Lígia Ishitani Silva

Um olhar interpretativo para as canções de Arthur Bosmans

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Orientadora: Prof. Drª. Mônica Pedrosa de Pádua.

Belo Horizonte

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

2012

S586u Silva, Lígia Ishitani

Um olhar interpretativo para as canções de Arthur Bosmans / Lígia Ishitani Silva. --2012.

141 fls., enc. ; il.
Acompanha um Compact Disc com gravação do recital de defesa de dissertação.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Orientador: Prof. Drª. Mônica Pedrosa de Pádua

1.Bosmans, Arthur, 1908-1991 – 2. Música - Interpretação I. Título. II. Pádua, Mônica Pedrosa de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 784

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna LÍGIA ISHITANI SILVA, em 17 de agosto de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
(orientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Antônio Canedo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Av. Antônio Carlos, 6627 – *Campus* Pampulha – Belo Horizonte/MG. CEP: 31270-901. Tel.: (031) 3409 4717.
E-mail: mestrado@musica.ufmg.br – home page: www.musica.ufmg.br.

Aos meus pais, Liana e Edson,
e aos queridos Saulo, Stela e Nelson

AGRADECIMENTOS

À querida professora Mônica Pedrosa, por sua competente e dedicada orientação.

À Dona Walkyria Bosmans, pela atenção e disponibilidade.

Aos professores Luciana Monteiro, Oiliam Lanna e Sérgio Canedo, que gentilmente aceitaram o convite para compor a banca examinadora.

Aos amigos Marcos Lima e Renan Fontes, pela ajuda com as análises musicais.

À Emanuela Costa, Mariana Reis Furst e Ana Paula Palmeira pelo auxílio com as traduções.

Ao Mauro Chantal por se fazer sempre presente em minha vida, sempre pronto a me socorrer, como um eterno professor.

Ao Nelson, por seu amor, paciência e companheirismo.

Aos familiares e amigos que me ampararam nos últimos dois anos e sempre estiveram ao meu lado, torcendo por mim.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a obra para canto de Arthur Bosmans, compositor nascido na Bélgica, em 1908. Bosmans naturalizou-se brasileiro e viveu em Belo Horizonte, exercendo, especialmente na capital mineira, notável atuação como regente, compositor e professor. Apesar da existência de estudos recentes sobre Arthur Bosmans, é inexistente uma bibliografia que aborde especificamente o seu repertório para canto. Diante dessa lacuna, elaborei um Catálogo de Canções, disponível ao fim desta dissertação. Dentre as canções, escolhi três a fim de analisá-las interpretativamente. As eleitas foram *Sérénade* e *Lebens-Leitmotiv* (1934-35), e também *Meu Nordeste* (1979), escritas em momentos cronologicamente opostos na vida do compositor. Foi realizada uma análise das canções buscando as relações entre o poema e a música. Precedendo as análises, foi dedicado um capítulo à reflexão sobre o tema interpretação, envolvendo, além de seu conceito, as razões pelas quais se diferencia de um indivíduo para outro.

PALAVRAS-CHAVE

Arthur Bosmans; Performance Musical; Canção de Câmara; Canto; Interpretação.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of the vocal music by composer Arthur Bosmans, born in Belgium in 1908. Bosmans was naturalized Brazilian and lived in Belo Horizonte, exercising, especially in this city, an outstanding performance as a conductor, composer and teacher. Despite the recent studies on Arthur Bosmans, there is a lack of a bibliography that specifically discusses his works for singers. Thus, I elaborate a catalog of his songs, available at the end of this dissertation. Among the songs, three were chosen to be analyzed, concerning interpretation. They are *Sérénade* and *Lebens-Leitmotiv* (1934-35), and also *Meu Nordeste* (1979), written in chronologically opposite moments in the composer's life. An analysis of the songs seeking relations between the poem and the music was accomplished. Preceding them, a chapter was devoted to a reflection about interpretation, involving not only its concept, but also the reasons why it differs from one person to another.

KEY-WORDS

Arthur Bosmans; Musical Performance; Art Songs; Singing; Interpretation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 1

2. INTERPRETAÇÃO 7

2.1. INTERPRETAÇÃO MUSICAL 7

2.1.1. BAGAGEM INTELECTUAL E BAGAGEM EMOCIONAL 11

2.1.2. O PAPEL DA CULTURA 14

2.1.3. CONCLUSÃO 18

2.2. A INTERPRETAÇÃO NAS CANÇÕES DE CÂMARA 20

2.2.1. INTERMIDIALIDADE 20

2.2.2. CONCLUSÃO 24

3. ARTHUR BOSMANS 25

4. CANÇÕES DE ARTHUR BOSMANS: *DEUX MELODIES* E *MEU NORDESTE* 30

4.1. *SÉRÉNADE*

4.1.1. O POEMA **31**

4.1.1.1. NÍVEL LEXICAL 40

4.1.1.2. NÍVEL SINTÁTICO 45

4.1.1.3. NÍVEL SEMÂNTICO 47

4.1.2. A MÚSICA **50**

4.1.3. RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O POEMA **57**

4.1.4. CONCLUSÃO **65**

4.2. *LEBENS-LEITMOTIV*

4.2.1. O POEMA **67**

4.2.2. A MÚSICA **70**

4.2.3. RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O POEMA **76**

4.2.4. CONCLUSÃO **81**

4.3. MEU NORDESTE

4.3.1. O POEMA **84**

4.3.2. A MÚSICA **87**

4.3.3. RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O POEMA **93**

4.3.4. CONCLUSÃO **98**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **101**

6. BIBLIOGRAFIA **106**

7. ANEXOS

7.1. **ANEXO 1** - CATÁLOGO DE CANÇÕES 114
7.2 **ANEXO 2** - PARTITURA DE *SÉRÉNADE* 130
7.3 **ANEXO 3** - PARTITURA DE *LEBENS-LEITMOTIV* 134
7.4 **ANEXO 4** - PARTITURA DE *MEU NORDESTE* 136
7.5 **ANEXO 5 –** BIOGRAFIA DE ÉMILE VERHAEREN 139

ÍNDICE DE FIGURAS

Em *Sérénade*

1 – Esquema formal da canção *Sérénade*.....50
2 – Acorde "Tristão" em *Sérénade*.....51
3 – Acorde "Tristão" no prelúdio da ópera de R. Wagner.....52
4 – Direções de movimento nas linhas do piano e do canto.....53
5 – Trecho de transição, compassos 17-18.....54
6 – Melodias ascendentes do canto, na seção B de *Sérénade*.....55
7 – Seção a1' de *Sérénade*.....56

Em *Lebens-Leitmotiv*

8 – Linha melódica realizada pelo piano no início da canção.....71
9 – Trecho de oscilação da tensão.....72
10 – Cadência final da seção A.....72
11 – Linhas melódicas do canto em movimento contrario.....74
12 – Utilização de acordes de I grau alterados.....75
13 – Exemplos do *leitmotiv* encontrado na canção.....76

Em *Meu Nordeste*

14 – Esquema formal da canção Meu Nordeste.....88
15 – Primeiro tema e sua ideia temática apresentada na introdução.....89
16 – Modulação em trecho de transição da seção B para a seção C.....90
17 – Linhas melódicas semelhantes nas seções a2 e c2.....92

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre a música de compositores nascidos ou nacionalizados brasileiros – como é o caso de Arthur Bosmans – é relativamente recente, desenvolvendo-se consideravelmente a partir da década de 1990. Antes disso, as pesquisas acadêmicas costumavam priorizar questões da música europeia[1], sendo esse um dos muitos motivos pelos quais penso que obras de compositores eruditos brasileiros permanecem ainda desconhecidas, tanto do público quanto dos profissionais de música.

Atualmente, músicos e pesquisadores têm demonstrado uma preocupação maior com a questão do resgate da memória musical do nosso país, divulgando a arte de compositores nacionais, com o objetivo de torná-la conhecida do público em geral. Ainda assim, percebo que as obras nacionais de um modo geral ainda permanecem pouco difundidas. Felizmente, para alguns estudiosos, levar obras brasileiras para o público brasileiro e estrangeiro passou a ser uma responsabilidade, uma vez que se nós, brasileiros, não reconhecermos o valor da nossa produção musical, dificilmente ela terá o alcance e a importância que merece.

O meu projeto de mestrado visa à continuidade dessa linha de trabalho, ao valorizar a canção brasileira pelo resgate da memória da obra para canto do maestro Arthur Bosmans, enquanto uma memória relativamente recente, de forma que esta esteja em constante discussão e não seja obscurecida pelo tempo nem caia no esquecimento.

Arthur Bosmans foi um músico de grande importância no cenário musical nacional. Ele nasceu em 1908, na Bélgica, naturalizou-se brasileiro em 1953, e morreu em 1991, em Belo Horizonte. O compositor recebeu prêmios e condecorações, dentre eles o marco em sua carreira, o *Prêmio César Frank de Composição*[2], que foi o impulso definitivo para que ele se dedicasse integralmente à música. No ano de 1940, Bosmans veio ao Brasil em consequência da Segunda Guerra Mundial, estabelecendo-se na cidade de Belo Horizonte em 1945. Na capital mineira, ele atuou como regente, compositor e também professor na Escola de

[1] FREIRE, Vanda; CAVAZOTTI, André, 2007, p.22.
[2] O Prêmio César Franck era na época o prêmio de composição mais importante do país, promovido pelo Conservatório de Liège com o apoio do Governo da Bélgica. Bosmans ganhou o prêmio em 1933, por sua Rapsódia Sinfônica *La Rue.* (PINTO, 1995, p. 15)

Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Arthur Bosmans também se dedicou à divulgação de obras internacionais no país, e em contrapartida, à divulgação de obras brasileiras no exterior[3].

As composições de Arthur Bosmans abrangem obras para orquestra, violão, piano e diversas formações de câmara. Algumas foram editadas no Brasil, Europa ou Estados Unidos. Em relação às obras para canto, todas foram compostas para canto e piano, e algumas possuem versões para canto e orquestra ou conjunto de câmara. De acordo com a 'Relação das Obras' cedida pela esposa do compositor, Walkyria Bosmans, à Biblioteca da Escola de Música da UFMG, as canções, em ordem cronológica, são:

- *Deux Melodies: Sérénade, Lebens-Leitmotiv* (Bruxelas, 1934-35)
- *Ciel Gris* (Antuérpia, 1938)
- *Un homme est mort* (Antuérpia, 1938)
- *Pour nous, les humbles* (Rio de Janeiro, 1942)
- *Quelques chansons* (Rio de Janeiro, 1942)
- *Desenchantment* (Rio de Janeiro, 1942)
- *Deux Rondels: Sur le Printemps, Sur le chapeaux* (Rio de Janeiro,1942)
- *2 canções populares do planeta Marte: Sad Song, Gay Song* (Rio de Janeiro, 1943)
- *Minas Gerais* (Belo Horizonte, 1968)
- *Meu Nordeste* (Belo Horizonte, 1979)

É possível pontuar algumas observações referentes à data da composição dos dois rondels: *Sur le Printemps* e *Sur le chapeaux.* Na lista consultada na biblioteca da Escola de Música, e também na lista de obras contida no livro *Do conservatório à escola*[4]*,* da Ed. UFMG, a informação é de que essas canções foram escritas em 1942. Porém, a partitura manuscrita apresenta uma assinatura no final com os dizeres "Rio de Janeiro, Octobre, 1940". Portanto, no catálogo final elaborado como parte desta dissertação, é mantida a data de 1940, conforme o manuscrito original.

---

[3] Bosmans realizou concertos na França, Inglaterra, Bélgica e Alemanha, regendo obras de brasileiros ilustres como Edino Krieger, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. (<http://www.ufmg.br/online/arquivos/012684.shtml>, 2009.)

[4] O livro *Do conservatório à escola – 80 anos de criação musical em Belo Horizonte* conta a História da Escola de Música da UFMG, além de uma rápida biografia de compositores que fizeram parte dessa história e suas respectivas listas de obras musicais. Dois CDs acompanham o livro, contendo gravações de obras desses compositores.

Além das obras listadas anteriormente, podem ser encontradas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, três canções intituladas *Chanson pour ma belle, Chanson des américains* e *Chanson du Tommy*. Além do título semelhante, as três obras datam no ano de 1943 e apresentam poemas de Beatrix Reynal, o que poderia sugerir alguma conexão entre elas.

A esposa de Arthur Bosmans, D. Walkyria, faz menção a mais três obras para canto que não se encontram nos registros bibliográficos. De acordo com seu relato, uma delas, "Hino à Santa Marta", de 1950, teve seu manuscrito original entregue a uma instituição. As demais, *Nativité* e *Aleluia*, foram iniciadas nos últimos anos de vida do compositor, como parte de uma encomenda que, infelizmente, não foi concluída.

As principais referências bibliográficas sobre o compositor são:

- Uma relação de obras, cedida por D. Walkyria Bosmans à Biblioteca da Escola de Música da UFMG, na qual as obras são listadas em ordem cronológica, com indicações de local e data de composição, e outras observações, tais como edições e gravações ;
- A Dissertação de Mestrado de Maurício Veloso Pinto, *A trajetória do compositor e regente Arthur Bosmans e uma abordagem interpretativa de sua Sonata en colores* (Escola de Música da UFRJ, 1995), que nos revela um pouco da vida e das realizações de Arthur Bosmans;
- A Tese de Doutorado de Maurício Veloso, *The Solo Piano Works of the Belgian-Brazilian Composer Arthur Bosmans* (Indiana University School of Music, 2000);
- A Dissertação de Mestrado de Patrícia Itaborahy, *O Piano como Instrumento de Orquestra na Obra de Arthur Bosmans* (UFMG, 2002), na qual ela discorre acerca de aspectos da linguagem musical do compositor;
- O catálogo de obras elaborado por Cristina Rios, como trabalho para o Curso de Especialização em Musicologia Histórica Brasileira da Escola de Música da UFMG;
- A Dissertação de Mestrado de Gabriel Casara, *As obras para piano de Arthur Bosmans (1908-1991): Por uma sonoridade brasileira.* (UFMG, 2011).

Bosmans é um compositor que vem sendo cada vez mais valorizado no meio acadêmico nacional. Recentemente, o Grupo de Pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*[5]*,* formado por professores da UFMG, foi responsável pela criação de um selo de gravação[6], cuja estreia foi o lançamento do CD *100 anos de Arthur Bosmans*[7], numa homenagem ao compositor.

Apesar da existência de estudos recentes sobre o músico, a maior parte da bibliografia encontrada é constituída por referências secundárias, como citações, entrevistas e reportagens de jornais, que fazem parte de acervo pessoal da família do compositor e normalmente não se encontram à disposição. Além disso, em minha busca, uma bibliografia específica que aborde o repertório para canto do compositor se mostrou inexistente. Diante dessa lacuna, delineei como objetivo geral elaborar uma obra de referência sobre a produção para canto e piano do maestro Bosmans.

Como já existem trabalhos que relatam a biografia de Arthur Bosmans, não ambiciono redigir um volumoso texto biográfico sobre o compositor, mas buscar o enfoque em sua obra para canto e apenas situar o leitor que ainda não o conheça. O objetivo, nesse caso, é reunir dados que sejam relevantes para a compreensão e contextualização de suas canções, através da busca de referências biográficas específicas.

