação do humanismo nas artes em geral, seguindo a visão de mundo inaugurada no chamado Renascimento. Entre os membros encontravam-se compositores, como Jacopo Peri e Adrian Willaert, e teóricos, como Vincenzo Galilei, pai do famoso Galileo Galilei. Foram historicamente responsáveis pelo nascimento da ópera segundo o formato cênico do gênero vocal, assim como todo um pensar e repensar da expressão vocal.

As canções eram, em sua maioria, homofônicas e mesmo corais, com linha do soprano sempre em destaque. Assim foi até o século XVII, quando as canções a solo começaram a ser acompanhadas por instrumentos, seja de corda pinçada, especialmente o alaúde, seja de teclado, a espineta e o virginal. O teclado, com seu desenvolvimento gradual, porém historicamente rápido, vai ocupando cada vez mais o local do instrumento ideal para acompanhar a voz. Nessa altura, já se destaca a ideia de canção de câmara na voz solo com acompanhamento de um instrumento harmônico, seja alaúde, seja órgão portativo, seja qualquer tipo de teclado. O caso do suporte harmônico justifica-se historicamente pelo momento em que a tonalidade nascente se estabelecia numa prática, isto é, em blocos ligados entre si por funcionalidade tonal que remetem a um sistema, justamente o tonal, no qual o trecho musical está se desenvolvendo coerentemente.

Assim, advindo principalmente do Madrigal e da Canzona, a canção a solo se vai estabelecendo especialmente em ambientes menores em comparação aos grandes salões aristocráticos dos palácios, em *camere*, como se diz em italiano, donde se extrai a denominação *canzona da camera*.

Mas essa não seria a única razão para o posterior desenvolvimento da canção como sendo composição para voz e piano. No século XVIII a canção de câmara chega muito próximo de seu significado atual, isto é, o de peça vocal para voz solo com uma parte para teclado; porém, naquele tempo, ainda era uma espécie de sùmula harmônica ou base harmônica sobre a qual repousava a melodia. No início, apenas a linha do baixo contínuo sob a linha vocal, deixando a realização para o tecladista; somente na segunda metade do século, começam a aparecer partes integrais e originais do compositor para acompanhamento ao teclado, e a parte vocal separada dentro da partitura.

Durante o século XVIII, com a evolução técnico-mecânica do pianoforte, foi-se usando cada vez mais e melhor esse instrumento como acompanhamento vocal, ainda que de modo restrito ao suporte harmônico, em figurações e outros recursos, como o *secondare* a linha do canto, sem ter autonomia como elemento de configuração da totalidade da canção de câmara.

Um estilo deliberadamente simples foi adotado por alguns compositores alemães em canções no *Singspiel*, representação teatral em língua alemã, com alguns trechos cantados e outros na forma de teatro em prosa (ou até mesmo verso). A esse estilo convencionou-se chamar de *volkstümliche Lieder*, ou canção em forma popular, realizada por nomes célebres como Gluck e Zelter, compositor preferido de Goethe e Reichardt. Retirada daí e diretamente ligada ao nacionalismo emergente no Romantismo, especialmente o alemão, com viés idealista e político, aparece uma espécie de categorização que vai acontecer com a canção de câmara nos inícios do século XIX: uma grande massa de canções populares (música de entretenimento para a emergente classe média pós-revolução industrial, provavelmente o embrião da canção popular urbana; canções edificantes para as classes mais baixas, eminentemente as operárias; e também as

canções folclóricas que remetiam à tradição) e outra, bem menor, de canções “sérias”, isto é, escrita para conhecedores que procuravam evitar a vulgaridade daquelas classes e idealizavam o sublime.

No final do século XVIII, após as revoluções sociais e, naturalmente, aquela que a história designa como Revolução Francesa, com o pensamento voltado ao Estado de Direito e à autonomia e obrigação do Estado em relação à educação, a pequena burguesia ascendente, em especial os comerciantes, cultivam cada vez mais hábitos familiares de música doméstica. Esta continha sempre voz e piano, também proporcionada pelo maior acesso a este instrumento em residências de pessoas comuns, isto é, não músicos. Assim, mais e mais pessoas, individual ou coletivamente, em saraus e outros encontros musicais, executavam, por exemplo, árias destacadas de óperas de sucesso ou de sua predileção, assim como canções e conjuntos vocais. Devido a esses hábitos, mais compositores começam a perceber que, na relação voz e piano, há um caminho composicional efetivo e de autonomia profissional, que se mostra mais objetivo como realização.

Em princípio dirigido a amadores (mais amadoras, na verdade, já que eram obrigatórios da “boa” educação feminina o piano e o *bel cantar*), esse caminho composicional foi se comprometendo gradualmente. Isso não se deu apenas em razão da progressiva profissionalização do músico independente de instituições, igreja ou tutorias, mas igualmente pelo fato de que, com as crescentes possibilidades técnicas do pianoforte, ampliaram-se os horizontes funcionais na relação com a voz. Nas mãos de um Schubert, por exemplo, essas possibilidades acabaram por sedimentar o que hoje conhecemos por lied, isto é, a canção de câmara, de fato: texto, música e piano como um universo que dá conta da leitura significativa que o compositor faz de uma obra poética e a realiza em obra musical. Dessa forma, historicamente toma-se como nascimento da moderna canção de câmara o Romantismo alemão, sobretudo naquilo que constitui uma linha vocal melódica com texto apostro, uma parte de piano nem sempre só harmônica e uma ideia formal relativamente conseguida: o lied. Em especial com os compositores Franz Schubert e Robert Schumann, que lhe moldaram estilo, motivação, processos de texto-música, pianismo e ideias como um



conjunto de peças que pudesse formar um todo, o chamado ciclo, seja por que meios o compositor dispusesse fazer isso, nasceu, cresceu e prosperou até atingir os ápices da perfeição.

Por diferentes vieses, mas de maneira decisiva, o lied passa a ser composicionalmente importante, não apenas como exemplar paradigmático das relações entre texto-música (texto e sua leitura pelo compositor com a linha melódica, ambos em relação íntima e efetiva com o piano), como também em sua totalidade. Segue-se daí o fato de que tudo o que sucede a esse estabelecimento definitivo entre voz, texto e piano terá como modelo – por vezes como paradigma – a canção de câmara em sua constituição texto-música, pianismo, vocalidade. A canção de câmara passa a ser, então, uma forma dentro do gênero vocal e a ela se dedicam praticamente todos os compositores pós-românticos, do século XX até a atualidade; é o caso, por exemplo, da música brasileira, que encontrou tão grande dedicação a essa formalização que, muitas vezes, é de número mais avultado no catálogo dos compositores que qualquer outra realização, incluindo o piano solo.

## **Objeto analisável**

### **Contextualização**

A essa altura é recomendável situar a análise como procedimento da teoria da canção. Primordialmente a compreensão do que a música é parece passar pela substantiva necessidade analítica. Isto é, quem toca, canta ou rege precisa compreender o que toca, canta ou rege. Assim, falar de análise logo traz à luz a ideia de conhecimento. A análise é para a compreensão do processo de produção tanto quanto para o seu funcionamento (estrutura, realização e desenvolvimento).

É preciso igualmente notar que, apesar de existirem possibilidades e ferramentas para a realização de qualquer análise, não é indicado que se engesse a análise dentro dos parâmetros que ela propõe como categoriais, visto que, não importando a sua natureza, a análise é uma interpretação e,

como tal, depende do indivíduo, de sua intuição, repertório e outros conhecimentos.

Uma primeira abordagem da análise da canção de câmara não deve dispensar a contextualização, isto é, informações sobre autoria, tempo de composição, posicionamento daquela obra dentro da totalidade de obras do compositor, informações sobre o texto escolhido (e seu autor), bem como informações sobre características estilísticas, históricas e/ou individuais. Não se deve subestimar a contextualização argumentando que talvez ela seja direcionadora dos processos analíticos que se vão levar a cabo, porque isso, longe de ser negativo, está incluído no que se propôs logo acima da análise como interpretação.

### **Análise musical**

A seguir, a exposição estará baseada em uma metodologia desenvolvida especificamente para a canção de câmara.

A análise musical comporta os seguintes itens: material, estrutura (dimensão horizontal, dimensão vertical), ritmo, textura e forma. Examinemos cada um deles.

- 1) Com material quer-se estudar o material básico sobre o qual se assenta a composição.
- 2) Com dimensão horizontal quer-se estudar a característica fundamental de um percentual muito grande de canções de câmara: a linearidade (que ocorre, é claro, na linha da voz) e também o piano. Para tanto, várias ferramentas de análise podem ser utilizadas, conforme a linguagem da peça. Com dimensão vertical quer-se estudar tanto a verticalidade tonal (no caso a harmonia), como a verticalidade pós-tonal ou mesmo empilhamentos de notas noutras linguagens e seus relacionamentos.
- 3) Com ritmo quer-se estudar um dos elementos essenciais da canção de câmara, relacionado ao metro e ao compasso, que estão diretamente ligados, ou não, à prosódia da língua na linha da voz e seus desdobramentos e usos no piano.

