

O cancionero de Eduardo Souto e sua trajetória até a sala de concertos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Lenine Alves dos Santos

UFRJ – lenine.santos@musica.ufrj.br

Anne Amberget

UFRJ – annberget@gmail.com

Daniela Moreira

UFRJ – danieladasila.moreira@hotmail.com

Robson Lemos

UFRJ – robsonsg1@hotmail.com

Resumo: O compositor, pianista e maestro Eduardo Souto (1882-1942) foi um dos expoentes da música popular urbana no início do Séc. XX, porém seu cancionero se encontra em ostracismo, apesar de sua evidente qualidade artística. Dedicando-nos ao estudo das partituras dessas canções com o intuito de realizar arranjos e harmonizações apropriadas para apresentação das mesmas por cantores líricos em recital, evidenciou-se nelas uma clara vocação para a sala de concerto, o que se constitui uma maneira de resgatar este precioso material musical para o público contemporâneo e para o ambiente musical e pedagógico.

Palavras-chave: Eduardo Souto . Canção brasileira . Musicologia . Arranjos musicais . Interpretação

Eduardo Souto's vocal work and its preparation to be performed as art song.

Abstract: The composer, pianist and conductor Eduardo Souto (1882-1942) was one of the most important composers of Brazilian popular music during the first decades of the twentieth century, but his songs are nowadays in ostracism, despite their evident artistic quality. We've dedicated ourselves to the analysis of those songs and to make new arrangements to be sang by lyrical singers, and they have showed to be proper to that new musical space. We believe this is a way to recover this rich material to the contemporary audience as well as for pedagogical goals.

Keywords: Eduardo Souto . Brazilian song . Musicology . Musical arrangements . Interpretation

1. Eduardo Souto e suas belas canções esquecidas.

Nascido na cidade de São Vicente, município da microrregião de Santos, no estado de São Paulo, o compositor Eduardo Souto (1882-1942) iniciou ao piano sua vida musical. Pouco se conhece de seus primeiros anos naquela que foi a primeira cidade fundada no Brasil, em 1532. Mudou-se em 1893 para o Rio de Janeiro, onde sua carreira se desenvolveu¹.

Sua primeira composição para piano foi aos 14 anos: a valsa “Amorosa”, na qual demonstrava domínio dos elementos formais e estilísticos do gênero. A partir de então dedicou-se com assiduidade à escrita para este instrumento, sendo hoje conhecido quase exclusivamente pela obra pianística. O “Despertar da Montanha”, tango com melódica que evoca a modinha brasileira e o fado português, tornou seu nome conhecido em 1919, e é ainda hoje número obrigatório no repertório dos pianistas que interpretam o repertório brasileiro.

O compositor Lamartine Babo (1904-1963), em palestra no ano de 1957, declara em relação ao amigo que “*Não havia professor de piano que não executasse e não dançasse ao mesmo tempo as músicas estonteantes do Maestro Souto.*” (BABO, 1957, 1’06’’)

Com a inauguração da sua loja de música Casa Carlos Gomes, em 1920, Souto inseriu-se definitivamente no meio musical carioca, diversificando suas atividades para a regência de coros e orquestras, a composição de canções para carnaval, teatro de revista e para o repertório de grandes cantores da época, como Mário Reis (1907-1981) e Francisco Alves (1898-1952). Regeu concertos sinfônicos em São Paulo e no Rio de Janeiro. O soprano Bidu Sayão (1902-1999) integrou o seu Coral Brasileiro. Atestando sua importância, em 8 de setembro de 1924 a *Folha da Noite*, jornal da cidade de São Paulo, publica um artigo sobre aqueles que seriam os “*três mais populares compositores da música brasileira: Eduardo Souto, Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá.*” (MACHADO, 2007, p. 14)

Grande parte dessa popularidade se devia às suas canções que, no entanto, não foram regravadas pelas gerações de intérpretes posteriores, e têm amargado um longo olvido.

A canção popular, tendo a marca da contemporaneidade, sendo essencialmente urbana, composta para um determinado momento social, histórico e cultural, faz a crônica do seu tempo e lugar, retratando e discutindo seus valores estéticos, morais, artísticos e sociais, além da função primária de entretenimento. Tal urgência e objetividade de função faz com que sua perenidade para as gerações subsequentes seja tênue, e o comum é que desapareçam com o tempo do repertório. No entanto, há canções populares do passado que têm migrado do seu ambiente original para assumir a função de canção de concerto, interpretadas por cantores líricos e pianistas como música de câmara vocal.