Essas informações específicas foram integradas às referências bibliográficas anteriores, resultando na construção de uma lista completa das obras para canto, com as suas respectivas informações e traduções da língua francesa para a língua portuguesa – a maioria das composições utiliza poemas em francês, um dos idiomas do país natal de Bosmans. Esse catálogo encontra-se disponível no **Anexo 1**.

Dentre todas as canções listadas, escolhi três nas quais pretendo me aprofundar. As eleitas foram as suas duas primeiras canções, e também a sua última: compostas em Bruxelas, as *Deux Melodies*: *Sérénade* e *Lebens-Leitmotiv* (1934-35), e composta muitos anos depois, em Belo Horizonte, *Meu Nordeste*

---

[5] O grupo dedica-se ao estudo e à divulgação da canção de câmara brasileira. Um de seus trabalhos é um guia disponível em <https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>, onde é possível pesquisar canções de compositores brasileiros nascidos a partir de 1864.

[6] Selo Minas de Som

[7] As gravações foram realizadas em 2009 e o trabalho divulgado em 2011. O CD, além de composições para piano, violão e orquestra, traz seis canções (Folksongs: 1.Sad Song, 2.Gay Song - Fabíola Protzner (canto) com regência de Oiliam Lanna; 3. Meu Nordeste, 4. Ciel Gris – Luciana Monteiro (canto) e Guida Borghoff (piano); 5. Quelques Chansons, 6. Lebens-Leitmotiv – Mônica Pedrosa (canto), Guida Borghoff (piano)).

(1979). Opostas cronologicamente, essas canções podem vir a nos presentear ora com um Bosmans jovem, ora com um Bosmans maduro, um belga e um brasileiro, um marinheiro que viajou por paisagens sonoras do mundo inteiro e um músico que enfim se estabeleceu em um novo lar.

Um dos objetivos desta pesquisa é interpretar as três canções, de forma que esse estudo possa ser aplicado na *performance* das obras. Abro aqui um parênteses a fim de diferenciar interpretação e *performance*. Em minha opinião, *performance* implica uma ação; envolve realizar, executar, desempenhar e atuar. Parto do pressuposto que interpretação é a atribuição de um sentido a algo, e *performance* seria, então, um tipo de interpretação na qual existe a materialização da música em sons propriamente ditos, a interação entre o intérprete e o ouvinte, e presença, no sentido de a música tornar-se viva para alguém; você, como intérprete, se torna a música. A autora Luciana Monteiro de Castro Dutra afirma que "O processo interpretativo da canção também pode ser considerado como um processo produtivo se for levado em conta que conduz à produção de uma realidade sonora, à transformação da obra escrita - a partitura-, em um fato acústico", como uma "leitura materializadora". A autora diz ainda que "Para além da leitura “visual”, muitas vezes superficial e automatizada, destinada a uma decodificação do signo pelo performer, a que se poderia denominar “leitura literal”, pode-se passar à busca de compreensão de significados da obra." Segundo ela,

> "Essa leitura especial diferencia a execução de uma obra musical por um intérprete comprometido, inserido na rede da obra, da de um intérprete preocupado exclusivamente com seus problemas técnicos. Um intérprete cooperativo e comprometido é capaz de promover uma leitura “transformadora” da obra. É exatamente a investigação direcionada a uma leitura transformadora a que deve almejar o performer (DUTRA, 2011, pg. 1372)”.

De fato, uma interpretação mais cuidadosa e comprometida, na qual o intérprete busca tomar consciência de suas ações, pode contribuir para a execução de uma *performance* igualmente coerente.

Nesta dissertação, a análise musical foi guiada pela observação de parâmetros musicais. Conforme sugeridos por Jan LaRue no livro *Guidelines for Style Analysis* (1970), os principais aspectos a serem analisados são som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. Na categoria “som” estão incluídos a intensidade, o timbre, as texturas resultantes de instrumentação e os registros empregados (Cf. LARUE, 1970, p. 23). Já o termo “crescimento” diz respeito à

análise estilística da forma musical como um elemento resultante e combinatório dos demais parâmetros. (Cf. LARUE, 1970, p. 115).

Os poemas utilizados por Bosmans em suas canções também tiveram seus principais aspectos analisados. Tal análise literária se baseou nos níveis lexical, sintático e semântico dos poemas, conforme Norma Goldstein descreve em seu livro *Versos, sons e ritmos* (1998). Os três níveis, respectivamente, dizem respeito aos vocábulos que compõem os versos, à organização sintática do texto e ao sentido global do poema levando em conta os níveis anteriores.

As análises musicais e literárias têm como principal objetivo a observação de pontos relevantes para a posterior relação entre a poesia e a música das canções. A interação entre o poema e a música constitui o elo fundamental de uma canção e é essencial pensar sobre essa relação quando se procura interpretar uma obra que envolve as duas artes, literatura e música.

Porém, uma vez que intenciono interpretar essas canções, antes de tudo penso que é preciso refletir sobre o tema interpretação, e mais especialmente sobre a interpretação musical. Desta forma, dedico um capítulo a essa reflexão, ampliada com a leitura de publicações de estudiosos como Jean-Jacques Nattiez, Sandra Reis, Antônio Damásio, Sandra Neves Abdo e Guilherme Bragança.

Com a finalidade principal de criar uma obra de referência sobre as canções de Arthur Bosmans, pretendo com esse trabalho apresentar reflexões sobre interpretação, além de voltar o olhar para as três canções escolhidas, trazendo-as para o público, e, quem sabe, suscitando idéias em um novo intérprete.

De tal modo, separo esta dissertação nos seguintes capítulos: 1. Introdução; 2. Interpretação; 3. Arthur Bosmans; 4. Canções de Arthur Bosmans – *Deux Melodies* e *Meu Nordeste*; 5. Considerações Finais; 6.Bibliografia e 7. Anexos – Catálogo de canções e Partituras.

2. INTERPRETAÇÃO

2.1. INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Neste capítulo, pretendo refletir sobre a interpretação na música. Algumas das questões sobre as quais irei discorrer envolvem, além do conceito de interpretação, a maneira como ela ocorre e o porquê dela se diferenciar de pessoa para pessoa. Como no próximo capítulo darei início à análise das canções de Arthur Bosmans, o intuito é que esse momento de reflexão auxilie minha própria interpretação, de forma que ela se torne mais consciente e que eu seja capaz de pensar sobre ela e tomar decisões interpretativas mais tranquilamente.

Para iniciar esta reflexão, parti da definição de "interpretação" proposta em um dicionário de música:

> "Tradicionalmente, desde a era romântica, a interpretação era encarada como dependendo da visão que o intérprete tinha da obra e de sua capacidade para apresentar essa visão de forma plausível a uma platéia. Mais recentemente, também tem sido encarada como abrangendo uma compreensão da obra como criada pelo próprio compositor, face às convenções de notação e execução de sua época" (Dicionário Grove de Música, 1994, p.460).

É costume atual se fazer um estudo do contexto da obra e de sua criação. Quem era o compositor, onde e como ele vivia, quais foram suas influências, sua formação e suas escolhas são apenas algumas das muitas indagações que podemos fazer na busca de entender algumas intenções do autor. Não pretendo entrar no mérito das execuções que procuram evocar a sonoridade de época, mas sim ressaltar a prática atual de incluir no estudo interpretativo, além da visão do intérprete, a tentativa de compreensão da visão do compositor e a *performance* de acordo com o contexto de criação da obra. Concordo com Sandra Neves Abdo, quando, em seu artigo *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*, ela pontua que "O significado do autor e seu tempo é apenas um dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica". (Abdo, 2000, p.18). Além desse suposto significado para o compositor, podemos distinguir também o significado da obra por si só e o significado dela para o intérprete/*performer* e igualmente para o ouvinte, que também interpreta, ou seja, atribui sentido à obra.

Traçando um paralelo com Nattiez, os três significados da obra musical distinguidos acima podem ser percebidos quando ele se utiliza do modelo tripartite

de semiologia proposta por Jean Molino. Segundo Nattiez (2002, p.15) (2003, p.7), o nível estésico é relativo ao que ele chama de "receptores" que atribuem significação à obra, ou seja, é a visão do intérprete, seu gosto e sua sensibilidade, ou o que ele denomina *estratégias perceptivas*. O nível poiético, de acordo com o autor, diz respeito ao "universo do emissor", à suposta visão do compositor e às suas estratégias composicionais. Teríamos ainda o nível neutro, constituído pelos elementos cujo significado não entra no campo da subjetividade, "sob um *vestígio* acessível à observação", como por exemplo, as notas grafadas de uma melodia. Baseando-me nesses três níveis, considero que a interpretação pode ser pensada de maneira semelhante: o primeiro nível, poiético, é formado pelas hipóteses formuladas pelo intérprete sobre as intenções do compositor. O segundo nível, estésico, diz respeito a como o próprio intérprete percebe e dialoga com a obra musical, de acordo com suas experiências pessoais. Por último, o nível neutro se refere a como a obra sozinha se apresenta; são os vestígios da forma simbólica[8], sejam em forma de partitura, gravação ou transmissão oral. Tais vestígios neutros se encontram à espera de interpretação e sua transformação em música depende da observação e da atuação do intérprete que os tem em mãos. O grau de conhecimento da sintaxe musical que esse intérprete possui, portanto, seguramente influenciará o grau de compreensão da obra musical que ele se propõe a interpretar.

Quando levamos em conta esses três diferentes níveis de interpretação e iniciamos a busca da compreensão da obra musical da forma como o compositor a criou, ou tentamos nos aproximar do modo como deveríamos executá-la em sua época de origem, normalmente contamos com um material imprescindível: a partitura. A partitura é a notação que será decodificada pelo intérprete, e é sua fonte primária - principalmente quando não se encontram registros sonoros. Mas por mais que o compositor se esforce para ser preciso no registro de seus parâmetros expressivos, eles ainda assim não deixam de permitir alguma subjetividade.

> "Costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita na qual a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais

[8] "Todo estudo semiológico considera seu objeto como uma *forma simbólica*. "Forma" porque toda produção humana, quer se trate ela de um enunciado lingüístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material. Se puder responder a alguém, contemplar um quadro ou escutar uma sinfonia, admirar um dançarino ou discutir sobre uma situação sociopolítica, isto é possível porque as produções e as ações humanas deixam *vestígios* materiais. Portanto, esses vestígios constituem *formas simbólicas* porque são portadores de *significações* para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem." (Nattiez, 2002, p.10-12)

> que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambigüidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade." (STRAVINSKY, 1996, p. 112.)

Stravinsky evidencia uma eficiência incompleta da notação musical quando o compositor anseia transmitir por escrito todas as suas mínimas intenções. Por mais que o compositor se esforce para detalhar suas indicações ao máximo, sempre haverá margem para a ambiguidade e para interpretações diferentes. Um intérprete de música erudita tem sempre o dilema de buscar o bom-senso entre respeitar a partitura - o registro das intenções do compositor - e ao mesmo tempo executar aquilo que a sua própria criatividade clama por realizar. Penso que, por um lado, quanto mais precisa é a partitura, mais limitada é a interpretação. Isso porque ao mesmo tempo em que o compositor tem seu estilo, suas vontades e seus gostos, o intérprete também tem sua personalidade, sua assinatura. O fato de cada músico diferente exercer uma combinação pessoal de uma determinada série de escolhas interpretativas em uma mesma peça é o que nos proporciona a riqueza do fazer musical. A escolha detalhada e minuciosa de como cuidadosamente executar cada nota é o prazer de interpretar, e cada interpretação nova dialoga com outra, que incita outra, e assim por diante.

Diante desse ciclo de interpretações, Sandra Abdo alerta que, em sua opinião, "o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra". Em contrapartida, penso que o intérprete até mesmo pode correr o risco de tolher sua própria capacidade inventiva, caso se preocupe demasiadamente com elementos como o compositor e a época, e comece a cogitar hipóteses como a de que o compositor talvez não gostasse que sua obra fosse executada de determinada maneira.

Em minha opinião, a individualidade é um dos aspectos que constroem a interpretação. Giovani Gentile argumenta que "a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta." e pondera que "a personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma "lente deformante", é um adequado canal de diálogo, que, quando explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo."(Gentile *apud* Abdo, p.18, 2000). Penso que todo objeto ou obra artística

contém subjetividade, ou seja, possibilita interpretações particulares. A individualidade com que cada um entende tal subjetividade seria, para mim, portanto, o reviver da interpretação. Renata Mattos de Azevedo, em seu artigo *Piano e voz em Glenn Gould, ou do que transborda na interpretação musical,* discorre sobre o que ponderei até agora:

> "Há no intérprete um ato que implica criação e endereçamento. Ao tomar uma composição musical para interpretar, o músico criará a partir das relações do material musical já estabelecidas pelo compositor e, ainda, a partir de sua posição como sujeito. Neste pólo, temos um trabalho que também parte de uma escolha, de um sim e não (ou talvez de ser escolhido por uma música e consentir com isso), que será decisivo para o modo como tal obra será tocada. Isto é estrutural na música, uma vez que ela não se reduz, nem pode se resumir, à notação, ao que está escrito na partitura. Há algo que escapa e é justamente esse algo que a move e de que o intérprete se utiliza para tocar ou cantar.
> Assim como o compositor, o intérprete se direciona ao ouvinte, quer se fazer ouvir, e a peça que toca e/ou canta será, igualmente, endereçada ao Outro, como uma resposta que lhe foi possível elaborar e oferecer. E será com o seu "acervo" próprio que ele cunhará a interpretação singular que dará de determinada obra musical, obtendo, daí, algum prazer possível." (AZEVEDO, 2008, p.6-7).