- 4) Com textura quer-se estudar os fenômenos texturais quando ocorrerem, isto é, número de componentes, frequência deles (densidade), inter-relação de estruturas texturais.
- 5) Com forma quer-se estudar a obra como um todo, como se realiza, onde inflexiona, como continua ou interrompe o discurso, onde contrasta, onde se repete.

É preciso ressaltar que para cada um (ou todos) desses tópicos, variadas são as técnicas analíticas que existem para poder estudá-los. A escolha fica, justamente, ligada principalmente à escuta do indivíduo que estuda a canção de câmara, conforme seu juízo de melhor aproveitamento para descrição do que busca explicar ou entender.

### **Análise textual**

O poema musicado, a música do poema, o piano e a linha vocal que une poema, texto e música constituem um todo indivisível. O estudo compartimentado, como sempre, funciona, na chave da análise das partes, para a compreensão do todo. Assim, a análise textual diz respeito à escolha, pelo compositor, do texto a ser musicado. Dessa maneira, ela será dividida nos seguintes tópicos: o poema e seus contextos e os eixos do texto poético.

Embora já se tenha mencionado, logo acima, a importância, para nossa metodologia de análise, da contextualização, no caso do contexto do poema, os conhecimentos (sejam gerais ou mais específicos) ajudarão a montar duas características que julgamos importantes na compreensão e na posterior decisão de escolhas interpretativas na canção de câmara: o contexto histórico do poeta e de sua obra, bem como o contexto do poema na obra do poeta. Esses aspectos contribuirão, sem dúvida, para o que consideramos fundamental na execução interpretativa informada: a imaginação artística do intérprete. Portanto a sumária biografia do poeta, a rápida inserção de sua vida criativa no momento histórico vivido, a vinculação desse momento histórico à época da realização e/ou publicação do poema, a edição príncipe do texto, o acesso ao texto pelo compositor,

entre outros, consistem em elementos que serão de uso essencial numa fundamentação contextual.

Quando falamos nos eixos do texto poético, fazemos referência aos eixos estrutural e sintático semântico. O eixo estrutural está dividido em quatro itens: estrutura rítmica, estrutura métrica, estrutura estrófica e estrutura sônica. Examinemos cada um deles.

Com estrutura rítmica quer-se estudar os ictos (o acento que indica a maior intensidade sonora de uma sílaba em relação às outras numa mesma palavra) e os acentos tônicos (o acento que incide sobre a sílaba tônica do verso como um todo) próprios e deslocados dos versos. Desse modo, numa tabela onde se representa os ictos e a tônica do verso, se estuda como essa dinâmica está figurada no texto poético.

Com estrutura métrica quer-se estudar a escansão dos versos, os pés métricos e sua situação. No poema, costuma-se designar por metro a medida do verso. O estudo do metro chama-se metrificação, e a escansão do metro dos versos é a contagem dos sons dele. As sílabas métricas ou poéticas nem sempre coincidem com as sílabas gramaticais em alguns de seus aspectos (a serem igualmente descritos numa tabela). A escansão leva em conta a fluidez sonora e não o significado real das palavras. Assim, numa tabela onde figuram o metro e sua escansão, estuda-se seu comportamento no poema.

Com estrutura estrófica quer-se estudar o agrupamento dos versos que formam a unidade, tanto na concepção do poeta como na concepção da forma poética ocidental. Esse agrupamento chama-se estrofe, que é definida na expressão poética como cada uma das seções que constituem um poema, cada agrupamento de versos, rimados ou não, com unidade de conteúdo e/ou ritmo. Graficamente aparecem divididos por um espaço em branco e representam a volição do poeta em dividir o agrupamento daquela determinada maneira. Numa tabela onde figuram o agrupamento e seu número, estuda-se como no poema eles aparecem, tendo ou não um significado formal.

Com estrutura sônica, finalmente, quer-se estudar as coincidências sonoras (internas e externas) de todos os tipos, especialmente as rimas.

Quando se se refere às rimas, estuda-se a posição no verso, a posição na estrofe, a categoria gramatical, a sonoridade e o valor – este último, de um ponto de vista da colocação no estudo do texto-música, apenas como complemento.

O eixo sintático semântico estuda as figuras de composição poética, tanto de linguagem, como de pensamento e expressão, com o fito de, combinados ao estudo do texto-música, lançar qualquer luz de significação sobre a leitura poética procedida pelo compositor, aliada à análise musical – se, naturalmente, for de importância para a análise e compreensão.

### **Texto-música**

O texto-música é o cerne da realização da canção de câmara, tanto como expressão, como técnica. Dentro do estudo analítico do texto-música, aparecem dois conceitos que nos interessam: a musicalização e a intencionalidade.

Ao considerar o texto-música, pretendemos estudar as relações entre texto e música e, para tanto, se propõe o neologismo “musicalização”, que é definido por justapor música, fixar um discurso musical em um texto poético. Musicalizar, nesse sentido, vai além do simples fato (como se, no entanto, fosse simples...) de compor uma linha musical ou qualquer outro desenho musical *sob* um texto. Vai além porque se utiliza de duas atitudes composicionais individuadas, mas indissolivelmente integradas: a “leitura” do texto pelo compositor e a intencionalidade desta leitura de um ponto de vista musical, fazendo com que a partir do código, da escrita, dirija-se à escritura, ao que repousa “por detrás” do código, as relações de significação para além do significado das palavras e sua organização, relações essas que passam pelo crivo e pelo repertório do compositor.<sup>2</sup> Trata-se, portanto, da relação – a do texto e da música – de dois campos de significação estruturados: um advindo da organização da linguagem, outro, da metáfora organizacional de uma “linguagem” – a música.

---

<sup>2</sup> A conceituação de escrita e escritura, que está sendo empregada aqui, tem por inspiração as ideias do filósofo francês Jacques Derrida, especialmente em sua obra *Da Gramatologia*, tomadas, é claro, com as devidas adaptações, adequações e até mesmo liberdades.

A música e a linguagem natural se realizam ao longo do tempo empregando o mesmo material (do ponto de vista sensorial): o som. A realização sonora relacionada à linguagem e à música se produz sobre sistemas de recondução do fato sonoro e, portanto, de codificações que remetem a objetos fônicos. A incontestável afinidade dos dois sistemas é acompanhada por diferenças igualmente estruturais, o que faz aumentar o interesse pelo estudo comparativo de ambos os sistemas em termos de “leis” e “comportamentos” (regras e ações), particularidades e influências, recíprocas ou não. Já dizia Martinet (1976, p.106, grifos do autor) que um sistema “não é uma simples coleção de objetos. Sistema implica a existência de certas unidades, que estabelecem entre si certas relações, a fim de preencher certas *funções*”. A separação dos dois sistemas simbólicos diferentes – no fundamento, porém, iguais, utilizando o mesmo material – é possível graças à existência de traços distintivos do som. Assim, além da fonologia das línguas naturais, pode-se mesmo falar de uma “fonologia” musical. Com uma construção como uma relação sílaba/nota musical, pode-se avaliar o contínuo sonoro de dois modos: como som do discurso e como som musical interrelacionado. Nota-se a diferenciação dos dois sistemas de traços distintivos do som nos traços suprasegmentários dos textos linguísticos, especialmente no que tange à sílaba, consequências naturais de sílaba e nota musical. Afora estes traços, há, como é evidente, todo o campo semântico que desvia consideravelmente ambos os sistemas de significação.

Ligado diretamente à musicalização, temos a intencionalidade composicional na leitura do texto pelo compositor. Isso significa que todo compositor que decide escrever uma canção de câmara, ou seja, com determinado formato de voz, texto e piano, tem uma intenção definida de assim fazê-lo. Para além disso, as intenções musicais só poderão ser retrçadas, em primeira instância, pelo texto musical que, afinal, deixou consignadas suas escolhas após leitura particular do texto poético e sua musicalização. Daí que a intencionalidade da canção de câmara reside na obra escrita, que, como se sabe, é a razão e a possibilidade de concretização da análise. Por isso é possível, a partir da análise (ou seja, da interpretação do

texto-música), abrir o leque de possibilidades de escolhas do intérprete para, depois da execução interpretativa, engendrar uma performance.

No caso do estudo do texto-música têm-se os tópicos prosódia e imagética. Com prosódia, quer-se estudar a prosódia textual em relação às conclusões aplicativas analisadas nos tópicos do eixo estrutural da análise textual. A ideia de intencionalidade musical relativamente à linha fonético-fonológica realizada pelo compositor é a principal preocupação analítica deste tópico. As relações sílaba-nota, a ascendência e descendência das linhas vocais, os ápices e continuidades, tudo isso será considerado.

Em relação à imagética quer se estudar a relação entre a “leitura” do texto poético feita pelo compositor, levando-se em conta especialmente as análises do tópico sintático-semântico (incluindo-se as figuras de pensamento e de linguagem, as tradições, entre outros).