2. Do popular ao camerístico: transições possíveis.

Um certo cancionero brasileiro originalmente considerado popular, desde as modinhas do século XIX até muitas das canções da ‘Era do Rádio’, reúne múltiplas características que o tornam facilmente adaptável a este novo ambiente e a esta nova função. As canções de Eduardo Souto se encontram neste rol.

Em sua obra *Los Sonidos de las Naciones Imaginadas*, Caicedo assim se refere a esta mobilidade de função e sentido:

No caso da canção, o intérprete tem uma grande flexibilidade e a possibilidade de realocar canções do repertório popular ou folclórico para o território da canção de concerto. Estes movimentos devem estar sustentados por um profundo conhecimento dos repertórios folclórico e popular, que permitem ao intérprete, fazendo uso de valores objetivos e subjetivos, decidir quando uma canção popular ou folclórica pode ser interpretada em concerto. Esta mudança, gerada por apenas

um dos agentes produtores de significado, tem repercussão em todos os outros agentes. Esta elasticidade pleiteia o fim da hegemonia do compositor como agente determinante produtor de significado. (CAICEDO, 2018, p. 195)

As atitudes técnicas e estéticas vocais daquele longo período da música popular, bem mais próximas do canto lírico, que exige mais energia, mais fisicalidade e maior capacidade do cantor, influenciaram diretamente a condução fraseológica das melodias das canções. Também influenciaram as extensões das mesmas, às vezes compatíveis com as de árias de ópera. Nos teatros de revista, passando pelos ambientes boêmios e pelos mais livremente carnavalescos, a mescla de música “cultura” com a música popular era absolutamente comum, sendo que ali eram interpretadas versões satíricas ou alteradas das árias de ópera ouvidas nas produções originais.

Também os poetas musicados eram produtores de texto para vários fins e ambientes, às vezes com obras publicadas e respeitadas nos círculos intelectuais cultos, a exemplo de Manuel Bandeira (1886-1968), Bastos Tigre (1882-1957) ou Viriato Correa (1884-1967), que frequentavam os mesmos ambientes boêmios dos compositores populares, forneciam-lhes letras para suas melodias, e mesmo algumas vezes tinham seus poemas previamente publicados em livro postos em música, que é o processo mais comum na criação da canção de concerto.

O estilo de publicação da canção popular da época também influi no maior ou menor interesse do intérprete de música clássica neste repertório. Em geral não faz parte das habilidades adquiridas durante a formação do músico de concerto a capacidade de aprender obras “de ouvido”, ou seja, apenas pela audição. Por outro lado, a partitura publicada nem sempre representava ou representa, ainda hoje, exatamente o que o compositor esperava que sua obra soasse. A partitura, no ambiente da música popular, é quase sempre um guia básico, através da qual o intérprete, conhecedor do estilo e das tradições, criará seu próprio caminho, arranjo e interpretação. Daí o apressado e leviano julgamento que muitas vezes o intérprete de música clássica faz destas obras, considerando-as mal-acabadas ou de menor qualidade, quando simplesmente estão a lhe ser exigidas habilidades diferentes enquanto músico, assim como numa partitura do repertório barroco pode se exigir o conhecimento prévio do estilo e das múltiplas possibilidades de realização de baixos cifrados, da inserção de ornamentações ou mesmo de improvisações.

Eduardo Souto adotava os dois modos de escrita, a depender da finalidade da partitura que estava a publicar. Há uma minoria de partituras com a realização pianística completa – o arranjo para ser tocado *ipsis literis* no palco – com a parte da voz destacada da

do piano e o texto escrito sob a parte vocal, como sói ser numa partitura produzida para concerto, e há aquelas nas quais a música da canção está inteiramente escrita na pauta dupla do piano, com a melodia se expressando na nota mais aguda da pauta da Clave de Sol, enquanto o texto vem escrito separadamente, ao final da partitura, em forma de poema. Nestes casos se evidencia a necessidade de se construir um arranjo, decidir os caminhos que irá tomar o acompanhamento pianístico, a estrutura formal final que a canção irá ter, determinando a repetição ou não de textos, refrãos, introduções e *codas*, bem como as contribuições pessoais que o intérprete vocal poderá fazer, conhecendo as tradições relativas ao estilo e ao gênero interpretado, numa partitura que traga todas as informações para a sua realização, as definições formais e, se possível, indicações de interpretação, sinalizações de dinâmica e agógica.

Dentre centenas de canções do catálogo de Souto, elegemos doze que se adequam ao experimento ao qual nos propomos, de realizar e apresentar um programa de música de câmara, com cantores líricos e pianista, adequando os arranjos vocais e os acompanhamentos pianísticos ao ambiente de concerto.