A autora trabalha com o fato de que a música não se resume à partitura, e o trabalho do *performer* parte de suas escolhas quanto ao modo de executar o que não está explícito na notação musical. Esse "algo que escapa" é capturado pelo intérprete que o preenche e molda com seus sentimentos e sua vivência, acrescentando à obra sua própria colaboração. Quanto a essa questão da personalidade, Lucila Tragtenberg acrescenta que

> "Por certo, cada intérprete enxergará de um modo pessoal e único, as informações grafadas em uma partitura de modo igual para todos que se debrucem sobre ela. O acréscimo de sensações vividas no mundo interior do intérprete (não necessariamente apenas afetivas, também as racionais) é um caminho a ser investigado quanto à *densidade* interpretativa de um trecho cantado." (TRAGTENBERG, Lucila. 2007, p.43)

Tragtenberg afirma que as sensações são afetivas e racionais, e usa o termo *partitura interna* ao tentar definir o que se deve buscar para entender as diferenças interpretativas. Eu entendo essa *partitura interna* como a história pessoal do intérprete, que pode ser formada pelas sensações que ele experimentou durante suas experiências pessoais e também pode ser expressada através da técnica. Penso que a própria técnica não deixa de ser resultado da vivência, uma vez que esta pode revelar quais foram as práticas do *performer* – com quem ele estudou, onde estudou, o que leu, etc. - e, dentre essas, quais escolhas o *performer* adotou, culminando em sua técnica atual. Sandra Reis relaciona a individualidade do

intérprete à execução do “algo que escapa” mencionado por Azevedo. Para Reis, a individualidade está ligada sobretudo à capacidade do intérprete em perceber o que não está explícito:

> “A individualidade no interpretar está relacionada não apenas às qualidades peculiares físicas do artista, mas também à sua sensibilidade, capacidade de percepção e expressão de algo que não está visível e que se coloca *entre* os signos palpáveis do texto musical (...) Eles [os interpretantes, gerados na psique do intérprete] se relacionam, engendrando novos signos que se revelam no fraseado musical e em suas nuanças de sonoridade e dinâmica, misteriosamente grávidos de sentido.” (REIS, Sandra. 2001, p. 68)

Semelhantemente ao que Sandra Reis identifica como “algo que (...) se coloca *entre* os signos palpáveis do texto musical”, o maestro Sérgio Magnani defende que a interpretação é “o ato de descobrir e comunicar significados que podem estar ocultos numa série de significantes fundamentais.” Para Magnani, existe a tradução dos símbolos musicais da partitura e a tradução do que não está na partitura, que ele chama de “simbologia afetiva expressada na ideia sonora” (Magnani *apud* Lima, 2005, p. 100). O intérprete musical trilha um caminho que transpõe a simples tradução verbal, pois, além de intermediar os significados, ele é o responsável por dar existência à obra naquele instante de execução. Ele “vivifica o virtual, dá existência ao texto, presentifica-se, congenializa-se com a obra, permitindo muitas vezes, passar para a história uma performance própria.” (Lima, 2005, p. 103).

2.1.1. Bagagem intelectual e bagagem emocional.

Durante as reflexões anteriores, concluí que a interpretação é um ato individualizado. As vivências de cada intérprete se relacionam com a obra musical e os resultados dessas conexões podem ser percebidos na *performance.* As vivências abrangem aspectos racionais e afetivos e, diretamente influenciado por suas experiências pessoais, o intérprete toma suas decisões. Mas de que forma se dá a escolha? Posso pensar que, uma vez que a vivência é individual, a escolha também o é, e é o fator que confere personalidade e autenticidade à *performance.*

Concordando com a ideia de L. Tragtenberg de que a *partitura interna* do intérprete é composta por sensações afetivas e racionais, acredito que cada indivíduo, independente da cultura, tem sua bagagem tanto *intelectual* quanto *emocional*. Quando digo *bagagem intelectual*, me refiro à experiência musical,

adquirida por meio do estudo da teoria, da prática, da audição de variadas interpretações, etc. Esse conhecimento vai se manifestar na interpretação do sujeito, de forma consciente ou inconsciente, através de relações que ele faz da obra musical em questão com outras obras com as quais ele já teve algum contato. Como exemplo, uma pessoa autodidata, sem formação musical acadêmica, pode escutar uma canção, executá-la, e até compor, sendo capaz de identificar um determinado estilo, mas sem necessariamente saber explicar o que teoricamente acontece naquela música. O que ocorre é que ela está tão habituada a esse tipo de música que o fazer musical naquele estilo se torna fluente, orgânico e natural.

Nesse raciocínio, alguém que almeja interpretar uma obra musical sempre vai acrescentar suas experiências prévias à sua interpretação. É como se ao longo da vida fôssemos absorvendo ideias e informações musicais de vários tipos e, dentre essas, selecionando aquelas que, segundo nosso gosto pessoal, nos agradam ou desagradam. Nattiez, em seu artigo “O desconforto da musicologia” (2005), cita Jean Molino ao mencionar o julgamento de gosto como “um julgamento irredutível que se faz acompanhar por um conjunto de razões, razões estas que jamais chegam a fundamentá-lo de maneira absoluta.” (Molino, 1990, p. 25). O gosto pessoal também é fruto da vivência prévia do intérprete, e ele se insere naquilo que eu batizei de *bagagem emocional*: exemplos do cotidiano, atitudes, personalidades ou até mesmo repressões que afetaram o indivíduo a ponto de influenciar nas decisões futuras ao longo de sua vida. Se um compositor cria uma harmonia em determinado estilo e requisita a alguns músicos, de posse do mesmo instrumento, que inventem livremente cada um o seu solo, certamente os resultados sonoros serão bastante diversos, demonstrando como o repertório com o qual o músico se identifica o influencia, mesmo que ele não o perceba. A personalidade de cada músico e suas concepções musicais são inevitavelmente acentuadas. As escolhas interpretativas surgem atreladas à formação do músico e suas concepções estéticas, conscientes ou não. “Estas concepções podem advir de critérios históricos e musicológicos, critérios técnicos relativos ao instrumento, de escolhas subjetivas e emocionais, entre infinitas outras.” (Milani e Santiago, 2010, p.144).

O que denominei *bagagem intelectual* e *bagagem emocional* são na realidade duas faces importantes das decisões interpretativas, e não estão dissociadas. Se dois músicos diferentes leem uma partitura e se deparam com um *ritenuto*, por mais que o lado intelectual de ambos entenda aquilo como a diminuição

do andamento, haverá uma diferença entre a execução do *ritenuto* por parte dos intérpretes, baseada em relações estabelecidas entre o trecho em questão e referências que eles guardaram para si ao longo de sua experiência como *performers*. Em um exemplo ainda mais subjetivo, encontramos, por vezes, na partitura, a indicação de “escuro”. Essa indicação abrange inúmeras e diversas compreensões, sendo que as diferentes escolhas interpretativas, por mais que sejam baseadas no termo “escuro”, podem se revelar até mesmo opostas. Em outro exemplo mais específico, suponhamos que se deva ornamentar uma melodia tonal no estilo barroco. Dependendo de sua bagagem intelectual, o intérprete tem mais ou menos conhecimento de regras - absorvidas ao longo de sua experiência musical - que irão torná-lo apto a relacionar aquela melodia naquele determinado estilo a uma série de possíveis escolhas de ornamentos. Já a bagagem emocional seria aquela efetivamente responsável pela decisão do intérprete, a determinação de qual dos ornamentos conhecidos será o escolhido, qual deles é o mais agradável em sua opinião.

Como conclusão, em uma decisão interpretativa, a *intelectual* seria basicamente composta pelo leque de possibilidades que, de acordo com nossas vivências, consideramos plausíveis para determinada situação. A *emocional* seria principalmente responsável por qual dessas possibilidades nós iremos eleger. Como argumentado anteriormente, as duas não estão dissociadas, mas integradas. O fato é que hoje em dia ainda nos inclinamos a repartir os casos entre as asas do sentimento e da razão.

O neurologista Antonio Damásio diz que há algum tempo, era hábito aceitar que “os mecanismos da razão existiam numa região separada da mente onde as emoções não estavam autorizadas a penetrar, e (...) [o autor] assumia a existência de sistemas neurológicos diferentes para a razão e a emoção.” (Damásio, 1998, p. 11). Após duas décadas de trabalho clínico e experimental, Damásio por fim estabeleceu a emoção como “um componente integral da maquinaria da razão.” (Damásio, 1998, p.12). Segundo coloquei anteriormente, não relaciono a emoção apenas com sentimentos, anseios, vontades, mas ainda principalmente com as escolhas e as decisões. Em seu livro *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano,* Damásio exemplifica o caso de um paciente seu, um indivíduo inteligentíssimo que tinha uma mente “saudável até ser afetado por uma doença neurológica que danificou um setor específico do seu cérebro”, alterando a sua

capacidade de sentir emoções, o que originou uma deficiência na sua capacidade de tomar decisões. (Damásio, 1998, p. 11-12). Ou seja, ao contrário do que possa parecer, as decisões estão intimamente ligadas às emoções. De acordo com o relato do neurologista, não é possível fazer uma escolha sem sentir emoções. Ao mesmo tempo, é preciso uma base de conhecimentos para ter o que escolher.

A decisão envolve, por fim, a aliança das bagagens intelectuais e emocionais. Nosso conhecimento e nossa memória, com todos os seus aspectos ligados ao sentimento ou à razão, nos possibilitam oferecer resoluções mais ou menos personalizadas de acordo com o problema que nos é apresentado. As subdivisões teóricas - *intelectual* e *emocional* - se integram na construção de uma mesma perspectiva: a visão pessoal do intérprete.

2.1.2. O papel da cultura

O ponto de vista é caracterizado como a forma com que cada indivíduo percebe e compreende as diferentes situações. Essa forma é determinada através das experiências prévias de cada um, ou o que poderíamos chamar de cultura. “Ruth Benedict escreveu em seu livro *O crisântemo e a espada* que a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, tem visões desencontradas das coisas.” (Laraia, 2006, p.1) Assim, a cultura é responsável pelas convenções a que nos habituamos, ou seja, nossos sistemas de signos. Nattiez, em seu artigo sobre o modelo tripartite de semiologia musical, escreve que todo objeto pode ser compreendido como uma forma simbólica, que por sua vez é feita de signos. O autor diz que "...o signo está em toda parte: na linguagem, por certo, mas também no cinema, na pintura, na literatura, no mito, na música, sem esquecer a vida social, o código de trânsito e, talvez, o inconsciente. (...) O signo, dizia Santo Agostinho, é qualquer coisa que é colocada no lugar de outra coisa para alguém." (Nattiez, 2002, p. 8 e 11).

Saussure, por sua vez, concebe o signo como a união de significante e significado. (1977, p.81). Para o autor, essa união ocorre de forma arbitrária, ou seja, o significante é imotivado e não necessariamente tem um laço natural com o significado. (1977, p.83). Saussure complementa ainda que o signo “não conhece outra lei senão a da tradição, e é por basear-se na tradição que pode ser arbitrário.” (1977, p.88). “Com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa

em princípio num hábito coletivo ou, o que vem dar na mesma, na convenção." (1977, p.82). Guilherme Bragança, em sua dissertação, concorda com Saussure e argumenta que

> "significante e significado são unidos de forma arbitrária, não por semelhança natural, mas por um processo histórico - todo signo pertence à cultura. A associação que no Barroco se faz do Ré Maior à beligerância ou ao regozijo ou a associação entre uma figura retórico-musical e seu afeto são convencionais, dependem de um código compartilhado entre compositores, intérpretes e ouvintes." (Bragança, 2008, p.21).

Existem convenções, como a retórica no período barroco, que são parte do senso comum de uma cultura numa determinada época. Nesses casos, um signo pode ter o mesmo significante e significado para vários indivíduos. Roque Laraia escreve que o senso comum é produto de uma herança cultural que pode nos permitir inclusive identificar indivíduos de diferentes culturas pelo "... modo de agir, vestir, caminhar, comer, sem mencionar a evidência das diferenças linguísticas" (Laraia, 2006, p.1-2). No entanto, conforme discutido anteriormente, a interpretação pode variar extremamente conforme o indivíduo. Para Peirce, o signo "remete a seu objeto por intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes." (Peirce *apud* Nattiez, 2002, p.12) Nessa cadeia, "os signos, que constituem as formas simbólicas, remetem, portanto, a qualquer coisa distinta do próprio signo: um objeto, uma ideia abstrata, um sentimento, uma forma simbólica." (Nattiez, 2002, p.12) Essas relações são criadas ao longo da vida e, às vezes, como disse Nattiez, estão presentes até mesmo no inconsciente.

Comumente, ao tentar traduzir em palavras sua percepção de uma obra musical, o músico se depara com uma notável imprecisão ao narrar sua opinião, pois muitas vezes ela é formada por essas convenções de signos que não sabemos ao certo explicar, aliadas a sensações, que também são de difícil definição, o que faz com que recorramos a outras sensações para verbalizar as primeiras, em um processo sinestésico[9]. Em sua dissertação, Guilherme Bragança escreve que "a atribuição de significado (...) [é] uma criação do objeto mental a partir da combinação das várias sensações, confrontadas com a memória e influenciadas pelo estado emocional." Para o autor, a percepção de um mesmo objeto pode mudar

[9] "**Sinestesia:** cruzamento de sensações. É estudada na Medicina como uma condição neurológica especial, em que a sensação de um sentido provoca, involuntária e simultaneamente, a sensação em outro. Na acepção de estilo de linguagem, a sinestesia refere-se a alusões voluntárias a outras percepções ao se verbalizar determinada sensação. A sinestesia é recurso quase inevitável na interpretação das sensações, que muitas vezes escapa a uma definição mais precisa, o que faz com que recorramos a outras sensações para descrevê-la." (Bragança, 2008, p.148-149)

dependendo do nosso estado emocional; “conforme estejamos com medo ou tranqüilos” iremos atribuir ao objeto um significado diferente. Assim como os signos e as conexões entre eles, as diferentes sensações podem também ter relação com a cultura. Cidmar Teodoro País concorda que as diferentes percepções e atribuições de significado variam de acordo com a cultura em que estamos inseridos, e, ao mesmo tempo, são essas diferentes interpretações que movem e constroem a cultura.

> “Entretanto, se os mecanismos fundamentais da cognição e da semiose são os mesmos para o homem, como espécie, os processos e os resultados dessa produção incessante variam extremamente, daí decorrendo a constituição de culturas, de formas de ordenamento social, de processos semióticos diferentes, de memória dessas codificações, do que é conseqüência o desenvolvimento do processo histórico e a tomada de consciência no que tange a esse complexo simbólico. Noutras palavras, temos, como conseqüência, a extraordinária diversidade sociocultural e lingüística que é o apanágio do homem. (...) Nesse sentido, a *visão do mundo* de uma comunidade sociocultural e linguística, assim como a ideologia, ou, se preferirmos, o sistema de valores de uma cultura acham-se sempre em contínuo processo de (re)formulação, num perpétuo *vir a ser*, no processo histórico da cultura e, paradoxalmente, transmitem aos membros da comunidade o sentimento de estabilidade e de sua continuidade. Desse modo, todos os processos semióticos (sistemas x discursos), numa etapa qualquer de sua existência e funcionamento, são geograficamente delimitados e historicamente determinados.” (País, p. 15-16, 1999)

O ser humano não nasce com cultura, mas sim a adquire à medida que vive na sociedade e reconhece e dialoga com seus códigos e signos em constante transformação. “A experiência do objeto sonoro começa no reconhecimento de eventos sonoros.” (Nogueira, p.25, 2005) Falar de cultura é complexo porque, obviamente, estou também inserida em uma sociedade e em uma cultura, e só poderei falar o que percebo sob meu próprio ponto de vista. Por mais que um integrante de outra cultura me relate o seu ponto de vista, as minhas expressões acerca desse relato serão moldadas pela minha própria concepção.

No entanto, independente da cultura na qual o intérprete está inserido, é extremamente complicado conceber uma interpretação que tenha uma significação alheia à codificação cultural ou que esteja desvinculada de contemporaneidade, se levarmos em conta o momento presente de recriação da obra musical.