### **Pianismo**

O pianismo, que se supõe implícito na ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de *ser* pianístico, isto é, de que a obra seja, de fato, de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele. Isso imediatamente nos remete a um diferencial em ideia: o pianístico como mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da *escrita* – aquela que contém o código musical mais o referente ao instrumento como idiomático – para a *escritura*, o que está por trás da escrita, ou seja, o que sugere, ou o possível de ser sugerido para além da escrita, como recurso composicional.

Falar de pianismo nesses termos é falar de escrita para piano e sua respectiva escritura pianística, isto é, o que se esconde nessa escrita como êmulo de uma execução interpretativa junto ao texto-música – quer dizer, a linha vocal somada ao texto. É preciso que, neste passo, se compreenda que o pianismo é colocado aqui como conjunto indivisível da canção de câmara como identidade de obra.

Dito de outra forma, a *escrita* pianística diz respeito à ideia de escrever de maneira típica, apropriada, idiomática e exequível para o instrumento; a *escritura* diz respeito à intenção de escrita para o piano da

canção de câmara, representando um ponto de vista que vai do instrumental sugestivo (timbres) até o estilo composicional (uso de clichês, constâncias técnicas, preferências sonoras, técnicas específicas repetidas) do pianismo *para a canção de câmara*. Além disso, é importante relacionar também as tentativas relacionais do instrumento, enquanto escrita, com outras ideias musicais, às vezes extramusicais, enquanto escritura.

Daí o estudo, neste tópico, do gesto composicional instrumental, da notação e intencionalidade, da escrita e escritura e de suas localizações inter-relacionais com as análises anteriores, tanto textuais (texto-música) como musicais, e, por fim, do uso convencional e não convencional e seus resultados proporcionalmente à canção de câmara.

Procuram-se, no piano da canção de câmara, a ambientação, a sustentação psicológica, a representação, a sugestão, a “imagética”, a contrariedade (que se poderá colocar ou não como “ironia”), até mesmo o “simples” acompanhamento. Mas tudo em função do par indissociável escrita/escritura.

### **Vocalidade**

Já que não é possível afastar da atividade do compositor – quando de seu processo de “leitura” – a paixão pela voz, deve-se reconhecer não apenas o dizer do texto em música, mas também o sonoro vocal que as palavras estabelecem. Participam do universo composicional do compositor certas sonoridades vocais transmutadas em significações ao longo da “leitura”. Por vezes, a identificação compositor/texto, aproximando-se à musicção, se dá pela força do som da palavra e sua relação com a estruturação musical. Zumthor diria que “o canto visa a encher todo o espaço acústico da voz”, e que, nele, a linguagem serve “para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido”.<sup>3</sup>

Estabelece-se o relacionamento compositor/voz na canção de câmara, de fato, para se realizar um posicionamento especial da palavra junto à música. O fato de o compositor por vezes reservar certa palavra para

---

<sup>3</sup> ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, pp. 71-72.



determinado som (ou intensidade sonora); ou repetir com frequência sons (até mesmo motivos) para enfatizar a voz mais que a significação e, algumas vezes, transcender a significação em relação ao momento textual propondo pluridimensionamentos de significados ao longo das repetições; ou, ainda, usar texto-música com proximidades muito intensas ao timbre – tudo isso, devido à natureza intrínseca do texto-música na constituição do todo canção de câmara, faz com que se conclua que, contrariamente à perspectiva de Zumthor, não há obscurecimento de sentido, mas antes a potencialização da ‘leitura’ do compositor. Trata-se de uma espécie de exaltar significativo da prolação (elemento característico da voz falada) na entoação (própria da voz cantada). Na totalização, de ambos.

O próprio Zumthor situa que desde o Renascimento “inúmeros textos foram musicados, sem dúvida alguma, devidos à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz, em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia”.<sup>4</sup> Isso, por fim, não se modificou ao longo do tempo em relação à fala ou ao canto. Mas, para o caso da canção de câmara estabelecida como tal (e, especialmente, de modo formal como tal) no Romantismo, devido à ideologia texto-música que representava uma significação totalizante do corpo/alma, voz e poesia e voz e música acabam por ser, eles próprios, corpo e alma da expressão pretendida pelo compositor, porque uma nasce de dentro da outra e ambas figuram indissociavelmente imbricadas na imaginação criativa e na técnica composicional.

Importante observar, nesse passo, que a imaginação criativa, a técnica e a intencionalidade composicionais, quando tratamos da musicção, *não expressam os sentimentos ou emoções pessoais do compositor*, mas sim as que ele capta e compreende (ou depreende) através da “leitura” do texto poético. Assim, a relação que se estabelece é de contiguidade psicoemocional, e não realidade interior. É equívoco comum tomar-se emoção do texto-música por expressão emocional do compositor. E isso se vê transmitido pela vocalidade.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 74.

A vocalidade tem, certamente, duas frentes: a consignada no texto e a escolha da execução interpretativa do intérprete. Numa passagem tão expressiva quanto importante de seu livro, Pierre Bernac diz: “quando um compositor coloca um texto literário em música ele tem sua concepção pessoal do sentimento expresso no texto que ele tenta expressar na sua música”.<sup>5</sup>

Pode-se ver como o grande intérprete chama a atenção para esse aspecto e ainda afirma que o executante interpretativo terá, talvez, outra visão emocional do texto, diferente da visão do compositor. Bernac, então, sugere ao intérprete que *se alinhe* ao sentimento do compositor, e não do poeta; isso porque é aquele que dá vida à interpretação deste.

Embora polêmico este ponto (ou seja, o compositor tem sempre precedência, sendo o intérprete seu fiel escravo factor, independentemente da “leitura” que o intérprete tenha realizado do texto poético antes da consecução interpretativa), ele nos mostra quão fundamental é a compreensão do funcionamento texto-música para a totalidade canção de câmara. É nesse momento, então, que se invoca uma análise da canção de câmara, bastante acurada e com divisões já apontadas (contexto, análise musical, análise textual, análise texto-música, pianismo e vocalidade), segundo ferramentas seguras e suficientes para conclusões sobre a obra como um todo, para que se possa bem avaliar não só feitura e intencionalidades composicionais, como também caminhos os mais convincentes e definitivamente *autorais* para a execução interpretativa. É esse o caminho que fará jus a um projeto interpretativo lógico e coerente.

### **Uma exemplificação**

Tomaremos, aqui, como exemplo do processo analítico, a obra, para voz e piano, “Seresta nº 7: Cantiga do viúvo”, pertencente ao ciclo das *Serestas*, de 1926/40.

---

<sup>5</sup> BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Nova Iorque: Norton, 1961, p. 5.

### Contexto

Segundo Mariz, “as séries (sic) das *Serestas* é, para muitos, o clímax da obra vocal de Villa-Lobos e da literatura musical brasileira no gênero”.<sup>6</sup> O ciclo das *Serestas* foi composto, em sua maioria, entre 1925-1926 (da primeira à décima-segunda canção) e 1943-44 (as décima-terceira e décima-quarta canções), usando textos de variados poetas.

Villa-Lobos evoca, nas canções do ciclo, a atmosfera das serenatas, tanto do ponto de vista do canto (textos, em geral, amorosos), como do piano, usando recursos e ideias de escrita pianística que levam a escrituras evocativas, que lembram o ponteadado do violão e a melancolia expressiva da linha melódica da flauta. Villa-Lobos acabou por definir as canções das *Serestas* como cantos que relembram elevadamente todos os tipos de nossas tradicionais serenatas, as toadas de nossos esmoladores, músicos ambulantes e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. Para tanto, escolheu, quase sempre, poemas cujas temáticas eram imagéticas, e não abstratas. A “Cantiga do viúvo” é uma canção de câmara com alturas definidas.

### Análise musical

#### Material

O material de “Cantiga do viúvo” constitui-se da escala diatônica de Fá menor e do modo eólio sobre Fá, com algumas alterações cromáticas, como mostrado na Figura 1:

	
Escala diatônica de Fa m	Modo eólio sobre Fa. com alterações cromáticas

**Figura 1** - Material de “Cantiga do viúvo”

<sup>6</sup> MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p. 71.