A escolha das canções se guiou por parâmetros como: 1) características melódicas, de tonalidade e de temática que permitissem a adaptação às vozes solistas que tínhamos disponíveis (tenor, mezzo-soprano e barítono); 2) variedade de ritmos, gêneros, formas e temáticas, permitindo expor um panorama amplo da obra do compositor; 3) presença tanto de poemas escritos por poetas conhecidos quanto textos de letristas restritos ao meio da música popular, com o intuito de evidenciar as diferenças sentidas na realização musical a partir dos textos; 4) obras que permitiriam a realização de conjuntos vocais (duos e trios), visto que estas são formações menos frequentes na música vocal de câmara brasileira, e sua realização propiciaria uma divulgação mais efetiva do repertório do compositor.

A partir da escolha do material, procedeu-se à análise das partituras, estudo de vocabulário, interpretação de texto, distribuição das partes vocais para estudo, ensaios, criação dos arranjos e da parte pianística, e definição dos caminhos técnicos e estéticos da interpretação, em elementos como impositação, pronúncia do português brasileiro, condução de frases, ornamentação, variações de timbre, atitudes e posturas cênicas.

A seguir, citaremos as canções elegidas para o trabalho e suas características, acrescentando alguns exemplos do processo de tratamento das mesmas para concerto.

3. Doze canções em reconstrução.

3.1. Veneza: com texto e música de Eduardo Souto, foi escrita para duas vozes solistas e contracantos realizados por coro. É uma barcarola em compasso composto, evocando o estilo ibérico. O conjunto funciona perfeitamente com três solistas (soprano, tenor e barítono, no caso da nossa experiência), sem a necessidade de nenhum ajuste, exceto por detalhes de articulações do texto.

3.2. Ai quem me dera: a partitura desta canção traz duas definições quanto ao ritmo e estilo: “Maxixe” e “Modinha”, o que possibilita uma inusitada fusão destes dois gêneros. Em forma AABB, a primeira parte da melodia é modinheira, escrita em tom menor, abusando de cromatismos e se entregando de modo bastante discreto à síncopa. A escrita pianística, no entanto, que no repertório belcantista seria discreto, arpejado e com rítmica isocrônica, nesta canção evoca o “maxixe” pré-anunciado. O texto é de João da Praia (s.d).



Figura 1: Primeiros compassos da partitura de “Ai, quem me dera” publicada pela Casa Carlos Gomes, editora de Eduardo Souto, com voz e piano escritos na pauta dupla.



The image shows a rearranged version of the first few measures of 'Ai, quem me dera'. It features a Tenor part and a Piano part. The Tenor part is written in a single staff with lyrics: 'Foi em De - zem - bro Eu bem me lem - bro do meu pri'. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

Figura 2: Primeiros compassos de “Ai, quem me dera”, rearranjados.

3.3 Máguas: com texto de Gastão Penalva (s.d), esta canção, um “Tango-Canção”, traz vários elementos típicos das modinhas imperiais: temática amorosa, predominância do modo menor, melodia descendente que ora se alonga, ora se apropria da silabação mais rápida e sanguínea do tango. Do tango tem também o caráter rítmico binário e sua pontuação típica, bem como o

acompanhamento pianístico que evoca a dança dramática portenha.

3.4 A Despedida: Bastos Tigre (1982-1957) forneceu texto para esta canção estrófica de impressionante organicidade e refinado tratamento da relação texto-música. Cinco estrofes contendo refrão se desenvolvem num ritmo ternário calmo, e a cada repetição são necessários ajustes de prosódia e de acentuações, para melhor adaptação da linha melódica ao texto e melhor entendimento das palavras.



Figura 3: início da parte vocal de “A Despedida”, em sua edição original.



Figura 4: início da parte vocal de “A despedida”, rearranjada para canto e piano.

3.5 Nunca Mais: Os versos de Heitor Modesto (s.d) ganham tratamento musical pungente de Eduardo Souto nesta canção de amor desfeito dedicada à Zizinha Costa (s.d), sua intérprete mais frequente. “Nunca Mais” se assemelha em estilo às canções de Babi de Oliveira (1913-1993), como “Recomendação” ou “Teu Nome”, cujo fraseado belcantista se adequa com perfeição às vozes líricas.

3.6 Eu só quero é beliscá: composta para o carnaval de 1922, a edição traz a indicação de ‘Cateretê Carnavalesco’ e tem letra e música de Souto. A parte vocal pode ser comparada à das modinhas satíricas, tradicionais no Brasil desde a época colonial, com certa influência também do maxixe. Canção estrófica, demandou abordagens diferentes do acompanhamento em suas diversas repetições.

3.7 Eu só quero é conhecer: com texto de João da Praia, é também carnavalesca. A tessitura vocal é central, e a temática do texto tem caráter bufo, com um refrão contagiante. Foi apresentada em concerto na sequência de “Eu só quero é beliscá”, formando um conjunto.