Mas o que separa uma cultura de outra? Uma primeira divisão, talvez a menos questionável, é aquela entre as culturas Ocidental e Oriental. Se nascemos no Brasil, logo pertencemos à cultura ocidental. Pelo mundo, nós brasileiros somos tradicionalmente conhecidos pelo choro, samba, MPB... mas existe a possibilidade de que um brasileiro não se identifique com nenhum desses estilos, por mais que

eles lhe sejam familiares. A globalização abre as portas para a miscigenação de culturas, e principalmente as gerações mais novas convivem cada vez mais com a presença de obras musicais de culturas estrangeiras. O fácil acesso atual às músicas do mundo inteiro “inspira criadores e ouvintes sensíveis a explorar dimensões e linguagens sonoras há até pouco tempo praticamente desconhecidas” (Carvalho, p. 56, 1999). Hoje é perfeitamente possível livrarmo-nos da mídia e buscarmos *online* aquilo com o qual nos identificamos, com probabilidades de expandir nossos conceitos e nossa sensibilidade. Entretanto, independente de nos consideramos mais ou menos inseridos em uma ou mais culturas, quando nos deparamos com algo novo, imediatamente o relacionamos às nossas antigas concepções. A ideia é compartilhada por Guilherme Bragança em sua dissertação:

> “Ao longo da vida vamos assimilando novos padrões, que armazenamos e rotulamos como sons referentes a determinada fonte (por exemplo, som de violino). Vamos também adaptando os sons percebidos aos rótulos já aprendidos. Quando ouvimos um som, tentamos compará-lo com as informações armazenadas. Se encontramos uma boa identificação, rotulamos o som como originário de uma fonte já conhecida. Senão, buscamos a comparação mais próxima, como, por exemplo, “um violino opaco.” (Bragança, 2008, p. 45)

Assim, a cultura pode ser percebida em menor ou maior escala. Ela pode se encontrar num âmbito enorme como “cultura ocidental” ou pode ser uma cultura única e particular, completamente individual. Duas pessoas, dentro da cultura ocidental, nascidas no mesmo ano, na mesma cidade e no mesmo contexto socioeconômico, podem muito bem ter traçado “caminhos musicais” diferentes, pois percorreram um caminho distinto na vida. Deste modo, penso que cada um pode, ao longo de sua caminhada, formular a sua própria cultura individual. Essa cultura vai determinar os signos e aquilo que se percebe na interpretação. As referências sonoras com que cresce e se identifica o indivíduo são aquelas que vão influenciá-lo ao executar ou compor uma obra. O conceito pessoal do belo musical, de um timbre ideal, da sonoridade perfeita, está completamente aliado à essas vertentes que, representando algo emocionalmente importante para aquele ser, vão moldar os desejos do que ele gostaria de ouvir numa interpretação.

2.1.3. Conclusão

Em minha reflexão sobre interpretação, considerei que a obra musical pode ter inúmeros significados, que podem ser divididos, em uma analogia à teoria tripartite de Jean Molino, em níveis neutro, poiético e estésico, referindo-se respectivamente à obra por si só, às estratégias composicionais e à visão do intérprete.

O objeto passível de interpretação, principalmente na música erudita, muitas vezes é a partitura. Ela é um importante vestígio, mas que nem sempre é preciso. Conforme Stravinsky, “a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical” (Stravinsky, 1996, p. 112.). No entanto, a imprecisão da partitura é também uma vantagem, uma vez que o que não está explicito abre uma margem maior à interpretação.

O intérprete, ao longo de sua vivência, acumula bagagens que podem ser tanto intelectuais como emocionais, e elas irão compor suas decisões interpretativas. Cada vez que uma obra é apresentada, ela se conecta com uma interpretação passada, e também influencia interpretações futuras, num ciclo que só tende a se tornar mais complexo. A obra é reelaborada a cada nova interpretação, e cada intérprete colabora com sua visão pessoal ao tornar o fazer musical mais rico.

Outra questão é o que determina como os indivíduos interpretam um mesmo objeto. Foi discutida a existência de uma bagagem completamente pessoal que constrói um ponto de vista individual e nos leva a determinadas decisões. Mas será que existe um padrão nas decisões ou nas relações? É possível que dois indivíduos tenham uma vivência similar, mas escolham caminhos diferentes. Entretanto, é possível também que escolham caminhos iguais. Se existe um padrão, uma das possibilidades é que ele seja determinado pela cultura. Se o signo está em toda parte e pode ser “qualquer coisa que é colocada no lugar de outra coisa para alguém” (Sto. Agostinho *apud* Nattiez, 2002, p. 11), seja num código comum a um grupo de pessoas ou tão variável como numa cadeia infinita de interpretantes, a partir do que foi discutido anteriormente, posso então considerar que a cultura pode ser compreendida em diferentes escalas. Sintetizando esse pensamento, ela pode ser *macro*, como uma cultura ocidental que engloba continentes inteiros, ou *micro*, como uma cultura de poucas pessoas, ou uma só. No caso, a cultura é entendida por mim como tudo aquilo que absorvemos e faz com que estabeleçamos

determinadas relações e significados a algo. Essas relações e conceitos, guiados pela bagagem emocional e intelectual, irão determinar o gosto e por fim a interpretação.

A pausa para esse pensamento proporciona uma consciência e um cuidado maiores no momento da interpretação. Ao mesmo tempo, a conscientização oferece a liberdade da certeza e da legitimidade de uma possibilidade interpretativa que pode ou não se ater a padrões. A reflexão torna possível perceber também com maior clareza o porquê das relações estabelecidas ao nos depararmos com uma obra musical e o motivo das decisões que optamos por executar. Diante da importância de se pensar em todos esses aspectos interpretativos de uma obra musical, seja em seu nível estésico, poiético ou neutro, posso agora dar início à discussão da interpretação nas canções de Arthur Bosmans.

2.2. A INTERPRETAÇÃO NAS CANÇÕES DE CÂMARA

Nesta dissertação, o motivo maior da reflexão sobre interpretação foi criar embasamento teórico para a posterior análise interpretativa das canções de Arthur Bosmans. A análise de canções envolve tanto a música quanto o poema. Portanto, proponho também uma orientação para o estudo da canção de câmara levando em conta conceitos sobre intermidialidade.

2.2.1. Intermidialidade

Em seu artigo sobre a intermidialidade em textos de espetáculos contemporâneos, Marcos Antônio Alexandre revela que “o encontro e a relação da literatura com as outras artes tem sido um tema recorrente entre os estudos da teoria literária, principalmente através de análises voltadas para o âmbito do comparativismo.” (Alexandre, 2006, p.67).

Ao mesmo tempo, Claus Clüver opina que a ênfase em “trabalhos nos quais a palavra não desempenhava nenhum papel ou, quando muito, apenas um papel subalterno (...) parece ser uma tendência em ascensão.” (Claus Clüver, 2006, p.11) Apesar disso, atualmente, a literatura ainda parece ser o ponto de referência dominante. Clüver argumenta que “o predomínio atual da arte da palavra sobre as outras artes neste campo de estudo [estudo interartes] é atestada por centenas de publicações a cada ano.[10]” (Clüver, 2006, p.11)

Principalmente no meio acadêmico, onde se reúnem estudos e análises, a linguagem é um recurso fundamental para se estabelecer relações entre as artes, de forma que é o meio pelo qual geralmente explicamos nossas ideias nos diferentes campos.

Nicholas Cook, em seu livro *Analysing Musical Multimedia*, cita exemplos de diferentes notações musicais e explica sua opinião de que “assim como culturas musicais se diferem, suas notações (assumindo que as possuam) incorporam e dessa maneira enfatizam determinados tipos de informação enquanto ignoram ou

[10] As publicações são “relacionadas apenas de maneira incompleta na “Annual Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts”[Bibliografia anual sobre as relações entre a literatura e as outras artes], por sociedades como a International Association of Word & Image Studies e a International Association for Word and Music Studies, bem como por numerosos simpósios e congressos." (Clüver, 2006, p.11)

suprimem outros."[11] (Cook, 1998, p. 268). Seria uma tarefa complicada, por exemplo, tentar reproduzir para a notação ocidental uma música tradicional japonesa ou indiana. No entanto, mesmo quando escrevemos músicas ocidentais em nosso modelo de notação, ainda assim as informações não são completamente precisas.

A notação musical dispõe de códigos específicos, mas existe uma lacuna na representação musical que é comumente suavizada com o auxílio de palavras, como termos que indicam dinâmica, andamento ou caráter, facilmente encontrados nas partituras musicais ocidentais. As palavras se revelam um código eficaz para a expressão de nossas percepções quando pretendemos que elas sejam compreendidas pelo outro. Inclusive, constantemente redigimos nossas percepções musicais na tentativa de explicá-las de uma maneira um pouco mais concreta, seja para nosso próprio meio musical ou para um leigo, podendo os pensamentos, uma vez em palavras, ser traduzidos em outras línguas, alcançando outras culturas. Até mesmo o vocabulário que usamos para a música pode sugerir em essência uma arte gráfica: compositores "escrevem" música, e os intérpretes oferecem "leituras" dela. (Cf. Cook, 1998, p. 269).

No estudo que me proponho a realizar, a literatura tem um papel amplo e de fato inegável. Ao se tratar de uma canção, temos em mãos um objeto de estudo que é formado pela união de poesia e música. A canção é concebida como tal se a poesia e a música coexistem formando um todo. No entanto, tanto a poesia quanto a música da canção podem ter sentido como obras singulares, existindo também individualmente.

No âmbito dos Estudos Interartes é constante o uso de conceitos de intermidialidade. Segundo Irina Rajewsky (2005, p.43), o termo surgiu nos anos 90 e se disseminou no meio acadêmico. Sua popularidade deu origem à profusão de terminologias diferentes com as quais nos deparamos em textos sobre o assunto, como por exemplo, multimidialidade, plurimidialidade, cross-midialidade, inframidialidade, convergência midiática, integração de mídias, fusão de mídias, hibridização, etc.

> "O estado de coisas atual, então, é uma proliferação de conceitos heterogêneos de intermidialidade e de modos heterogêneos em que o termo é usado. Essa proliferação pode ser recompensadora, mas é também

[11] "Just as musical cultures differ, so their notations (assuming they have them) embody and thus emphasize certain types of information while ignoring or suppressing others." Texto original em inglês. Cook, 1998, p. 268.

> confusa, levando frequentemente à imprecisão e a incompreensões." (Rajewsky, 2005, p. 45)

Apesar de partilhar do pensamento da autora, não intenciono entrar no mérito da real necessidade de novas terminologias[12]. Considero mídia como aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos (Cf BOHN et al, apud CLÜVER, 2009, p. 9), sendo, então, o poema e a música as duas mídias sobre as quais desejo trabalhar. Rajewsky (2005, p. 51-53) divide a intermidialidade em três subcategorias que particularmente considero suficientes para abranger os diferentes tipos de relações entre as mídias:

1. *transposição midiática* - por exemplo, adaptações cinematográficas;
2. *referências intermidiáticas,* como referências a um filme em um texto literário, "através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem(...), referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante";
3. *combinação de mídias* – é "o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas".

Essa combinação pode levar à formação de novos gêneros de arte/mídia, como é o caso da ópera. A partir desse raciocínio, a canção pode ser considerada então, um gênero independente formado pela combinação das mídias poesia e música. Cook exemplifica essa relação de duas mídias a princípio independentes, tomando como modelo o ballet:

> "Quando falamos do ballet combinando as distintas 'midias' de música e dança,(...) o que estamos dizendo é que no balé há um grau de autonomia entre música e dança; elas constituem dimensões independentes (...) e o efeito estético do balé emerge da interação entre as duas. " (Cook, 1998, p.263)

Num paralelo com o trecho de Nicholas Cook, poema e música constituem dimensões independentes e a canção emerge da interação entre ambos. Claus Clüver (2006, p. 17) também apresenta idéia semelhante ao discutir os elementos multimídias na ópera. Para o autor, "um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes." Ele exemplifica que "um libreto de

[12] Em texto mencionado anteriormente, Claus Clüver busca respostas para as questões dos conceitos, inclusive se os termos "Estudos da Intermidialidade" e "Estudos Interartes" seriam equivalentes. Para o autor, "o rótulo "Estudos Interartes" tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório." (2006, p.16)

ópera pode ser publicado e recebido por si só, do mesmo modo que a partitura". Incluímos então a canção na subcategoria de Rajewsky "combinação de mídias".

Outro ponto de vista é a concepção da canção como transposição midiática. A canção erudita geralmente é composta a partir de um poema. Logo, a canção também pode ser pensada como a transposição de uma obra originalmente da literatura para uma obra musical, como por exemplo, as adaptações cinematográficas ou obras de arte inspiradas por obras literárias. A transposição "poema → canção" resultará em duas obras individuais: o poema original e a canção como um todo (Cf. Pádua, 2009, p.77), que tem sua origem no texto poético, mas adiciona a ele outros aspectos musicais, assim como recria os literários. Nesse caso, a produção da canção se configura na tradução de elementos da poesia em elementos musicais. Porém, mais que uma transposição, Mônica Pedrosa de Pádua considera a canção uma obra original, uma vez que "dentro de uma canção, a música e o poema como sua letra se fecundam, dialogam, opõem-se, interferem um no outro." (Pádua, 2009, p. 86)

No capítulo 3 do livro "Literatura e Música"(2003, p.44), Solange Oliveira detalha as três modalidades de estudo de Calvin Brown, que poderiam ser identificadas dentro do que Rajewsky chama de *referências intermidiáticas* e *combinação de mídias*:

1. música *na* literatura;
2. literatura *na* música;
3. música *e* literatura.

A primeira consiste em qualquer elemento musical que contribua para a construção do texto literário, como a figura de Orfeu representando o músico na literatura ou técnicas de estruturação semelhantes a formas musicais. O segundo campo de estudo seria o contrário, com temas literários que são percebidos na música, como um narrador numa ópera ou diálogos identificados numa sinfonia. Por fim, a terceira modalidade são criações que combinam literatura e música. A autora define formas como a canção, a ópera e o lied como "formas mistas" e propõe que o estudo dessas formas seja apoiado tanto na musicologia quanto nos estudos literários.

2.2.2. Conclusão

Através das reflexões anteriores, concluo que “música” e “literatura” são dois tipos de arte que podem ser considerados também duas mídias distintas. O gênero canção, uma “forma mista”, demanda a combinação dessas duas mídias.

Minha proposta é que o estudo de uma canção seja pautado tanto no estudo da música quanto no estudo literário. Se pensarmos nas duas modalidades – literatura e música, podemos a princípio dissocia-las. Nas canções de Arthur Bosmans, há o elemento musical e o elemento literário. Combinados, ambos fazem parte de uma única criação original do compositor.

No capítulo 4, portanto, considerarei os aspectos musicais e literários das canções – seja em seus níveis estésicos, poiéticos ou neutros, e, posteriormente, a interação entre eles. Antes, porém, dedicarei o próximo capítulo a alguns aspectos biográficos de Arthur Bosmans.

3. ARTHUR BOSMANS

Para redigir essa concisa biografia, me guiei principalmente pela Dissertação de Mestrado de Maurício Veloso Pinto (1995) e pela Dissertação de Mestrado de Patrícia Valadão (2002). As informações foram complementadas por fontes como *sites* eletrônicos e conversas com Dona Walkyria Bosmans.

Breve relato sobre a vida e as obras para canto de Arthur Bosmans.