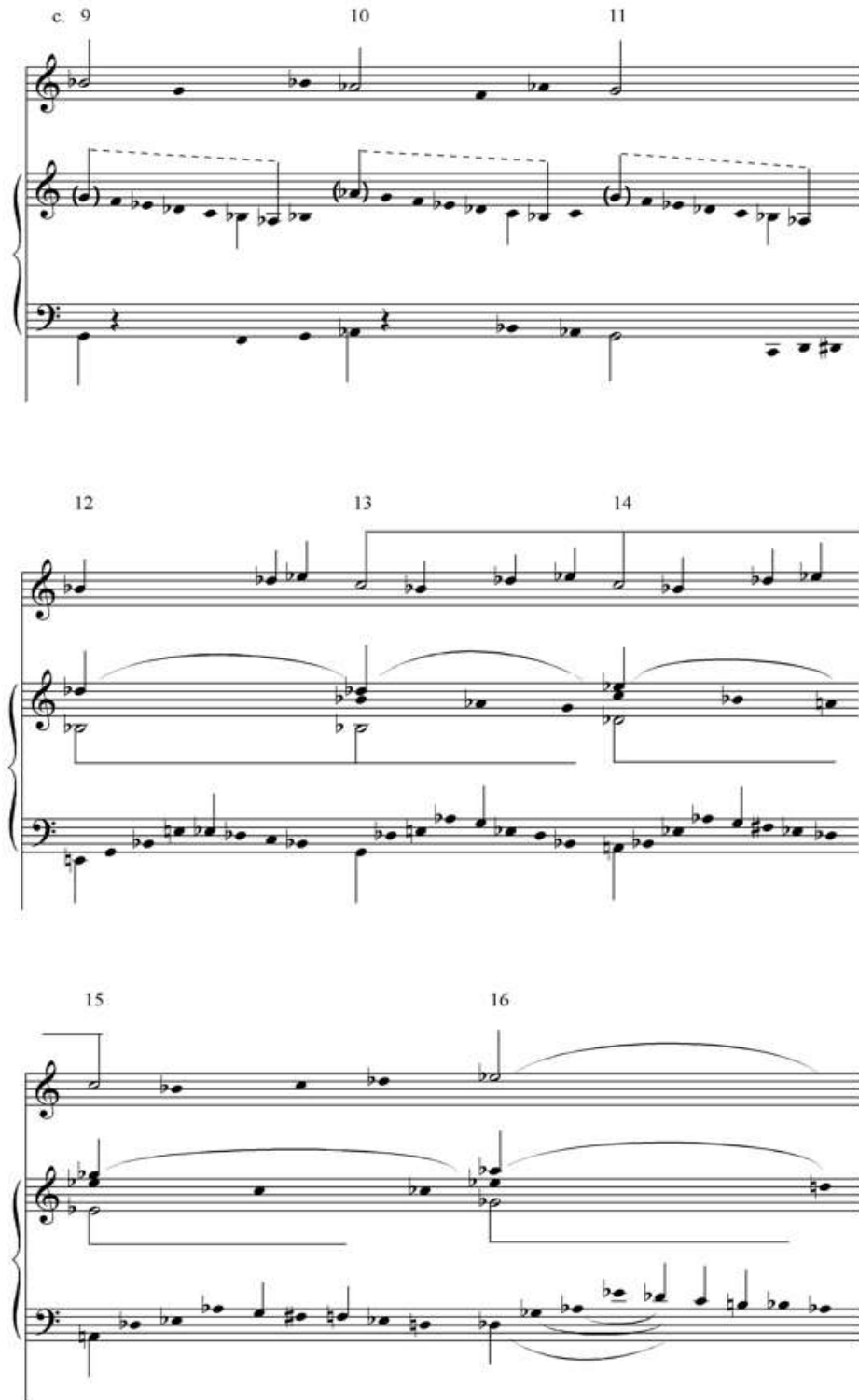
## Estrutura

### Dimensão horizontal

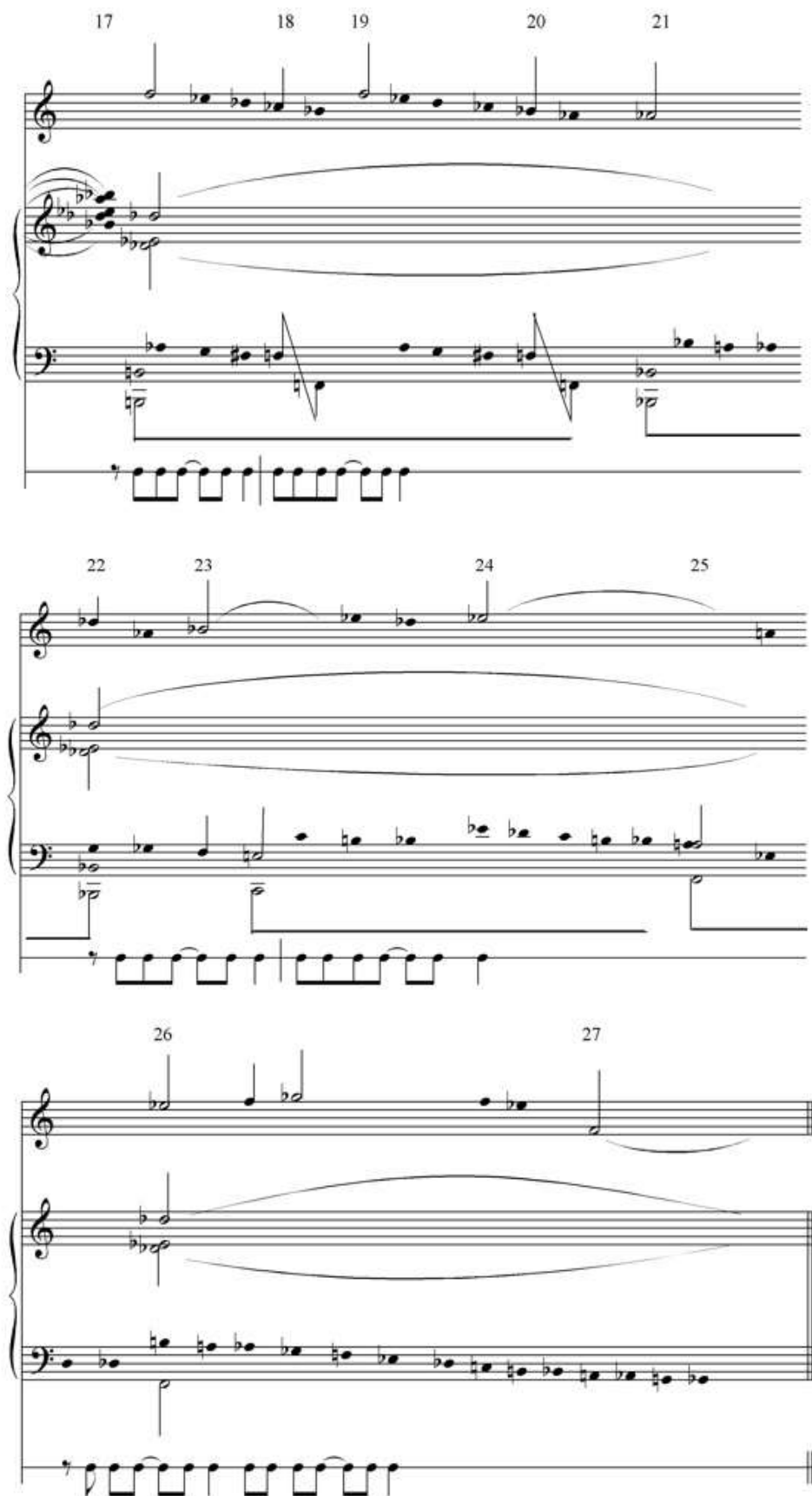
“Cantiga do viúvo” tem dois centros predominantes: o Fá e o Dó, que se sobressaem tanto na parte do piano, quanto na linha vocal, como se pode observar na Figura 2, gráfico das vozes condutoras:



The image displays two systems of musical notation for the piece "Cantiga do viúvo". Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand part (middle), and a piano left-hand part (bottom). The first system is labeled with measure numbers 1-2, 4, and 5. The second system is labeled with measure numbers 6, 7, and 8. The vocal line features a melodic line with a dashed line indicating a glide or breath mark. The piano accompaniment includes a bass line with a prominent low note (F) and a treble line with a melodic line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).



The image displays a musical score for measures 9 through 16. The score is organized into three systems, each containing three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure 9 is marked with a 'c.' and the number '9'. Measures 10 and 11 are marked with the numbers '10' and '11' respectively. Measure 12 is marked with '12'. Measures 13 and 14 are marked with '13' and '14'. Measure 15 is marked with '15'. Measure 16 is marked with '16'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active right-hand part with some melodic lines.



The image displays a musical score for measures 17 through 27. The score is organized into three systems, each containing three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom).  
 - **System 1 (Measures 17-21):** The vocal line features a melodic phrase starting with a half note followed by eighth notes. The piano accompaniment includes a wide intervallic chord in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The bass line consists of eighth notes with a steady pulse.  
 - **System 2 (Measures 22-25):** The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment maintains the wide intervallic structure in the right hand and the rhythmic bass line in the left hand.  
 - **System 3 (Measures 26-27):** The vocal line concludes with a final melodic phrase. The piano accompaniment and bass line provide harmonic and rhythmic support, ending with a double bar line.

28 29 30



30 31 32



33 34 35



The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The first system covers measures 28, 29, and 30. Measure 28 features a vocal line with a long note and a piano accompaniment of eighth notes. Measure 29 continues the piano accompaniment. Measure 30 shows the vocal line with a melodic phrase. The second system covers measures 30, 31, and 32. Measure 30 continues the piano accompaniment. Measure 31 features a vocal line with a melodic phrase. Measure 32 shows the vocal line with a melodic phrase. The third system covers measures 33, 34, and 35. Measure 33 features a vocal line with a melodic phrase. Measure 34 continues the piano accompaniment. Measure 35 shows the piano accompaniment with a melodic phrase.