3.8 Viver dentro de um sonho: com palavras de Arlindo Leal (1871-s.d), é uma valsa brilhante em forma AABB-Coda, sendo a última seção apenas instrumental. Herdeira da música ligeira das árias de operetas, sua parte vocal está no âmbito da região média.

3.9 Eu bem sei que vancê vórta: Em parceria com Eugênio Fonseca Filho (s.d), esta ‘Toada Sertaneja’ evoca as ‘modas’ cantadas a duas vozes em intervalos de terças paralelas, típicas da música caipira. O texto, repleto de corruptelas e regionalismos, reproduz a fala do ambiente rural da época, alcançando um estilo dialetal comparável à da “Viola Quebrada”, de Mário de Andrade (1893-1945).

3.10 Cantiga Praiana: O texto de Vicente de Carvalho (1866-1924) tem aqui tratamento musical extremamente eficaz. O movimento pendular de barcarola, a clareza no encadeamento harmônico e o profundo respeito em relação ao texto dão subsídios para o desenvolvimento das ideias em arranjo mais consistente, derivado da edição simplificada original.

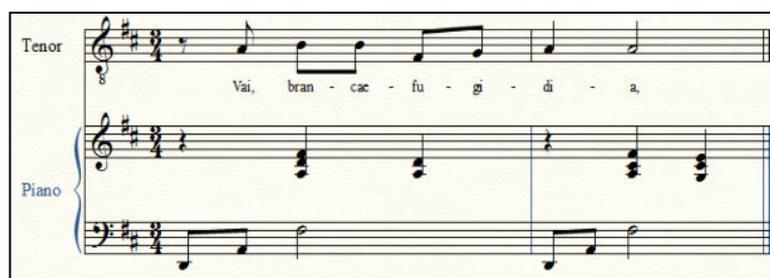


Figura 5: início da parte vocal em “Cantiga Praiana”, já com seu arranjo realizado.

3.11 No Batuque: Voltado para o ambiente musical rural paulista, esta canção funde influências africanas e indígenas de batuque negro e cateretê caipira na designação “Samba à Moda Paulista”. O acompanhamento pianístico guarda caráter tético e pontuado, apontando para a isocronia da percussão africana, hipnótica e enérgica, encontrando paralelo nos acompanhamentos de canções com temáticas afro-brasileiras de Heckel Tavez (1896-1969), como “Banzo” ou “Oração e Dança”.

3.12 Tatú subiu no pau: maior sucesso carnavalesco de Eduardo Souto, esta canção de 1923

utiliza versos do folclore nordestino, com crítica de costumes e da moral da época. A parte vocal também está inserida na partitura pianística, se alternando entre ‘solo’ e ‘coro’. Sua rítmica se assemelha à dos lundus-canção, e o arranjo final foi realizado para trio vocal.

3. Conclusão

Apresentadas em concerto no ambiente acadêmico e com os novos arranjos, as canções tiveram boa acolhida do público, demonstrando clara vocação para o ambiente da música de câmara. As partituras estão sendo editoradas e preparadas para publicação.

Referências bibliográficas

BABO, Lamartine. Palestra na residência da pianista Neuza França. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hNDj0UIYsvU>> Acesso em 26/10/2018.

CAICEDO, Patricia. *Los Sonidos de las Naciones Imaginadas*. Barcelona: Mundo Arts Publications, 2018.

MACHADO, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

SOUTO, Eduardo. *A Despedida*. Rio de Janeiro: Casa Sotero, s.d. Partitura.

_____. *Ai, quem me dera*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s.d. Partitura.

_____. *Amorosa*. Rio de Janeiro: Vasconcelos, Morand & Cia, 1896. Partitura.

_____. *Cantiga Praiana*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, 1926. Partitura.

_____. *Eu bem sei que vancê vórta*. Rio de Janeiro: Campassi & Camin, s.d. Partitura.

_____. *Eu só quero é beliscá*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, 1922. Partitura.

_____. *Eu só quero é conhecer*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, 1925. Partitura.

_____. *Máguas*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s.d. Partitura.

_____. *No Batuque*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, 1919. Partitura.

_____. *Nunca Mais*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s.d. Partitura.

_____. *Tatú subiu no pau*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, 1923. Partitura.

_____. *Veneza*. 1 partitura (2p). Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s.d. Partitura.

_____. *Viver dentro de um sonho*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s.d. Partitura.

Notas

1. Dados biográficos colhidos na Enciclopédia da Música Brasileira, publicada pela Publifolha em 1998, em 2ª edição revista e atualizada, páginas 755 e 756.