Arthur Louis Joseph Jean Bosmans nasceu em 1908, na cidade de Antuérpia, na Bélgica. Conforme a tradição europeia da época, sua educação musical teve início ainda na infância. O jovem Bosmans dividia a atenção da música com a atração pelo mar e o gosto pela pintura.

Em 1925, aos 17 anos, ingressou na Marinha Mercante Belga. Ao contrário do que era de se esperar, os oito anos em que permaneceu na Marinha não o afastaram da música: Bosmans aproveitava seu tempo livre para estudar harmonia, contraponto, composição e orquestração.

Sua esposa, D. Walkyria, conta que o compositor tinha ideias para os temas em botequins com os amigos ou mesmo em qualquer outro lugar, e “as escrevia imediatamente onde pudesse”. A família ainda guarda em acervo pessoal até mesmo anotações de Bosmans em papéis de embrulho ou guardanapos.

> "Suas obras escritas eram, segundo ele próprio, peças leves, não raro para conjuntos instrumentais que sabia poder encontrar em restaurantes ou bares de alguns portos. Tais conjuntos, em geral pequenos, com piano, violino, violoncelo e flauta, tocavam suas obras a pedido seu, dando-lhe a oportunidade de observar e fazer considerações sobre a peça executada" (Pinto, 1995, p.14).

As constantes viagens lhe renderam, além da fluência em várias línguas, o aspecto acultural[13] de suas composições: aspectos de terras e gentes estranhas do mundo inteiro, impressões nacionalistas, culturais e folclóricas[14], como o próprio revelou em entrevista[15]:

---

[13] **Aculturação.** *S. f.* **1.** Interpretação de culturas. **2.** *Sociol.* Conjunto de fenômenos provenientes do contato direto e contínuo de grupos de indivíduos representantes de culturas diferentes.
[14] ITABORAHY, Patrícia. *O piano como instrumento de orquestra na obra de Arthur Bosmans***.** Belo Horizonte, 2002.
[15] Bosmans trocou o mar pela batuta. *Diário da Noite*, Recife, 30 abril 1957.

> "Devo a este período de vida o cosmopolitismo que marca a minha música. Foi baseado em lembranças de terras e gentes estranhas que compus a Suíte sul-americana, cuja terceira parte chama-se Bahia e exprime a minha admiração por aquela terra que não conhecia até então. As outras duas chamam-se Guayaquil e Santa-Fé. A Sonatina Lusitana inspirou-se em motivos portugueses." (Veloso apud *Diário da Noite,* 1995)

Em decorrência de um problema de visão, Bosmans foi impedido de continuar navegando e se viu obrigado a fixar-se no porto de Antuérpia, onde o contato com os músicos se tornou mais efetivo. Esses mesmos músicos o incentivaram a enviar um de seus trabalhos para concorrer ao *Prêmio César Franck*, um renomado concurso belga de composição promovido pelo Conservatório de Liège. Arthur Bosmans foi agraciado com o prêmio, e este foi o incentivo que faltava para que ele abandonasse a marinha e se dedicasse à música profissionalmente. Além do prêmio *César Franck*, o compositor foi também vencedor do Concurso de Composição da *Academie Internacionale de Lutèce*. (Cf. Freire, 2006, p.72)

D. Walkyria comenta que talvez tenha sido mais difícil para ele no começo, pois era autodidata e não tinha a orientação de ninguém. Após o concurso, Bosmans chegou a estudar na Alemanha e depois na França. "Nesse meio tempo ele ingressou na *Societé des Auteurs et Compositeurs* de Paris".(Freire, 2006, p.72). O contato do compositor com o meio musical se intensificou principalmente na França, que ele visitava com frequência, - o que veio a influenciar fortemente sua música dessa época – e ele começou a escrever com maior regularidade. Nesse período foram compostas suas primeiras obras para canto: *Deux Melodies: Sérénade, Lebens-Leitmotiv* (1934-35), com textos respectivamente do poeta belga Emile Verhaeren e de J. Wauters.

Arthur Bosmans matriculou-se ainda no Conservatório de Bruxelas, onde recebeu orientação de Dèsiré Defauw. O curso não pôde ser concluído em virtude da iminência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nessa época ele compôs mais duas de suas canções: *Ciel Gris* e a irônica *Un Homme est Mort*, ambas de 1938 e com texto de Pierre Vandendries.

Com a ameaça de invasão, a Bélgica recrutava jovens para resistência ao cerco nazista na Europa. Bosmans se alistou, mas acabou perdendo o navio para o qual fora designado. Ele embarcou em outro e, em meio ao caos, seguiu para Portugal, um país neutro que, porém, não acolhia os refugiados. Impossibilitado de regressar à Bélgica, Bosmans encontrou então o compositor Darius Milhaud, que o

apresentou a uma senhora portuguesa influente que lhe concedeu um visto para o Brasil.

Em 1940, o navio aportou no Rio de Janeiro, onde Arthur Bosmans teve um promissor recomeço de carreira. Ele conviveu com importantes nomes da música brasileira, entre eles Villa-Lobos e Radamés Gnatalli. Em sua dissertação, Veloso Pinto conta que Villa-Lobos era procurado por fugitivos da guerra que diziam ser músicos de renome na Europa. Por isso, ele pediu a Bosmans que lhe mostrasse suas obras. Bosmans não tinha suas composições consigo, então teve que pedir algumas a um editor nos EUA. Após ver as partituras e a carta de apresentação escrita por Darius Milhaud, Villa-Lobos, em particular, apoiou o início de carreira de Arthur Bosmans no Rio, indicando-o para reger a Hora do Brasil. O maestro também foi regente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Rádio Nacional e da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Foi na cidade do Rio de Janeiro que Bosmans compôs metade de sua produção para canto. No ano de 1940, criou os *Deux Rondels: Sur le Printemps* e *Sur le chapeaux,* com texto do antigo duque Charles d'Orléans, que produziu mais de 500 poemas, a maior parte durante os 25 anos de prisão durante a Guerra dos Cem Anos[16]. Em 1942, Bosmans compôs as canções *Pour nous, les humbles, Quelques Chansons, Désenchantment,* utilizando poemas da poetisa nascida no Uruguai Béatrix Reynal. Em 1943, ainda no Rio, Arthur Bosmans escreveu mais três canções com poemas de B. Reynal (*Chanson du Tommy, Chanson des Americáins e Chanson pour ma belle*) e terminou sua obra *2 Canções Populares do Planeta Marte*: *Sad Song* e *Gay Song.* Também chamadas *Folksongs*, as canções do planeta Marte marcam o término das obras com poemas em francês, apresentando uma língua supostamente marciana, inventada pelo próprio compositor, a partir de fonemas de várias línguas nas quais ele era fluente.

Pouco depois, em 1945, mudou-se para a cidade de Belo Horizonte. Na capital mineira, atuou como regente de orquestras e passou muitos anos de sua vida enfrentando os obstáculos de manter seus projetos nesse campo. Organizou e dirigiu, a convite de Juscelino Kubitschek, o processo de criação das Orquestras Sinfônicas Municipal e Estadual, ocupando cargos de Diretor Artístico e Regente Estável. Mesmo com as dificuldades, adotou o país e naturalizou-se brasileiro em

[16] O Duque de Orléans (1394-1465) foi preso na Batalha de Agincourt, no norte da França, durante a famosa Guerra dos Cem Anos.

1953. Por fim, em 1965, foi admitido para a cadeira de regência do Conservatório Mineiro de Música[17]. Nos 47 anos que viveu em Belo Horizonte, além da atuação didática, contribuiu ainda para a criação da orquestra da UFMG.

Durante o longo tempo dedicado ao meio musical brasileiro e, sobretudo, mineiro, Arthur Bosmans compôs suas duas últimas canções, as únicas com texto em português: *Minas Gerais* (1968) e *Meu Nordeste* (1979).

Em comunicação pessoal com D. Walkyria, ela contou sobre três obras para canto que foram criadas após *Meu Nordeste*, mas não aparecem mencionadas nos registros bibliográficos[18]. A primeira delas, *Hino à Santa Marta*, é uma peça para canto e órgão que foi escrita no ano de 1950, como encomenda a uma sociedade de hoteleiros cuja padroeira é Santa Marta. De acordo com ela, o manuscrito original foi entregue às irmãs de uma instituição de caridade e "não se sabe o que fizeram dele hoje". As outras duas, *Nativité* e *Aleluia*, foram iniciadas nos últimos anos de vida do compositor, como parte de uma encomenda de um ballet russo. Quando Maurício Veloso Pinto lista as obras inacabadas de Bosmans em sua dissertação (1995, p. 55), ele faz menção à um "Ballet Bíblico", para coro, orquestra e narrador, chamado de *O Livro de Ruth.* Acredito que *Nativité* e *Aleluia* possam ter sido concebidas como partes desse mesmo ballet. D. Walkyria conta que o marido escreveu uma parte inicial que mandou aos EUA para aprovação. Uma vez que o empresário ficou satisfeito, pediu que Bosmans continuasse com o trabalho. Ele continuou, porém o senhor que havia feito a encomenda faleceu. Diante desse impedimento, Bosmans juntou o trabalho que tinha realizado até então, e como resultado temos a obra *Nativité (Natividade).* A intenção de Bosmans nesse ballet era criar um oratório, e ele continuou com as composições. D. Walkyria diz que ele estudou a bíblia, desenhou os personagens e também a orquestra que, segundo ela, teria uma formação muito diferente, mas não pode concluir seu oratório, pois veio a falecer. Ainda é possível encontrar o esboço da continuação do último trabalho, sobre o nome *Aleluia.*

Arthur Bosmans faleceu no dia 14 de maio de 1991, aos 83 anos, em Belo Horizonte. Entre suas obras, encontramos algumas peças de caráter romântico e impressionista (Itaborahy, 2002, p.8). "A música francesa ouvida por Bosmans em seu período de "gestação como compositor deixou marcas sensíveis em sua

[17] Hoje Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.
[18] Como a Relação de Obras de Arthur Bosmans que se encontra disponível na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

produção.” (Pinto, 1995, p.40). “Admirador de Gershwin, Bartok e Ravel, é possível notar a influência desses compositores em sua obra, no emprego jazzístico e folclórico para a abordagem dos temas, sendo ainda a riqueza sonora de sua orquestração uma marca de sua forte personalidade.[19]” Bosmans, além de músico, era também pintor, e suas composições deixavam transparecer uma riqueza de cores, combinações refinadas de sons a partir de variações do timbre e da harmonia. O compositor não se prendia a nenhum estilo, ao contrário: compunha ao mesmo tempo em vários deles, “utilizando desde a linguagem clássica, em que burila as formas tradicionais, com humor e sóbria elegância, até as complexas harmonias românticas, impressionistas e atonais.” (Reis, 2000, p.314)

A representação da personalidade e da vida de Bosmans em sua obra é intrigante, porém, no momento das análises interpretativas, procurei resguardar a vida pessoal do compositor, não relacionando intimamente sua figura ao eu-lírico de suas canções. Patrícia Valadão, em sua dissertação, diz que, no caso de Bosmans, “o ato musical nem sempre era subordinado ao seu estado de espírito” (Valadão Itaborahy, 2002, p.24). A autora revela que, em entrevista, ele exemplifica que “a obra mais dramática de sua vida foi composta num período que considerou o mais feliz ao lado de sua mãe, na Bélgica.”[20].

Compositor exímio, Arthur Bosmans definitivamente teve um papel significativo no ensino e na divulgação da música brasileira, formando alunos e contribuindo de forma decisiva para o desenvolvimento da música sinfônica, sobretudo no estado de Minas Gerais. Autor de uma obra repleta de personalidade, musicalmente tão rica que inspirou e ainda inspira compositores, regentes, cantores e instrumentistas, o compositor vem sendo cada vez mais valorizado e suas canções sendo redescobertas. Bosmans nos deixou um legado que merece ser divulgado e reconhecido inclusive além do meio acadêmico.

[19] Disponível em: <http://www.orquestraouropreto.com.br/?pg=concerto&id=148> Acesso em: 13 abr 2011

[20] “A música de Bosmans”, entrevista concedida à Telemig, set 1983.

4. CANÇÕES DE ARTHUR BOSMANS: *DEUX MELODIES* E *MEU NORDESTE*

Os capítulos anteriores foram dedicados à discussão do tema interpretação e à redação de um breve relato sobre a vida do compositor Arthur Bosmans.

Ao longo deste capítulo, serão reveladas minhas opiniões interpretativas acerca de três canções de Bosmans. Atualmente, temos conhecimento de dezenove obras para canto escritas pelo compositor. A relação completa dessas obras se encontra disponível no **Anexo 1**.

Começo minhas análises interpretativas com as primeiras canções de Bosmans, compostas em Bruxelas, durante os anos de 1934 e 1935: as *Deux Melodies,* que incluem *Sérénade* e *Lebens-Leitmotiv.* Termino com a última delas, *Meu Nordeste,* escrita em 1979, na cidade de Belo Horizonte. As partituras das três canções podem ser visualizadas nos **Anexos 2, 3 e 4.**

Diante da proposta de que o estudo de uma canção seja pautado tanto na análise da música quanto na análise do poema, neste capítulo, portanto, considerarei os aspectos musicais e literários das canções e, posteriormente, as relações entre eles, procurando interpretá-los em seus níveis poiéticos e estésicos.

A análise musical foi guiada pela observação de aspectos musicais de acordo com as indicações de Jan LaRue. Tais aspectos, conforme vimos no capítulo de introdução, seriam som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. É conveniente destacar que, no decorrer da análise, não tratei de cada aspecto de maneira isolada, mas costurando-os em uma única análise musical da obra. A análise dos poemas, foi fundamentada de acordo com classificação realizada por Norma Goldstein, observando-se os aspectos poéticos em seus níveis lexical, sintático e semântico.

4.1. *SÉRÉNADE*

Sérénade é a primeira canção das *Deux Melodies* (duas melodias), de Arthur Bosmans. Escrita para canto e piano, foi composta em Bruxelas, na Bélgica, nos anos de 1934 e 1935, e editada na mesma cidade pela extinta editora *La Musique.* A partitura se encontra disponível no **Anexo 2**.

Seus versos foram escritos a partir de poemas do belga Émile Verhaeren (1855-1916).

Ao longo deste capitulo serão expostas minhas opiniões interpretativas acerca de *Sérénade*. Conforme discutido anteriormente no capítulo 2, uma canção é um gênero musical no qual música e poema coexistem, dialogam, se completam, se misturam e se recriam. Assim sendo, minha análise se pautará em três momentos: poema, música e, por fim, as relações entre ambos.

4.1.1. O POEMA

Émile Verhaeren é o autor do poema que inspirou Arthur Bosmans em sua canção *Sérénade*. Poeta belga, Verharen escreveu contos, poesias, peças de teatro e críticas de arte. Ele nasceu em Saint-Amand, no dia 21 de maio de 1855, e faleceu em Rouen, no noroeste da França, em 27 de novembro de 1916[21].

Em 1891, o poeta casou-se com Marthe Massin, uma pintora de Liège. Seu amor e sua felicidade recém-descoberta são expressos na trilogia *Les Heures*[22].