The image displays a musical score for the piece "Cantiga do viúvo". It is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 36, 37, and 38. The second system covers measures 39, 40, and 41. The third system covers measures 41, 42, and 43. The vocal line is written in a single treble clef staff. The piano accompaniment is written in two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Figura 2 – Gráfico das vozes condutoras de “Cantiga do viúvo”



A dimensão horizontal de “Cantiga do viúvo”, na parte do piano, mostra uma condução com pensamento tonal subjacente, especialmente pelo fato de os centros manterem relação de quinta que estabelece uma espécie de tensão entre as seções. Ressalte-se o fato de que a tonalidade não é o sistema utilizado na composição da canção. A linha vocal com frequência estrutura-se sobre o modo lídio de Fá, com alterações cromáticas, como mostra o exemplo da Figura 3:



**Figura 3 – Alteração cromática na linha vocal sobre o modo lídio de Fá de “Cantiga do viúvo”**

### **Dimensão vertical**

É notável a presença subjacente do pensamento tonal funcional na condução harmônica de “Cantiga do viúvo”. Há todo um processo de conduzir por “regiões tonais” que se identifica, por consemelhança,<sup>7</sup> através do caminho dos baixos. Do c.1-11, estamos na região de Fá m; do c.12-15, na região de Do; na região de Sib, do c.16-22; uma passagem, na região de Sib, mostra a *appoggiatura* no baixo (Si, enharmônico de Dob, para Sib) do c.17-22; região de dominante da dominante de Sib (Do), c.23-24; região de Fá como dominante de Sib, c.26-27; e, por fim, uma brusca cromatização, através de uma escala cromática, voltando à região de Fá m.

<sup>7</sup> O conceito de consemelhança está associado à ideia de “semelhança de família”, enunciado por Wittgenstein em seu *Tractatus Logicus-Philosophicus*, que estabelece relações de uso e de função por derivação de aplicação de sistemas com essências de funcionamento semelhantes. Aplica-se, aqui, por analogia, à condução harmônica que estabelece funções entre os acordes e a pós-tonalidade, derivando, assim, a ideia de conduções sonoras similares.

### Ritmo

Em “Cantiga do viúvo” o *ostinato* está predominantemente na linha vocal, embora, na parte do piano, apareça também um *ostinato* com uma textura polifônica, na linha superior, como ilustrado pela Figura 4:



**Figura 4 – Figuras rítmicas de ostinato, na linha vocal e na parte do piano de “Cantiga do viúvo”**

### Textura

A textura fundamental de “Cantiga do viúvo” é polifônica, especialmente entre linha vocal e linha inferior da parte de piano, funcionando quase à guisa de contraponto uma da outra.

### Análise textual

O poema e seus contextos.

### Cantiga do viúvo (Carlos Drummond de Andrade)

- 1 A noite caiu em<sup>8</sup> minh'alma
- 2 fiquei triste sem querer.
- 3 Uma sombra veio vindo

<sup>8</sup> Villa-Lobos na canção usa, no primeiro verso, a forma “a noite caiu *na minha alma*”, em nada modificando nem estrutura rítmica nem métrica.

- 4 veio vindo, me abraçou.  
 5 Era a sombra de meu bem  
 6 que morreu há tanto tempo.  
 7 Me abraçou com tanto amor  
 8 me apertou com tanto fogo  
 9 me beijou, me consolou.  
 10 Depois riu devagarinho,  
 11 me disse adeus com a cabeça  
 12 e saiu. Fechou a porta.  
 13 Ouvi seus passos na escada.  
 14 Depois mais nada...  
 15                                  acabou.

“Cantiga do viúvo” é um poema de autoria de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), escrito por volta de 1924-25, coligido no livro *Alguma poesia*, de 1930.

### Eixos do texto poético

#### Estrutura rítmica

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica frasal/Canção
<i>A noite caiu em<sup>4</sup> minh' alma</i> 2-5-8	2º, 5º e 8º	2º-6º
<i>fiquei triste sem querer.</i> 3-7	3º e 7º	3º-7º
<i>Uma sombra veio vindo</i> 3-7	7º	1º-3º7º
<i>veio vindo, me abraçou.</i> 3-7	3º e 7º	1º-3º-7º

<sup>9</sup> No texto original do poema está *em minh' alma*; no entanto no texto da canção está *na minha alma*. O fato não constitui alteração significativa nem para a estrutura rítmica, nem para a estrutura métrica.

<i>Era a sombra do meu bem</i> 3-7	7º	2º-5º-7º
<i>que morreu há tanto tempo</i> 3-7	7º	2º-5º-7º
<i>Me abraçou com tanto amor</i> 3-7	7º	1º-5º-7º
<i>me apertou com tanto fogo</i> 3-7	7º	1º-3º-7º
<i>me beijou, me consolou.</i> 3-7	3º e 7º	1º-3º-7º
<i>Depois riu devagarinho,</i> 3-7	7º	1º-3-7º
<i>me disse adeus com a cabeça</i> 2-4-7	4º e 8º (com eclipse)	4º-8º
<i>e saiu. Fechou a porta.</i> 3-7	3º e 7º	1º-3º-7º
<i>Ouvi seus passos na escada.</i> 2-4-7	4º e 7º	2º,6º e 7º
<i>Depois mais nada...</i> 2-4 } 2-4-7	4º } 4º e 7º (com elisão)	2º e 4º } 2º,4º e 8º (sem elisão)
<i>Acabou.</i> 3	3º	3º

**Tabela 1 – Estrutura rítmica de “Cantiga do viúvo”**

“Cantiga do viúvo” é um poema heptassílabo heterorrítmico. A sua acentuação tônica tende mesmo à sétima sílaba, embora tenda também, com certa frequência, à terceira e sétima sílabas, como mostra a Tabela 1. As cesuras acontecem nos v.4, v.9, v.10 e v.12, sendo as duas últimas as mais

importantes – especialmente a cesura do v.10, que interrompe decididamente a fluência do discurso poético. A cesura do v.14 se comporta quase como uma pausa máxima, considerando as reticências. Porém, pela estrutura rítmica mostrada na Tabela 1, pode-se perceber uma ligação entre o v.14 e o v.15, que se compõem como se fossem um único verso, o que não caracteriza, no entanto, o *enjambement*, mas simplesmente uma ligação rítmica e métrica. Isso também se verifica considerando-se a elisão manifestada de verso para verso, mantendo a rítmica 2-4-7, já utilizada antes e própria das manifestações rítmicas do heptassílabos.

### Estrutura métrica

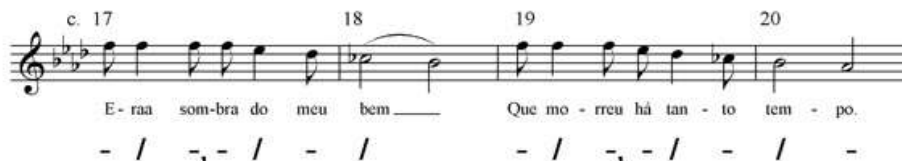
Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>A noite caiu em minh'alma</i> -/- -/ -/	Anfibraco+jâmbico+anapesto	Heterométrico
<i>fiquei triste sem querer.</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Uma sombra veio vindo</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Veio vindo, me abraçou</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Era a sombra do meu bem</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>que morreu há tanto tempo</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Me abraçou com tanto amor</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>me apertou com tanto fogo</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>me beijou, me consolou.</i> -/ ---/	Anapesto+péon quarto	

<i>Depois riu devagarinho,</i> --/ --/	Anapesto+péon quarto
<i>e disse adeus com a cabeça</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto
<i>e saiu. Fechou a porta.</i> --/ --/	Anapesto+péon quarto
<i>Ouvi seus passos na escada.</i> -/ -/ -/	Jâmblico+anfibraco+anfibraco
<i>Depois mais nada...</i> -/ -/	Jâmblico+anfibraco
<i>Acabou.</i> -/	anapesto

**Tabela 2 – Estrutura métrica de “Cantiga do viúvo”**

Os metros predominantes no poema são o anapesto, o anfibraco e o jâmbico, nesta ordem, ou seja, fraco/fraco/fraco, fraco/fraco/fraco e fraco/fraco/fraco. Isso nos remete à combinação de quaternário, ternário e binário, sucessivamente, como mostrado na Tabela 2.