Encontrei o poema da canção *Sérénade* sob o título "*Les barques d'or du bel éte"*, no site *Poésie Française*, onde estão disponíveis também outros 314 poemas de Emile Verhaeren[23]. O poema faz parte da coletânea *Les Heures d'Après-*

---

[21] De acordo com Marly Souza (2006, p. 473), Verhaeren "evoluiu do naturalismo para o misticismo (...). Depois, celebrou a poesia do povo, da multidão e das cidades industriais tão bem como a poesia das paisagens do seu país natal." Sua poesia apresenta três temáticas principais: sua terra natal (Flandres), o desejo da humanidade por progresso e a emancipação das classes trabalhadoras, e seu amor por sua esposa.
Para a biografia completa de Émile Verhaeren, ver o **Anexo 5.**

[22] *Um Jour, um poeme.* <http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/verhaeren-emile> Acesso em: 23 jun 2011

[23] O poema está disponível em endereços eletrônicos, como:
<http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/emile_verhaeren/emile_verhaeren.html> Acesso em: 18 jun 2011
<http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/les-barques-dor-du-bel-ete> Acesso em: 23 jun 2011
<http://www.poesee.com/fr/poesie/emile-verhaeren/les-barques-d-or-du-bel-ete.html> Acesso em: 23 jun 2011

midi (As Horas da Tarde), inserida na trilogia *Les Heures*, cujo tema, como descrito anteriormente, é o amor conjugal do próprio autor.

Transcrevo abaixo o poema de Verhaeren, como se encontra no site *Poésie Française*, e sua tradução, de autoria minha e de Ana Paula Palmeira*:*

Les barques d'or du bel été	Os barcos de ouro do bonito verão
Qui partirent, folles d'espace,	Que partiram loucos por espaço,
S'en reviennent mornes et lasses	Retornam sombrios e cansados
Des horizons ensanglantés.	dos horizontes ensanguentados.
A coups de rames monotones,	Aos golpes dos remos monótonos,
Elles s'avancent sur les eaux ;	Eles avançam sobre as águas;
On les prendrait pour des berceaux	Os tomamos por berços
Où dormiraient des fleurs d'automne.	Onde dormiriam as flores de outono.
Tiges de lys au beau front d'or,	Caules dos lírios de belos vértices de ouro,
Toutes vous gisez abattues ;	Todos vocês se prostram abatidos;
Seules, les roses s'évertuent	Sozinhas, as rosas se esforçam
A vivre, au delà de la mort.	A viver, além da morte.
Qu'importe à leur beauté plénière	Que importa à sua beleza plena
Qu'Octobre luise ou bien Avril :	Que outubro brilhe ou bem abril:
Leur désir simple et puéril	Seu desejo simples e infantil
Boit, jusqu'au sang, toute lumière.	Beber, até a última gota, toda a luz.
Même aux jours noirs, quand meurt le ciel,	Mesmo nos dias negros, quando morre o céu,
Sous la nuée âpre et hagarde,	Sob a nuvem áspera e selvagem,
Sitôt qu'une clarté se darde	Em breve uma claridade se lança
Elles s'exaltent vers Noël.	Elas se exaltam para o Natal.
Vous, nos âmes, faites comme elles ;	Vocês, nossas almas, façam como elas;
Elles n'ont pas l'orgueil des lys,	Elas não tem o orgulho dos lírios
Mais détiennent, entre leurs plis,	Mas detém, entre suas dobras,
L'ardeur sacrée et immortelle.	O ardor sagrado e imortal.

Transcrevo agora o poema como utilizado por Arthur Bosmans na canção *Sérénade*, com tradução minha e de Mariana Reis Furst:

Les gondoles d'or du bel été	As gôndolas de ouro do bonito verão
qui partaient folles d'espace	que partiam loucas por espaço
Reviennent un soir mornes et lasses	Retornam uma noite, sombrias e cansadas
des horizons regrettés	dos horizontes lamuriosos
Les rames à coups lents et monotones	Os remos, a golpes lentos e monótonos
les conduisent sur les eaux	conduzem-nas sobre as águas
Les tiges des lys au beau front d'or,	Os caules dos lírios de belos vértices de ouro,
toutes se sont abattues	foram completamente abatidos
Et seules les roses s'évertuent,	E só as rosas esforçam-se
éteintes a vivre encor	enfraquecidas por ainda viver
Et à parfumer le vibrant automne	E perfumar o outono vibrante
de l'ardeur de leur adieu	do ardor de seu adeus
En ces jours sombres,	Nestes dias sombrios,
Ces jours où s'éteint le ciel,	Estes dias em que o céu se apaga,
vous restez une clarté	Você continua uma claridade
Parmi les ombres,	Dentre as sombras,
vous étiez le havre clair	é o porto iluminado
vers où je me suis porté	para onde me conduzo
Et mes mains pâles	E as minhas mãos pálidas
vers vous tendues	estendidas em sua direção
n'ont plus de fleurs à vous offrir	não têm mais flores a lhe oferecer
La simple offrande	A simples oferta
que je vous fais de mon cœur	que lhe faço do meu coração
est tout le fruit d'une vie	é todo o fruto de uma vida

Et la prébende	E a prebenda[24]
de vos mots consolateurs	de suas palavras consoladoras
est la seule que j'envie	é a única que eu desejo
Car me mains lasses	Pois minhas mãos cansadas
vers vous tendues	estendidas em sua direção
n'ont que mon âme à vous offrir	Não tem mais que a minha alma a lhe oferecer
Vous soyez pour elle un doux refuge,	Você seria para ela um doce refúgio,
donne lui la clarté de la vôtre	dê-lhe a claridade da vossa alma
Et les barques d'or d'un nouvel été	E os barcos de ouro de um novo verão
se berceront sur les eaux	embalar-se-ão sobre as águas
Pour vous, pour nous.	Por você, por nós.

Deparamo-nos com numerosas diferenças entre a versão original e a utilizada por Arthur Bosmans em sua canção.

No começo, Bosmans substitui palavras e suprime versos. Ainda assim, até a terceira estrofe do poema original, o sentido geral de ambos se mantém praticamente igual. Desse ponto em diante, no entanto, as diferenças são tantas que não se pode dizer se Bosmans seguiu realmente o mesmo sentido do texto de Verhaeren.

O poema original se encerra com uma estrofe que aparentemente não se encaixa com a continuação extensa do texto da canção, ao qual são adicionados novos versos, acompanhados pela criação de novos motivos musicais. As diferenças mais evidentes entre as duas versões ocorrem com a introdução do eu-

[24] **prebenda.** *sf* (*lat praebenda*) 1 *Ecles* Distribuição pecuniária, geralmente irrisória, feita diariamente aos cônegos presentes ao ofício divino nas catedrais. 2 Canonicato. 3 Rendimento eclesiástico. 4 Emprego rendoso, mas de pouco trabalho; sinecura. 5 *Dir* Concessão individual, não hereditária, do usufruto e propriedade imóvel ou outra fonte de renda ou sustento. *Receber uma boa prebenda:* ficar com encargo pesado e nada lucrativo. (Dicionário Michaelis)

lírico[25] nos novos versos do poema usado por Bosmans, o que não acontece em nenhum momento no original de Verhaeren. Esse ponto em especial faz com que o texto utilizado por Bosmans em sua canção dê a impressão de ser mais pessoal que o de Verhaeren.

Sem acesso a publicações de Emile Verhaeren e antes de encontrar o poema em sua forma original em sites da internet, tinha em mãos somente o texto como escrito na partitura de *Sérénade*. Com base nesse texto apresentado na partitura, dividi o poema em versos e estrofes a partir das sonoridades, das rimas, da métrica e do material musical que acompanha as palavras, principalmente a melodia. Pude perceber que as estrofes iniciais apresentam simetria e rimas regulares, enquanto as outras se distanciam do ritmo esperado[26], especialmente as duas últimas estrofes, de versos livres.

Na edição de *Sérénade*, da editora belga *La Musique*, vemos no topo da partitura não os dados comuns “música de compositor A, texto de poeta B”, mas a informação “Paroles adaptées d’après des Poèmes d’E. Verhaeren.”, traduzindo para o português, “palavras adaptadas a partir de poemas de E. Verhaeren”. Portanto, a partir das observações já realizadas neste capítulo, tenho duas hipóteses para essa grande diferença percebida da metade do poema em diante. A primeira é a de que A. Bosmans pode ter usado mais de um poema de Emile Verhaeren, unindo-os e assim compondo o seu próprio texto. A possibilidade é alimentada pela informação que encontrei na partitura, “palavras adaptadas a partir de poemas”, no plural. Até o presente momento não descobri nenhum poema do autor que contenha as últimas estrofes da canção de Bosmans ou versos de mesmo sentido, com uma combinação de palavras semelhante. Apesar da informação clara de que o texto da canção é adaptado de trabalhos do poeta belga, a possibilidade de encontrar os versos em obras de outros autores que não Verhaeren também foi cogitada,

[25] "Em literatura, diz-se que um texto enquadra-se no gênero lírico quando nele se percebe uma voz narradora, nem sempre correspondente à voz do autor, que exprime suas idéias, emoções e impressões face ao mundo exterior, denominada "*eu lírico*"." (DUTRA, Luciana Monteiro, 2001, p. 88)

[26] Quando digo “ritmo esperado”, me refiro a um ritmo natural do poema, que explica de certa forma a divisão realizada a partir de sonoridades, métrica e melodia. Norma Goldstein esclarece a questão do ritmo de um poema, argumentando que ele pode decorrer da métrica, do tipo de versos, de efeitos sonoros, etc. Cada combinação de recursos que o poeta escolhe e organiza resulta em um novo efeito, e, portanto cada poema cria um novo ritmo. (Goldstein, p. 12, 1985). A autora acrescenta que “mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto.” (Goldstein, p. 7, 1985)

entretanto ao menos em mecanismos de busca na internet não localizei nada parecido com o texto em questão.

A segunda hipótese é de que o próprio Arthur Bosmans possa ter escrito o seu texto, tomando como inspiração o poema “Les barques d’or du bel été”. Desde a primeira frase, já existem diferenças perceptíveis do texto usado por Bosmans com o texto de Verhaeren. Considero fortemente a possibilidade de que Bosmans, no decorrer de seu processo composicional, tenha realizado grandes alterações no poema a fim de que esse expressasse melhor suas ideias musicais. Por fim, as supostas alterações são tão evidentes que configuram a impressão de um novo texto, uma provável espécie de releitura do original.

A fim de comparar os dois poemas, nomearei o poema original de Emile Verhaeren de “EV” e o poema utilizado na canção *Sérénade* de “AB”.

EV

I

Les barques d’or du bel été
Qui partirent, folles d’espace,
S’en reviennent mornes et lasses
Des horizons ensanglantés.

II

A coups de rames monotones,
Elles s’avancent sur les eaux;
On les prendrait pour des berceaux
Où dormiraient des fleurs d’automne.

AB

Les gondoles d’or du bel été
Qui partaient folles d’espace
Reviennent un soir mornes et lasses
Des horizons regrettés
Les rames a coups lents et monotones
Les conduisent sur les eaux

Observamos que, primeiramente, há a substituição da palavra “barques” (barcos) pela palavra “gondoles” (gôndolas). Não considero que essa seja uma diferença fundamental, já que as duas palavras remetem a significantes próximos. Além disso, na última estrofe de sua canção, Bosmans retoma a frase inicial utilizando a palavra “barques” ao invés de “gondoles”. Entretanto, a palavra “barcos” é mais genérica e pode evocar imagens diversas, como, por exemplo, um barco de pesca, uma canoa, um veleiro, um iate, uma caravela ou um grande navio de cruzeiro, enquanto a palavra “gôndolas” sugere imediatamente a popular imagem romântica e intimista das gôndolas de Veneza, na Itália. Ao passo que imaginamos um barco partindo e navegando em inúmeros possíveis locais, criamos a imagem das gôndolas navegando nos canais e na Lagoa de Veneza. A ambientação é então mais eficiente no sentido de sugerir as possibilidades imaginativas.

O verbo “partir” aparece em dois tempos verbais diferentes: no passado simples e no imperfeito.

Bosmans acrescenta “un soir” (uma noite) no verso “reviennent mornes et lasses” (retornam sombrios e cansados). Minha hipótese é que essa adição seja para reforçar a ideia, ou a imagem, de que retornam da noite, da sombra, da escuridão.

Bosmans substitui a palavra original “ensanglantés” (ensanguentados) por “regrettés” (lamuriosos). O horizonte de EV exprime um caráter mais forte e dramático e o de AB mais sofrido e lamentoso.

Os dois últimos versos « On les prendrait pour des berceaux, Où dormiraient des fleurs d’automne » são suprimidos. Se pensarmos no sentido da frase inteira, esses últimos versos funcionam como uma conclusão do movimento. Em ambos, os barcos partem e depois retornam. Em EV, eles avançam sobre as águas, como berços onde as flores irão dormir. Percebemos aí um repouso. No caso de AB, são conduzidos sobre as águas e não há uma conclusão dessa condução; não percebemos o repouso, mas sim a continuidade do movimento.

EV

III

Tiges de lys au beau front d'or,
Toutes vous gisez abattues ;
Seules, les roses s'évertuent
A vivre, au delà de la mort.

IV

Qu'importe à leur beauté plénière
Qu'Octobre luise ou bien Avril :
Leur désir simple et puéril
Boit, jusqu'au sang, toute lumière.

AB

Les tiges des lys au beau front d'or,
toutes se sont abattues
Et seules les roses s'évertuent,
éteintes a vivre encor
Et à parfumer le vibrant automne
de l'ardeur de leur adieu

A primeira mudança da estrofe surge no quarto verso. Em EV, as rosas se esforçam para viver além da morte. Em AB, as rosas se esforçam enfraquecidas por ainda viver. Novamente nota-se em EV um caráter mais dramático e em AB um caráter mais melancólico.

Na próxima estrofe, observa-se com clareza o afastamento entre os dois poemas. Por mais que se constitua um estudo para se averiguar o diálogo de EV com AB e que se comprove uma paridade de sentido em ambos, essa igualdade não é óbvia, se é que existe.

EV

V

Même aux jours noirs, quand meurt le
ciel,
Sous la nuée âpre et hagarde,
Sitôt qu'une clarté se darde
Elles s'exaltent vers Noël.

VI

Vous, nos âmes, faites comme elles ;
Elles n'ont pas l'orgueil des lys,
Mais détiennent, entre leurs plis,
L'ardeur sacrée et immortelle.

AB

En ces jours sombres,
Ces jours où s'éteint le ciel,
vous restez une clarté
Parmi les ombres,
vous étiez le havre clair
vers où je me suis porté
(...)

As rimas no original EV são sempre externas, emparelhadas e interpoladas[27]. Elas obedecem a esse esquema até a conclusão do poema.

Enquanto EV trabalha com a morte do céu, AB trabalha com a luminosidade: o céu não morre, se apaga. Com palavras diferentes, na primeira estrofe desse trecho, ambos projetam a ideia da pequena claridade que surge em meio às sombras.

EV termina seu poema com uma estrofe que aparentemente não se encaixa com a continuação extensa de AB, que por sua vez adiciona ainda novos versos ao introduzir motivos musicais distintos. O acréscimo desses versos é a diferença mais notável entre as duas versões. Se repensarmos a hipótese de Arthur Bosmans ser o autor desses versos, ele o fez com, no mínimo, organização, visto que o restante do poema mantém a fluência da métrica e das sonoridades. A forma se distancia gradativamente do original, sendo esse afastamento acompanhado pelos elementos musicais da canção.

Outra diferença fundamental é a introdução do eu lírico em AB, o que não acontece em nenhum momento em EV. Esse eu lírico é responsável por dar um caráter pessoal e íntimo ao poema e, quando ele surge, na música pode-se perceber também a mudança em alguns parâmetros.

Independente da confirmação das hipóteses, a partir da comparação realizada pode-se concluir que deparamo-nos com um caso de intertextualidade[28], porquanto o tratamento do poema de Verhaeren por Bosmans não se dá de forma ingênua, mas intencional, e as duas versões, apesar de conectadas, revelam poemas diferentes, únicos e particulares, cada qual com seu próprio sentido. Conforme essa constatação é possível considerá-los e analisá-los também independentemente. Portanto, começarei agora o estudo do poema como apresentado na obra musical *Sérénade* de Arthur Bosmans, com o propósito futuro de relacionar esse estudo à prática musical. Serão analisados os principais aspectos

[27] Rima externa é o nome que se dá a sons semelhantes que se repetem no final de diferentes versos. Rimas interpoladas e emparelhadas são aquelas que obedecem ao esquema ABBA, isto é: o primeiro verso rima com o quarto, e o segundo com o terceiro. As rimas “B’, que estão nos versos centrais da estrofe, são chamadas de emparelhadas, e as rimas “A”, frequentemente utilizadas em sonetos, de interpoladas. Cf. Goldstein (1985).

[28] Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexo e sentido deste texto/imagem (Barros *apud* Zani,p.121, 2003)

estruturais do poema, divididos, conforme Norma Goldstein[29], em três níveis: lexical, sintático e semântico.

4.1.1.1. NÍVEL LEXICAL

Léxico é o conjunto de vocábulos de um idioma[30]. Dentro desse acervo, um indivíduo escolhe determinadas palavras que formam seu vocabulário para se expressar. O nível lexical do poema seria essa lista de palavras que o compõem, que podem ser agrupadas em classes como verbos, substantivos e adjetivos.

I

Les gondoles d'or du bel été	As gôndolas de ouro do bonito verão
Qui partaient folles d'espace	Que partiam loucas por espaço
Reviennent un soir mornes et lasses	Retornam uma noite, sombrias e cansadas
Des horizons regrettés	Dos horizontes lamuriosos
Les rames à coups lents et monotones	Os remos, a golpes lentos e monótonos
Les conduisent sur les eaux	Conduzem-nas sobre as águas

A primeira estrofe contém três verbos de ação (partir, retornar e conduzir), indicando movimento e dinamismo. Cada uma dessas ações é complementada por palavras que sugerem determinada característica.

Partiam → gôndolas de ouro, bonito verão, loucas por espaço

Retornam → noite, sombrias, cansadas, lamuriosos

Conduzem → golpes lentos e monótonos, águas

Percebemos o movimento de ida (partiam), de volta (retornam), e de condução (conserva a direção e a intenção do movimento de retorno). Se "conduzem" tem o mesmo movimento de "retornam", ou seja, movimento oposto a "partiam", ao agrupa-los, teremos:

- Ação A: gôndolas de ouro, bonito verão, loucas por espaço;
- Ação B: noite, sombrias, cansadas, lamuriosos, golpes lentos e monótonos, águas.

[29] GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos.* 1985.
[30] Novo Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa, 1995. Pg. 392.

Os adjetivos e substantivos que descrevem as ações opostas são também de natureza oposta. Em A, há brilho, sol, calor, imagens em tons dourados, expansividade. Em B, escuridão, sombra, cansaço, queixa, monotonia, automaticidade. As diferentes graduações de luz e sombra são recorrentes em todo o poema. É interessante notar que os estados de A acompanham o verbo “partiam”, portanto “costumavam partir” e fazem parte do passado, enquanto as características de B dizem respeito ao presente.

Observa-se também uma profusão de adjetivos que transmitem idéias abstratas a substantivos concretos.

* été – bel (verão – bonito) ;
* gondoles – mornes et lasses (gôndolas – sombrias e cansadas) ;
* horizons - regrettés (horizontes – lamuriosos);
* coups - lents et monotones (golpes – lentos e monótonos) .

A segunda e a terceira estrofes contrapõem-se à primeira no movimento. A predominância é de verbos no presente que sugerem estaticidade (esforçar-se, viver, perfumar, apagar, continuar, ser).

II

Les tiges des lys au beau front d'or,	Os caules dos lírios de belos vértices de ouro,
toutes se sont abattues	foram completamente abatidos
Et seules les roses s'évertuent,	E só as rosas esforçam-se
éteintes a vivre encor	enfraquecidas por ainda viver
Et à parfumer le vibrant automne	E perfumar o outono vibrante
de l'ardeur de leur adieu	do ardor de seu adeus

III

En ces jours sombres,	Nestes dias sombrios,
Ces jours où s'éteint le ciel,	Esses dias em que o céu se apaga,
vous restez une clarté	Você continua uma claridade
Parmi les ombres,	Dentre as sombras,
vous étiez le havre clair	é o porto iluminado
vers où je me suis porté	para onde me conduzo.

Na segunda estrofe, a exceção é o primeiro verbo, “foram”, também de estado, mas no passado. Como na primeira estrofe descrita anteriormente, temos dois versos no passado e quatro no presente. Novamente encontramos grande quantidade de caracterizadores, como por exemplo, “belos”, “completamente abatidos”, “enfraquecidas” e “vibrante”.

Vale destacar o resultado sonoro do último verso “de l’ardeur de leur adieu”, que combina as sonoridades de “L”, “D” e “EUR” em alternâncias de aliterações e assonâncias.

Na terceira estrofe, a quebra da estaticidade é causada pelo verbo “conduzir”, um verbo utilizado no presente, porém de ação, que retoma o movimento. É no caso o último verbo da estrofe e denota um movimento rumo a algo a ser alcançado no futuro. Esse destino final é identificado nas palavras “você”, “claridade” e “porto iluminado”, que contrastam com as palavras que definem o local onde o eu lírico se encontra no presente: dias sombrios em que o céu se apaga. Essa é a primeira aparição do eu lírico no poema. Antes, os sujeitos eram personificações de objetos que colaboram em ambientar o poema.

IV

Et mes mains pâles	E as minhas mãos pálidas
vers vous tendues	estendidas em sua direção
n'ont plus de fleurs à vous offrir	não têm mais flores a lhe oferecer

V

La simple offrande	A simples oferta
que je vous fais de mon cœur	que lhe faço do meu coração
est tout le fruit d'une vie	é todo o fruto de uma vida
Et la prébende	E a prebenda
de vos mots consolateurs	de suas palavras consoladoras
est la seule que j'envie	é a única que eu desejo

VI

Car me mains lasses	Pois minhas mãos cansadas
vers vous tendues	estendidas em sua direção
n'ont que mon âme à vous offrir	Não têm mais que a minh’alma a lhe oferecer

As estrofes 4, 5 e 6 tratam da oferta. A quarta e a sexta estrofes são muito semelhantes em sentido e sonoridade, uma vez que em uma se repetem várias palavras da outra, na mesma posição (o segundo verso de ambas é exatamente igual), compondo uma anáfora[31]. Observa-se grande quantidade da vogal "e" nessas três estrofes, produzindo um exemplo de assonância. A sonoridade é encontrada principalmente no início de cada verso e é combinada com sonoridades das demais vogais, como a vogal "a", o que contribui para tornar a sonoridade mais aberta. A vogal "u" aparece principalmente associada à palavra "vous", que se repete ao longo do poema, a partir da estrofe 3. Essa repetição evidencia o som da consoante "v". Da estrofe 4 à estrofe 6, a sonoridade fricativa de "v" colore o som do poema em uma aliteração que surge e desaparece em intervalos constantes. Em cada estrofe, ela é percebida na primeira metade do segundo verso, e depois retorna na segunda metade do terceiro.

Et m**E** m**AI**ns p*Â*les
v**E**rs *vOU*S t*EN*d*U*es
n'ont pl*U*s d**E** fl**EU**rs à v*OU*s offrir

L*A* s*IM*ple offrande
qu**E** j**E** v*OU*s f**AI**s de mon c**ŒUR**
Est t*OU*t le fruit d'*U*ne vie
Et lA pr**É**bende
de vos mots consol*A*t**EURS**
Est la s**EU**le qu**E** j'envie

C*A*r m**E** m**AI**ns l*A*sses
v**E**rs v*OU*s t*EN*d*U*es
n'ont que mon *Â*me à v*OU*s offrir

Considero o verbo "oferecer" como o verbo principal que une essas três estrofes. A princípio, o verbo "ter", no presente do indicativo "não tem", exprime uma

[31] Anáfora é uma figura de linguagem definida pela repetição da mesma palavra ou grupo de palavras no princípio de frases ou versos consecutivos.

negação. Nessa estrofe em questão, não se pode afirmar se além das flores, existe algo para ser oferecido.

Na quinta estrofe, o eu lírico explica a sua oferta – “é o fruto de uma vida”, mas ele ainda não revela exatamente o que seria esse fruto. Em troca, deseja unicamente a “prebenda de suas palavras consoladoras”.

A sexta estrofe é iniciada com “car”, partícula que pode ser traduzida como “pois” e explica um motivo. No terceiro verso, é dito o que de fato constitui essa oferta: a sua alma.

VII

Vous soyez pour elle un doux refuge,	Você seria para ela um doce refúgio,
donne lui la clarté de la vôtre	dê-lhe a claridade da vossa [alma]

O trecho diferencia-se dos demais por apresentar uma estrofe dística. As palavras dessa pequena estrofe são as responsáveis por mudar toda a atmosfera do poema. Pela primeira vez aparece um verbo no imperativo, e a proposta de fato é feita, quando o eu lírico pede que o refúgio e a claridade sejam compartilhados também com a sua alma.

Como discutido anteriormente, a questão da luz e da sombra é pertinente. Na estrofe 3, havia formulado a interpretação de que o eu lírico estava nas sombras e navegava rumo à luz. Tenho a impressão de que finalmente esse destino é alcançado ou se encontra muito próximo no momento do segundo verso da estrofe 7.

VIII

Et les barques d'or d'un nouvel été	E os barcos de ouro de um novo verão
se berceront sur les eaux	embalar-se-ão sobre as águas
Pour vous, pour nous.	Por você, por nós.

A estrofe 8 trabalha com o futuro. É a primeira vez que o tempo verbal aparece, relatando o que aconteceria levando-se em conta a suposição de que a pessoa (vous) a quem o eu lírico se refere entregou-lhe a claridade da sua alma. Os substantivos são concretos. Os dois primeiros versos têm relação, respectivamente, com o primeiro e com o último versos da primeira estrofe do poema, evocando o recomeço.

4.1.1.2. NÍVEL SINTÁTICO

O nível sintático consiste na própria organização sintática do texto, começando pela pontuação, ou seja, a categorização em períodos, frases ou orações[32]. Esses períodos são estruturados de forma que cada sujeito está vinculado a um verbo, que está ligado a um substantivo, que por sua vez está acompanhado de um adjetivo, e assim por diante. Após as observações feitas anteriormente no nível lexical, podemos agrupar as partículas e versos contidos no poema.

Sérénade apresenta versos construídos de maneira diferente em cada uma de suas estrofes. Excetuando-se o que se observa na relação entre as estrofes IV e VI (excertos a seguir), nos versos do poema não se percebe o paralelismo, descrito por Norma Goldstein (1985, p.45) como a repetição da mesma construção sintática em versos diferentes, ou seja, combinações idênticas de substantivo e adjetivo, verbo e complemento, etc.

Estrofe IV
Et mes mains pâles
Vers vous tendues
N'ont plus de fleurs à vous offrir
Estrofe VI
Car mes mains lasses
Vers vous tendues
N'ont que mon âme à vous offrir

[32] - **Frase** é todo enunciado capaz de transmitir uma idéia, "desde a simples palavra até o período mais complexo". (Cegalla, 1994, p. 291). Exemplos: "Socorro!", "Cuidado!", "Um por todos e todos por um", etc.
- Oração é uma frase cuja estrutura sintática apresenta um verbo ou locução verbal. Exemplos: "Choveu durante a noite.", "A menina banhou-se na cachoeira". (Cegalla, 1994, p. 293)
- "**Período** é a frase constituída de uma ou mais orações", sendo chamados, respectivamente, período simples e composto. (Cegalla, 1994, p. 294)

No restante do poema, as frases são longas, e, se transcritas em prosa, em alguns casos uma estrofe quase inteira é equivalente a uma única sentença.

Les gondoles d'or du bel été, qui partaient folles d'espace,
reviennent un soir mornes et lasses des horizons regrettés

As gôndolas de ouro do bonito verão, que partiam loucas por espaço,
sujeito

retornam uma noite, sombrias e cansadas, dos horizontes lamuriosos.
predicado verbo-nominal

Les rames à coups lents et monotones les conduisent sur les eaux

Os remos, a golpes lentos e monótonos conduzem-nas sobre as águas.
sujeito **predicado verbal**

Les tiges des lys au beau front d'or, toutes se sont abattues

Os caules das flores de lis, de belos vértices de ouro, foram completamente abatidos.
sujeito **pred. nominal**

Et seules les roses s'évertuent, éteintes a vivre encor
et à parfumer le vibrant automne de l'ardeur de leur adieu

E só as rosas
sujeito

esforçam-se enfraquecidas por ainda viver
e perfumar o outono vibrante do ardor de seu adeus.
predicado verbo-nominal

4.1.1.3. NÍVEL SEMÂNTICO

O nível semântico nada mais é do que a análise do sentido global do texto. Mesmo nos níveis lexical e sintático, “o aspecto semântico nunca deixou de estar presente”. (Goldstein, p.64, 1985)

A primeira estrofe do poema versa sobre o movimento das gôndolas. Como pensado anteriormente, durante a comparação do texto da canção com o poema original, “gôndolas” imediatamente delimitam a ambientação a algo intimista, como as famosas gôndolas em Veneza.

Os três verbos da primeira estrofe – partir, retornar e conduzir – podem ser agrupados em dois sentidos de movimento, o sentido de ida e de volta, sendo que o último verbo, “conduzem”, mantém o movimento de retorno. Percebemos, com a análise do nível lexical, que as gôndolas partiam em determinado estado e agora retornam ao ponto de partida em outro estado muito diferente, e então se mantém nesse segundo estado. Observo que, quando as gôndolas partem, elas são acompanhadas de palavras como “ouro” e “bonito verão”, mas quando retornam, são associadas a termos como “noite”, “sombrias”, “cansadas” e “monótonos”.

A partida era em busca de espaço, e não se sabe se elas alcançaram seu objetivo. O fato das gôndolas retornarem sombrias e cansadas de horizontes lamuriosos sugere uma provável falha. A condução monótona pode insinuar também uma automaticidade, ou a perda de vontade de continuar navegando, por isso o retorno. Se as gôndolas encontraram seu objetivo, algum acontecimento as levou a deixá-lo de lado e retornar ao lugar de origem. Provavelmente, havia algo nesses horizontes lamuriosos que transformou as gôndolas uma vez douradas em sombrias.