“Cantiga do viúvo” é um heptassílabo heterométrico, apesar de durante boa parte do tempo apresentar estrutura isométrica regular em 3-7, anapesto + péon quarto. A Figura rítmica predominante na linha vocal da canção é uma síncopa que se remete ao anfibraco na métrica poética. Tal desenho é motivico construtivo da melodia, dado que justifica, em grande parte da canção, o fato de o compositor subverter a prosódia métrica do texto poético propositalmente, transformando anapestos em anfibracos, como mostrado no exemplo da Figura 5:



c. 17    18    19    20  
 E- raa som-bra do meu bem \_\_\_\_      Que mo - rreu há tan - to tem - po.  
 - / -, - / - / - /                                  - / -, - / - / -

**Figura 5 – Prosódia musical em relação à poética de “Cantiga do viúvo”**

### Estrutura estrófica

“Cantiga do viúvo” é um poema alostrófico.<sup>10</sup> Está dividido em quatro estrofes, sugerindo a divisão em quatro seções, como se vê na Tabela 3:

Estrofes	Seções/Forma Musical
Poema Alostrófico (4 estrofes)	Seção I: introdução, piano solo (c.1-7)
	Seção II: v.1-9 (c.8-27)
	Seção III: v.10-12 (c.28-38)
	Coda: v.13-15 (c.39-43)

**Tabela 3 – Estrutura estrófica de “Cantiga do viúvo”**

“Cantiga do viúvo” é um poema alostrófico, dividido em quatro estrofes. O compositor realizou a canção em três seções e uma coda. A Seção I, para piano, não chega a ser uma introdução, mas inicia o movimento do acompanhamento pianístico que percorrerá toda a canção. A **Seção II**, por sua vez, compreende três subdivisões: a primeira subdivisão (c.7-11) compreende os v.1-2; a segunda subdivisão (c.12-16), os v.3-4; a terceira e mais extensa subdivisão (c.17-27) compreende a segunda (v.5-6) e a terceira (v.7-9) estrofes. A **Seção III** retoma a ambiência vocal e pianística da **Seção I** sem ser uma repetição (c.28-38) e compreende os v.10-12. A **Coda**, finalmente, retoma o motivo inicial da linha vocal, de forma fragmentária, como reminiscência (c.39-43) e compreende os v.13-15.

### Estrutura sônica

“Cantiga do viúvo” é um poema de versos brancos. No entanto, ao final da primeira, terceira e quarta estrofes, há “rimas”, ou coincidências sonoras, que não podem ser desprezadas, como se vê na Tabela 4:

<sup>10</sup> O termo “alostrófico” aponta as ocasiões em que nem todas as estrofes de um poema são de composição idêntica, nem rítmica nem metricamente.

Verso	Esquema sonoro
v.4 <i>veio vindo, me abraçou</i> (1ª estrofe)	A
v.9 <i>me beijou, me consolou</i> (3ª estrofe)	A
v.13 <i>Ouvi seus passos na escada</i>	B
v.14 <i>Depois mais nada...</i> (4ª estrofe)	B
v.15 <i>acabou.</i>	A

**Tabela 4 – Coincidências sonoras em “Cantiga do viúvo”**

No entanto, na canção, Villa-Lobos não se utilizou dessas coincidências sonoras, nem de maneira intervalar, nem rítmica.

### **Eixo sintático-semântico**

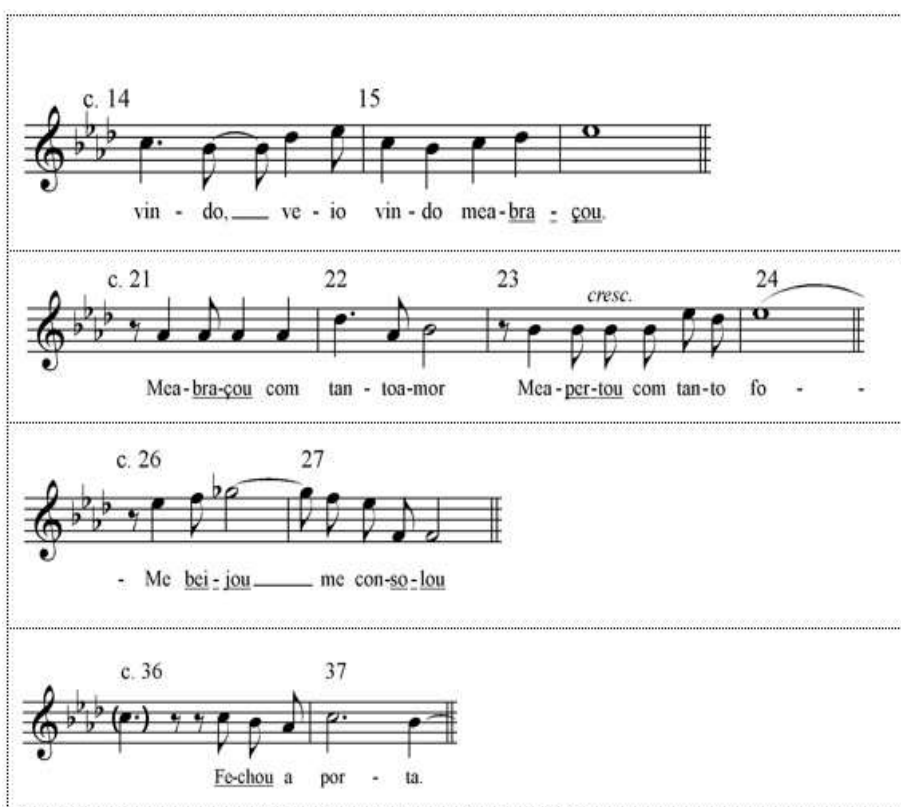
Há uma particularidade em “Cantiga do viúvo” digna de se ressaltar em relação à canção. Os v.14-15 reúnem-se como se fossem um só, efeito gráfico buscado pelo poeta para ressaltar, evidentemente, o vocábulo *acabou*, com intuito de significar o término, a solidão, o inexorável sem retorno. Manuel Bandeira, em carta a Drummond, comenta a relação dessa ideia com a canção de Villa-Lobos, ressaltando “o final *acabou*, que acaba da maneira mais acabada que já acabou neste mundo”. A perspicácia do comentário revela um pouco das duas poéticas: a do poeta e a do compositor. Isso quer dizer que o v.15 (“acabou”), embora ligado métrica e ritmicamente ao verso v.14 (“Depois mais nada...”), como já visto nas Tabelas 4 e 5, tem também sua autonomia enquanto verso; daí o compositor tê-lo separado musicalmente.

### **Análise texto-música**

Nesse momento, juntaremos as análises da prosódia e da imagética composicional.



Em todo o poema há uma assonância<sup>11</sup> com os vocábulos terminados em “ou” (v.4, v.7, v.8, v.9 também internamente, v.12 e v.15), como mostrado na Tabela 5, estabelecendo certos “centros” sonoros. O compositor usou direcionamentos nesses locais de assonância, conforme a situação imagética lida por ele: “me abraçou”, v.4, direção ascendente; “Me abraçou”, v.7, estático; me apertou, v.8, patamar estático para direção ascendente; “me beijou”, v.9, direção ascendente climática; “me consolou”, v.9, direção descendente repouso; “Fechou”, v.12, direção descendente; “acabou”, direção descendente definitiva. Observe-se a Figura 6:



The figure displays four staves of musical notation in a single system, each with lyrics underneath. The first staff (measures 14-15) shows a melodic line with lyrics 'vin - do, ve - io vin - do mea - bra - çou.'. The second staff (measures 21-24) includes a 'cresc.' marking and lyrics 'Mea - bra - çou com tan - toa - mor Mea - per - tou com tan - to fo - -'. The third staff (measures 26-27) has lyrics '- Me bei - jou me con - so - lou'. The fourth staff (measures 36-37) has lyrics 'Fe - chou a por - ta.'. The music is written in a treble clef with a key signature of three flats.

**Figura 6 – Direcionamentos em “rimas” musicais em “Cantiga do viúvo”**

<sup>11</sup> Segundo Hênio Último da Cunha Tavares, a assonância é uma figura de harmonia, definida como “uma sequência de vozes e sílabas semelhantes, mas não idênticas” no poema; aqui usamos de modo mais genérico e como conceito empregado comumente com mais largueza em relação à sonoridade idêntica ou similar dentro do mesmo verso ou em versos diferentes, à guisa de coincidência sonora. Ver: TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 216.

“Passos na escada”, do v.13, e “mais nada”, do v.14, relacionam-se musicalmente através do intervalo descendente da imagem da escada e do estatismo da expectativa.

Em relação à “maneira mais acabada que já acabou neste mundo”, temos a cadência perfeita dos c.42-43, na parte do piano, além do intervalo de quinta justa na parte vocal, opções do compositor relativamente à tradição tonal para o definitivo encerramento do discurso, conforme vemos na Figura 7:



**Figura 7 – Imagens e cadência perfeita em “Cantiga do viúvo”**

### **Pianismo**

Os “passos na escada”, do v.13 do poema, como imagem rítmico-sonora, parecem ser o gesto pianístico básico composicional que o acompanhamento sugere.<sup>12</sup> O compositor mantém esse “andar” durante toda a canção, numa

<sup>12</sup> E que o compositor adotou imageticamente.

escrita em *staccato*, cuja escritura, em moto contínuo, além da ideia de passos, cria a ambientação de intranquilidade e suspensão.

No c.1, início da peça, Villa-Lobos se utiliza do recurso da nota que é a sétima sobre a dominante de Fá menor com uma *appoggiatura*, claramente se reportando à tonalidade como expectativa de resolução, como um toque de atenção. Para tanto, composicionalmente, tornou-se necessário o uníssono em oitavas paralelas, procedimento que Villa-Lobos utiliza recorrentemente em suas obras. A resolução da sétima sobre a dominante estará claramente colocada no último compasso da peça, no qual, entretanto, a *appoggiatura* se fará sobre a sétima menor da tônica de Fá m. Significa dizer que, de alguma maneira, isso se coloca sem resolução, o que parece ironicamente contradizer o texto da canção. Ao mesmo tempo, parece confirmar a irresolução proposta logo na introdução.

O “andar”, os “passos” do *staccato* pianístico deverão ser sempre executados em *andante*, quase à guisa de recolocação desse andamento utilizado desde os finais do século XVIII com a própria imagem. Em sua importante contribuição ao estudo da obra villalobiana, Salles destaca:

Quando se trata de avaliar do compositor [*destacam-se geralmente*] os aspectos folclóricos que corroboram a construção do personagem Villa-Lobos como uma espécie de visionário “herói” da música brasileira. Por isso, muitos aspectos controversos e ainda inexplorados de sua maneira de compor são frequentemente considerados confusos, caóticos e desprovidos de interesse, o que dificulta a consideração do modelo composicional villalobiano como uma das poéticas importantes surgidas na primeira metade do século XX.<sup>13</sup>

### **Vocalidade**

Villa-Lobos tinha as características do compositor cujo maior compromisso era a linguagem; sua visão de mundo via sons e estruturas. Assim, usava do atributo vocal como êmulo composicional para evidenciar identidades (no

---

<sup>13</sup> SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p. 13.

caso das *Serestas*, por exemplo, a brasileira). E como? Através da análise que vimos tratando, pode-se inferir várias proposituras do compositor, como é o caso das ascendências e descendências, das assonâncias e também das constâncias rítmicas na voz, que podem aqui ser chamadas, de modo geral, de *ostinati*, já que a voz repetitiva remete ao folclórico e ao mnemônico, como a natureza da brasilidade essencial fazia-se latente em Villa-Lobos.

Houve – e, quiçá, sempre haverá – quem, de forma reducionista, veja o compositor como um representante ou estimulador de algo, precursor, o maior representante de alguém cuja importância habitará sempre na teleologia de sua criação do que nela própria. Entretanto, como sucintamente vimos, a preocupação do compositor estava minuciosamente voltada para a realização, e esta, como exemplificado, fazia-se com invenção e também com detalhamento e *métier*, isto é, grande e total capacidade de colocar no papel exatamente o que pensava e seus êxitos técnicos e expressivos. José Miguel Wisnik, por exemplo, analisando o Villa-Lobos vocal, constata o uso imagético, ainda que não pictorialista, consciente, através da leitura do poema feita pelo compositor, com minúcia e muito apuro: “Não só o acompanhamento do piano, mas a própria melodia do canto desempenha uma função expressiva”.<sup>14</sup>

No universo da canção de câmara, onde Villa-Lobos experimentou e foi mestre, queremos concordar com a afirmação de Salles de que Villa-Lobos, longe de ser um intuitivo sem maiores comprometimentos, é “possuidor de atributos suficientes para que, através dela, seja possível empreender um estudo de algumas das técnicas de composição em voga na primeira metade do século XX”.<sup>15</sup> Quisemos, com esta exemplificação, mostrar uma possibilidade do emprego da análise geral através de metodologia específica, deixando bem claro que essa aplicação, assim como o método aqui detalhado, é apenas uma possibilidade de compreensão da canção de câmara. Longe de ser uma receita, esta metodologia pretende ser mais um caminho, um esqueleto, por assim dizer, sobre o qual repousariam

---

<sup>14</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 156.

<sup>15</sup> SALLES, Paulo de Tarso. *Op. cit.*, 2009, p. 245.

experiências, repertórios e vivências do analista/intérprete para a realização da análise da canção de câmara. Optar por tal metodologia não significa invocar unicidade. Cremos que permeia essa proposta de análise uma pergunta constante: por quê? E, parodiando Spinoza em sua *Ética*, sempre é possível a qualquer questionamento dessa natureza uma resposta que seja circunstanciada, fundamentada, embasada, e que, quando provada, possa transformar-se em “porque sim”.

### **Objeto mediatizado**

Arte temporal por excelência, a música demanda quase inevitavelmente a mediação para sua fruição. Ou seja, sua recepção está ligada à realização de uma interpretação. *Interpretare*, inicialmente, designava a descoberta de significados mais ou menos ocultos por trás de significantes, além de ser palavra empregada, em especial, na chamada compreensão de textos herméticos, majoritariamente religiosos.<sup>16</sup> Isso nos remete, no que diz respeito à música, ao fato de, para a obra musical, haver uma combinação indivisível entre sua concepção e sua realização concreta. Em outras palavras, ela existe, na sua gênese composicional, juntamente com a sua escrita/escritura, desde o instante da criação pelo compositor até sua cristalização através de um código de realização. Se sua recepção e caminho histórico chegam até nós, é porque, como coloca Nicholas Cook, estão baseados “em como as pessoas percebem as coisas; então devemos razoavelmente esperar interpretação – performance, escuta, escrita[*escritura*] – residindo no centro da história e não em sua periferia”.<sup>17</sup>

A obra musical, afinal, é tanto um objeto textual como um objeto sonoro. O textual, como uma espécie de mapa do sonoro, faz de sua existência a mediação através de uma execução. É preciso, então, fazer uma distinção entre execução interpretativa/performance e interpretação. A execução interpretativa musical envolve, naturalmente, o mecânico, o gesto

---

<sup>16</sup> PICCHI, Achille Guido. “Interpretação Musical: uma aforismática provocativa”. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes*, UNICAMP, Campinas, ano 4, v.4, n. 2, 2000.

<sup>17</sup> COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Londres: J.M.Dent&Sons, 1992, p. 79.

físico, a maneira pela qual, através do instrumento ou da voz, o músico realiza fisicamente o som proposto pela obra. A interpretação – indo além do meramente físico, mas sem nunca dispensá-lo – tenta mostrar, desvelar, fazer reconhecer um entendimento do conteúdo musical da obra, ou seja, o que reside por trás das alturas e do esforço físico para fazer a obra soar. Daí se percebe que interpretação e execução interpretativa estão intrinsecamente ligadas; mas é possível isolar a existência do par em sua essência analítica.

Considerando que interpretação tem uma inelutável ligação com o texto musical, então necessariamente ela dependerá da análise para seu entendimento. Uma vez realizada a análise interpretativa, passa-se à execução interpretativa, à colocação física, físico-mecânica e expressiva do entendimento. A performance, por sua vez, envolve a execução pública, isto é, o caminho da recepção do que se está performatizando para o outro, o que quer dizer que só nesse momento o intérprete realiza de fato suas escolhas para a obra. Estas, porém, poderão sempre ser modificadas, ampliadas, remodeladas, etc., a cada nova interpretação e consequente execução interpretativa. Ou seja, a performance é a execução interpretativa de controle da habilidade técnica individual somada ao entendimento verdadeiro do ponto de vista interpretativo textual.

O que se denomina aqui pelo binômio “performance e interpretação” é a compreensão e, portanto, a verdade. Como propõe Gisèle Brelet, a obra musical não tem existência permanente; ela está “suspensa em função do ato de interpretação e não sobrevive senão por um perpétuo renascimento”.<sup>18</sup> Os atos de decodificação por si só não garantem a interpretação, pois a obra musical está agregada ao ato que a realiza. Mas é necessária a compreensão, a possibilidade da união entre o objeto textual e seu resultado sonoro, sendo preciso “assegurar a ‘correspondência íntima’ entre invenção e execução”, pois nisso reside o problema da interpretação. Em suma, trata-se de uma verdade no sentido interpretativo mais direto. Em última instância, interpretação é a constante retransformação sensível da obra musical, ou,

---

<sup>18</sup> BRELET, Gisèle. *L'interprétation creative*, v. 2. Paris: Vrin, 1951, p. 5.

como bem diz, “na arte musical a interpretação é a contemplação verdadeira”.<sup>19</sup>

A validade da interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução interpretativa. Além disso, passa também pela consciência das significações atribuídas por ele como únicas e abrangentes a cada momento dela. Segundo os preceitos do que conhecemos como ciência, a verdade de uma obra está contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados intelectualmente; isto é tão verdade quanto o fato de que a cada execução interpretativa a obra adquire novas coerência, inteligibilidade e completude.

Coloca-se aqui, desde já, o seguinte posicionamento: talvez a análise não seja efetivamente determinante da interpretação, como causa de seu efeito. Porém, sem análise, não há interpretação. Esse posicionamento se justifica em função de posições tomadas por alguns musicólogos e teóricos como John Rink e especialmente Edward T. Cone, para quem outros fatores como intuição musical, conhecimento histórico, contexto sociocultural e tradição são determinantes para uma interpretação.<sup>20</sup> Parece evidente que não são, de modo algum, dispensáveis tais fatores num cômputo geral do processo interpretativo; entretanto, não poderiam ser arrolados como *validadores* de uma interpretação, visto que seu suporte, além de variável, é limitado a exterioridades, quando não a gostos, para uma certeza ou verdade que se pretenda numa interpretação.

Partindo, portanto, do pressuposto que nenhuma interpretação prescinde da análise, propõe-se agora uma plataforma de pensamento, uma metodologia de análise, exposta sucintamente, que se coloque como informação e, para além de informação, como base de decisões para fundamentar escolhas na performance autoral.

Sendo a canção de câmara, como aqui definido, uma junção indivisível e ideal entre texto, texto-música, pianismo e vocalidade, deve-se considerar que a análise, nesse caso, tende a ser meio para um fim, ou seja,

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>20</sup> RINK, John (org.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2006; CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. Nova Iorque: Norton, 1968.

guia para decisões e justificativa de escolhas na execução interpretativa que redonda na performance. Como se pode perceber, o processo interpretativo e a execução interpretativa, em sua fase final (a performance), resultam naturalmente do entendimento aperfeiçoado entre cantor e pianista. Idealmente, todo o caminho, da leitura inicial à performance, deveria ser feito por ambos como um todo, assim como a obra se propugna ser.

Através das análises como guia da interpretação, ambos deverão chegar a acordos de integração de ideias, escolhas e decisões conjuntas, e, por meio dessa guia, deverão encetar performances diversas, mas estruturadas, centradas no cabedal e no autoral de ambos, com certezas que pertençam a ambos, favorecendo, assim, a interação que se supõe única entre o pianismo e a vocalidade de uma canção de câmara.

### **Estado da arte da canção de câmara no Brasil**

Percebe-se, nos últimos anos, um declínio significativo tanto da composição da canção de câmara, quanto de sua apresentação. E isto pode ser sentido nos grandes centros que sempre a cultivaram, como no caso do Brasil. Invoco e especulo dois fatores. O primeiro, composicional. As técnicas composicionais contemporâneas, sempre em movimento, vêm promovendo uma desconstrução dos textos poéticos para a voz, estando mais interessadas na própria vocalidade, fazendo com que haja uma pulverização tanto do estado de poesia como do próprio texto poético, assim como de seu material fônico. O assim chamado esvaziamento da significação – ou de alguma significação –, e mesmo da disposição do poema e da poesia, leva à nova constituição do que se poderia chamar de canção de câmara e, portanto, a algo que talvez devesse ser redefinido à luz das novas técnicas composicionais, incluindo o uso da eletroacústica com suas amplitudes de possibilidades de manipulação sonora.

Depois, o fator sociomusical. Acredito que o formato de apresentação da canção de câmara, desde os finais do século XX, vem sofrendo com o engessamento e com uma ligação que, no passado, era importante para sua performance – o fato de se compreender a totalidade



música, texto-música, pianismo, vocalidade – como um evento puramente auditivo mental. A civilização do século XX e, mormente, a do século XXI vem aceleradamente se tornando mais visual na fruição dos processos artísticos, afetando a música de maneira muito particular.

Assim, o quadro de um cantor, um piano e várias canções de câmara num recital já não é tão eficiente para o valor e a importância que a canção de câmara possui enquanto forma e expressão. Não guardo fórmula para resolver esta questão, mas, como músico que sempre frequentou e realizou a canção de câmara, tenho tentado, por minha parte, experimentar as possíveis vertentes interdisciplinares, digamos assim, de formatos de performance que possam reviver o que os alemães chamam de *liederabend*.

Por outro lado, a canção de câmara não morreu, é claro; com frequência menor, mas ainda com certa constância, apresenta-se a canção brasileira de câmara, especialmente dos compositores que possuem repertório fundamental para a vocalidade do Brasil: Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Marlos Nobre, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Osvaldo Lacerda e, em maior número, Villa-Lobos. São muito menos frequentados os modernos e menos ainda os contemporâneos: Ronaldo Miranda, Almeida Prado, Willy Correa, Gilberto Mendes, Ricardo Tacuchian, tantos, tantos outros e... Achille Picchi!

### **Finale: a arte da canção de câmara**

Afinal, em nossa ideia, a canção de câmara não é mais o poema musicado, não é mais apenas a música aposta ao texto musicado (ou subposta ou contraposta), nem mesmo o interesse que o papel do piano, indispensável na canção de câmara em todo esse processo, representa. Não é mais possível conhecer-se os caminhos da canção de câmara pela leitura e pelo entendimento do texto poético somente, ou somente pelo conhecimento analítico da música. A musicção é o interstício dessas – por assim dizer – manifestações que se interpenetram como indivíduos, porém mantendo-se indivisíveis e indissociáveis. Elas não somente resultam no objeto sonoro

“canção de câmara”, mas também, por atitude composicional intencional, constantemente são canção de câmara.

A vocalidade – ou seja, o atributo da voz enquanto emissão, entoação, como um todo, e que, a cada momento, com a possibilidade de realização se cognomina idiomatismo – é algo que vai além daquilo que Roland Barthes chamou de o grão da voz. Para o crítico, a voz executante, assim como suas possibilidades, constitui-se de corpo (materialidade) e significação (expressividade).<sup>21</sup> Mais adiante, ressalta também que voz não é apenas língua como fala, pois “trata-se realmente, portanto de uma verdadeira dialética”.<sup>22</sup>

A arte é fluida, mas sua essência permanece. A forma vai mudando, como deve mudar. É isso, porém, o que confirma, pelo espelho da humanidade da arte em geral, a perenidade e a importância da arte musical em desenvolvimento.

Apesar dos pesares do que se colocou acima, tem-se a esperança de que a canção de câmara, como já disse Upton, “como forma de arte viverá e deverá viver animada pelo mesmo espírito que a vitalizou desde os tempos de Schubert”.<sup>23</sup> Embora a observação tenha seus mais de oitenta anos, nunca deixou de ser verdadeira e comprovada, já que se pode observar que, para todos os compositores, sem exceção, avulta em seus catálogos, em maior número, a canção de câmara como preferência de proposta composicional.

Para além disso, confirma-se sempre o aspecto definidor da canção de câmara: peça vocal solística, sobre texto poético, com linha acompanhada (e suportada e comentada, etc.) por um piano solo, tudo em conjugação, resultando num objeto sonoro completo e significativo.

*Vita brevis canção de camara longa est.*

Obrigado.

---

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. “Le Grain de la Voix”. *Musique em Jeu*, Paris, n. 7, 1972.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>23</sup> UPTON. 1938, p. 12.

---

**Achille Picchi** é pianista, compositor, regente de carreira nacional e internacional e detentor de prêmios como intérprete e como compositor. Possui um extenso catálogo de obras para todas as formações. Atualmente é professor de Composição e Análise no Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

### Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century ‘Lied’”. *Music Analysis*, v. 11, n. 1, mar. 1992.

ANDRADE, Mário de. *Os compositores e a língua nacional. “Primeiro Congresso Nacional de Língua Nacional Cantada”*. São Paulo, 1937.

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

\_\_\_\_\_. “Canções brasileiras”. *Brasil Cultural*, Porto, n. 4, ano 2, ago. 1950, pp. 8-15.

BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Nova Iorque: Norton, 1961.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova Iorque: Dover, 1987.

BARTHES, Roland. “Le Grain de la Voix”. *Musique em Jeu*, Paris, n. 7, 1972.

BORGHOFF, Margarida Maria; CASTRO, Luciana Monteiro de; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. “Em defesa da canção de câmara brasileira”. *PerMusí: Revista de Performance Musical*, v. 8, jul-dez. 2003.

BRELET, Gisele. *L’interpretation creative*, v. 2. Paris: Vrin, 1951.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (orgs.). *The cultural study of music*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2003.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. Nova Iorque: Norton, 1968.

\_\_\_\_\_. *Music and Text: Critical Inquiries*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Composer’s Voice*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1974.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Londres: J.M.Dent&Sons, 1992.

DUNSBY, Jonathan & WITHALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Londres: Faber Music, 1988.

ELIAS, Brian. “Words and Music”. *Contemporary Music Review*, v. 5. Londres: Harwood Academic Publishers, 1989.

- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985
- HERR, Martha. “Performance musical na pós-modernidade. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (org.). *Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2009.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical. A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.
- MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de; BORGHOFF, Margarida Maria. “Imagens na canção *A Saudade op.11*, de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica”. *PerMusi: Revista de Performance Musical*, v. 15, 2007.
- PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- PICCHI, Achille Guido. “Interpretação Musical: uma aforismática provocativa”. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNICAMP*, Campinas, ano 4, v.4, n. 2, 2000.
- \_\_\_\_\_. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, 2010.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Florida: SpanPress Universitária, 1998.
- RINK, John (org.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2006
- RUWET, Nicholas. *Language, Musique, Poésie*. Paris: Fayard/Gallimard, 1972.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- SALZER, Félix. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. Nova Iorque: Cover, 1962.
- SCHER, Steven Paul (org.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.
- STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.
- STEVENS, Dennis. *A History of Song*. Nova Iorque: Norton, 1970.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

UPTON, William Treat. “Aspects of the Modern Art-Song”. *The Musical Quarterly*. Vol. 24, n. 1 (jan., 1938).

WINN, James Anderson. *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven: Yale University Press, 1981.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Paul. “Le marques du chant”. *Revue de Musicologie Française*, n. 73, v.1, 1987.