É possível supor que as gôndolas são de fato a alegoria de outro elemento, pois a ausência de um sujeito humano é substituída pela personificação dos objetos, tanto das gôndolas como também dos horizontes.

Em virtude principalmente das personificações seguidas de vários caracterizadores e do movimento geral que retorna para conservar-se no ponto de partida, é possível apreender a ideia de uma ambientação bastante detalhada. Esse ambiente é o mesmo da saída e da chegada, e evoca constantemente a percepção do local escuro, estático, onde a única movimentação é a das gôndolas deslizando muito lentamente sobre as águas.

A segunda estrofe dá continuidade à ambientação e introduz uma nova personificação. Dessa vez, as personagens são as flores. Assim como na estrofe anterior, os dois primeiros versos trazem um verbo no passado acompanhado da palavra “ouro”. Esses versos nos retratam que os “tiges des lys”, de belos vértices de ouro, foram completamente abatidos. Ou seja, foram derrubados, debilitados, ou até mesmo mortos. Nesse ambiente de águas sombrias, as gôndolas já perderam o seu ouro, e agora os únicos objetos iluminados seriam essas flores que também perderam suas forças e seu brilho.

As rosas surgem em seguida como alegoria de uma pequena esperança, um foco de vivacidade onde só há lamento e melancolia. Elas não têm o ouro das flores de lis, mas ao contrário delas, as rosas não foram abatidas; mesmo enfraquecidas, elas se esforçam por ainda viver e perfumar o outono vibrante do ardor de seu adeus. De acordo com o texto original, em francês, o “seu” [adeus] se refere às próprias rosas (l’ardeur de l’eur adieu). As gôndolas partiram no verão, retornaram no outono, e em breve virá o inverno, e assim as rosas morrerão. A morte, pela natureza, parece inevitável, mas ao invés de simplesmente sucumbirem como os lírios, as rosas se esforçam por manterem-se vivas e para que até mesmo o seu adeus seja ardente e perfumado. Mesmo sem o outro, elas representam a esperança e a intensidade da vida até o último instante.

Os dias permanecem sombrios, tão sombrios que mesmo de dia o céu se apaga. Nessa escuridão, existe uma claridade concentrada em uma única fonte: “vous”, que pode ser traduzido como você. É a primeira vez que a pessoa “vous” aparece, e ela é tão importante que, a partir desse verso, será recorrente em praticamente todas as frases. Enquanto todos os elementos de ouro e luz já se extinguiram, “você” ainda permanece a única claridade. A afirmação nos leva a crer que, dessa vez, a esperança no presente é uma pessoa, não uma personificação. O autor emprega metáforas ao tentar definir esta pessoa a quem ele se dirige, como “você continua uma claridade” e “dentre as sombras, é o porto iluminado”. Os seres humanos não emanam claridade, e as metáforas caracterizando a pessoa do poema a tornam alguém com qualidades não-humanas, e consequentemente uma pessoa diferente das outras, singular e especial, afinal, é a única claridade visível em todo um mundo de sombras. A visão humana é totalmente dependente da luz; na ausência de luz, somos cegos. A claridade, no caso do poema, é um farol, um ponto

iluminado que brilha no porto, guiando o “eu” navegador. Sem essa claridade, ele não seria capaz de enxergar o caminho.

É a primeira vez também que a figura do “eu” faz-se notar. A introdução do “eu-lírico” garante ao poema um caráter pessoal, transmitindo a sensação de proximidade. Conforme dito anteriormente, talvez as personagens inanimadas das gôndolas e das rosas sejam as representações de algo maior; talvez até façam referência ao próprio eu-lírico. Podemos apenas supor, mas quando o eu-lírico explica que “dentre as sombras, [você] é o porto iluminado para onde me conduzo”, ele se coloca na posição de alguém que navega rumo a um objetivo, da mesma forma que as gôndolas um dia navegaram, e quando ele diz que as rosas, mesmo sem o ouro, mantinham a esperança, podia estar referindo-se a si próprio, que, embora na escuridão, mesmo assim não se deixou abater.

Após o deslocamento inicial, a movimentação do poema havia adquirido certa estaticidade. As rosas têm ações sem direção, como “esforçam-se”, “viver” e “perfumar”, e depois a narrativa conserva-se em repouso, pois os verbos são “apaga”, “continua” e “é”. O verso “para onde me conduzo”, retoma o movimento, e esse novo direcionamento se dá em virtude da visão da luz. Após a introdução do ambiente sombrio, tão cansativo e deprimente, a pessoa que é a luz é o motivo para que o eu-lírico viva, o estímulo para que ele possa se mover, agir, caminhar e progredir.

Quando o eu-lírico se aproxima cada vez mais de “vous”, estendendo-lhe as mãos pálidas, essas mãos não têm mais flores a oferecer. Portanto, houve um tempo em que existiam flores a ser oferecidas, talvez em uma primavera antes da partida das gôndolas. O retorno poderia, assim, ser uma espécie de arrependimento ou uma tentativa de reconciliação, pois quando ele partiu, perdeu o seu ouro e tudo perdeu sua luminosidade.

O autor se detém na questão da oferta nas próximas três estrofes. Essa oferta é praticamente uma oferenda, no sentido de que a personagem a quem ele se dirige é sempre descrita como alguém muito próximo ao sagrado, um destino iluminado e quase inalcançável. Como num diálogo com ela, ele diz que suas mãos pálidas “não tem mais flores a lhe oferecer”, mas que “a oferta simples que lhe faço de coração é todo o fruto de uma vida”, ou seja, ele lhe propõe doar tudo o que adquiriu durante toda a sua existência. Em troca, a única coisa que deseja é “a prebenda de suas palavras consoladoras”. O eu-lírico confirma sua intenção,

estendendo-lhe novamente suas mãos, cansadas, e ofertando-lhe mais uma vez tudo o que possui. Na verdade, ele não possui nada materialmente significativo, e renunciando a si mesmo, oferta a própria alma.

Ele finalmente se encontra muito próximo de alcançar seu destino e faz seu pedido final: “Você é para ela [a minha alma] um doce refúgio, dê-lhe a claridade da vossa [alma]”. E, assim, “os barcos de ouro de um novo verão embalar-se-ão sobre as águas”. Nesse trecho, o autor retoma idéias do início do poema, unindo o primeiro verso (“as gôndolas de ouro do bonito verão”) com o último verso da primeira estrofe (“conduzem-na sobre as águas”), evocando o recomeço.

O poema se encerra em um pequeno verso, diferente de todos os outros: “pour vous, pour nous” (por você, por nós).

4.1.2. A MÚSICA

Construída em compasso 4/4, a canção apresenta uma harmonia tonal expandida com toques de modalismo. Com o objetivo de facilitar a organização do estudo, dividi a obra estruturalmente em três grandes seções, que chamei de **A**, **B** e **A’.**

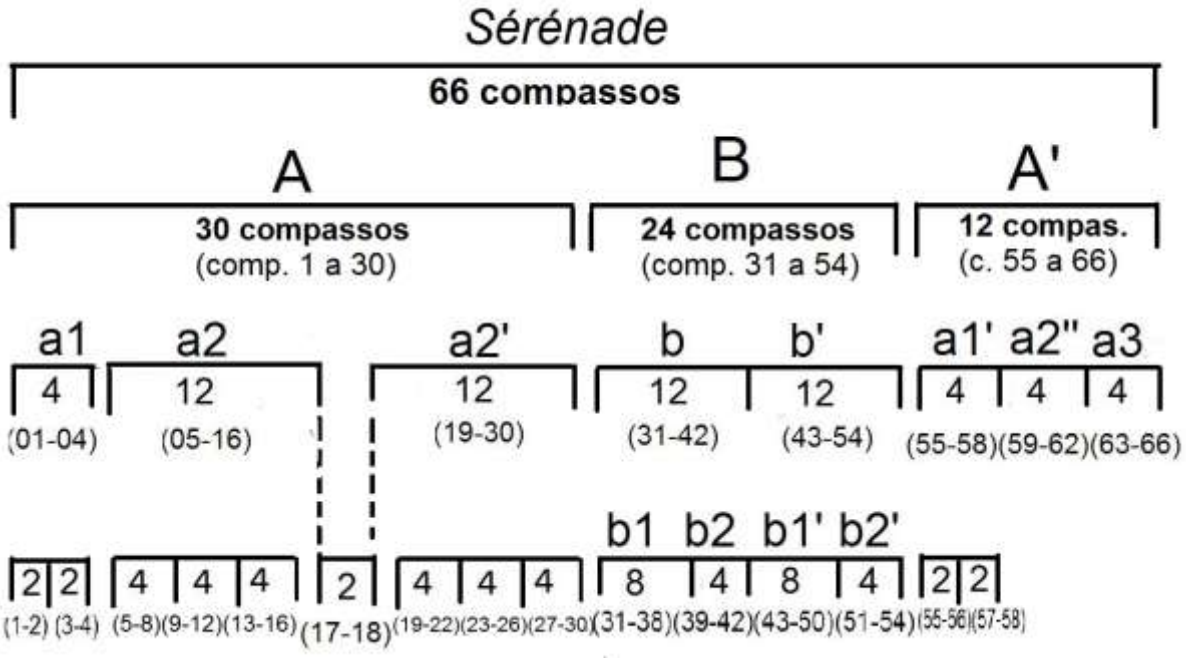


Imagem 1: Esquema formal da canção *Sérénade*

A seção **A**, como um todo, ocupa-se de quase a metade da duração peça, que, pelo menos de acordo com a partitura, mantém-se até o fim no andamento *andantino*. Ela abrange as subseções **a1, a2 e a2'.** A próxima grande seção é **B**, que toma cerca de 40% da duração da canção (compassos 31 a 54), e é dividida nas subseções **b1, b2, b1'** e **b2'.** Por fim, temos **A'**, que seria uma espécie de *da capo al coda*, onde são repetidas partes de **A** com variações. Essa última seção, por sua vez, é fragmentada em **a1', a2''** e **a3.**

A estruturação feita por mim obviamente não pretende ser a única, e também não é o foco maior deste estudo, mas sim apenas uma ajuda no entendimento da organização da canção. Desta forma facilito a explanação da análise e a futura relação entre o texto e a música.

A seção chamada de **a1** é a introdução da peça, que consiste em um trecho executado pelo piano (compassos 01 e 02) que é repetido oitava abaixo nos compassos seguintes (comp. 03 e 04), como um eco, conforme descrito na própria partitura (*écho*, comp. 03).

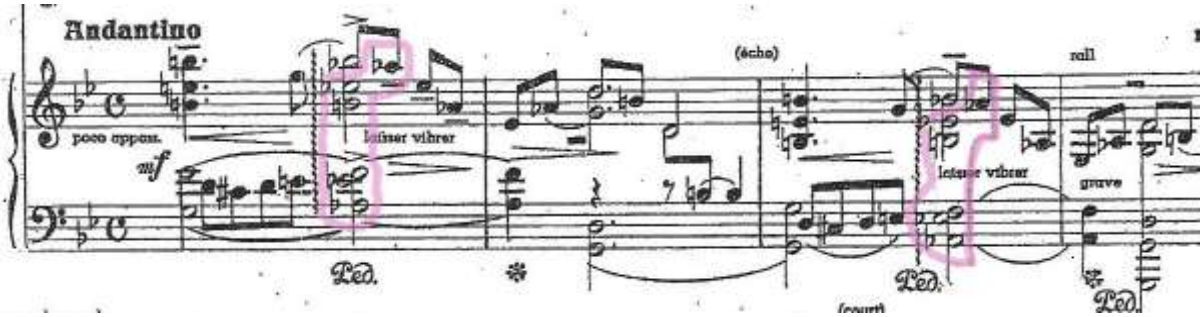


Imagem 2: Acorde "Tristão" na seção a1 de *Sérénade*

Destacado na imagem acima, logo no terceiro tempo do primeiro compasso, é possível perceber o famoso acorde do prelúdio da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Em *Sérénade*, o acorde é formado por Fá, Si MiH e LáH, e Bosmans colore o acorde wagneriano ao inserir um SiH como *appogiatura* do LáH agudo. A imagem seguinte representa o acorde, tal qual na obra de Wagner[33]:

[33] Imagem coletada no artigo *Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal*. Acácio Tadeu de Camargo Piedade, 2007, p.1.

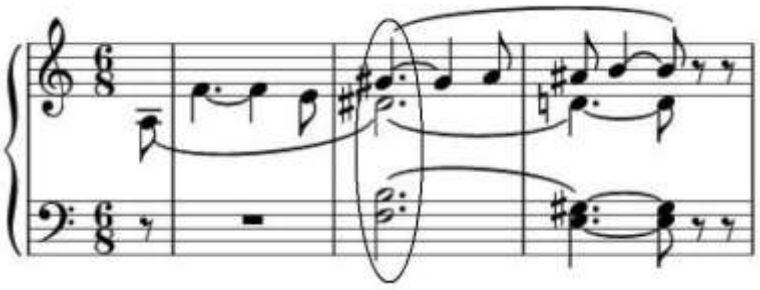



Imagem 3: Acorde "Tristão" no prelúdio da ópera de Richard Wagner

Teóricos escreveram suas análises acerca do célebre acorde, tentando entende-lo e defini-lo. Schoenberg o considerou um acorde “vagante”, ou seja, um acorde que pode ser sucedido por qualquer outro, sua função tonal dependendo do contexto (Acácio Piedade, p. 2, 2007).

Segundo Acácio Piedade,

> “A aparente despreocupação de Wagner quanto aos nomes das notas e, portanto, sua função no acorde, leva a crer que ele estava mais interessado no acorde “tristão” como sonoridade. Importa ressaltar aqui este desvio de foco: do papel tonal do acorde, onde desempenharia uma função secundária, rumo à experiência de sua sonoridade em primeiro plano, sua feição sonora para além da funcionalidade. Ou seja, interessa descrevê-lo como uma espécie de entidade harmônica que constitui a essência do que poderíamos chamar de “idioma meio-diminuto”, linguagem fartamente empregada das últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do XX, peça fundamental dos movimentos chamados “impressionista” e “expressionista”.” (PIEDADE, 2007, p. 3)

Sérénade se assemelha ao que Piedade descreve sobre Wagner, no sentido de que Bosmans também parece colocar a sonoridade e a cor em primeiro plano, à frente da função tonal do acorde. Apesar de ter empregado variadas técnicas de composição e quase sempre usar armadura de clave, suas obras apresentam ambiguidades de tonalidades (Cf. Itaborahy, 2002, p. 39) e Bosmans não se preocupava em seguir um sistema de composição específico. Conforme Pinto (1995, p. 40), o compositor defendia preceitos de liberdade harmônica e rítmica e o surgimento espontâneo da obra.

> “Arthur Bosmans afirmou em entrevista a Glaura Lucas que nunca se preocupou em adotar um sistema, pois isso o faria trabalhar restrito a determinada linha. Disse ainda que não determinava previamente “tal sistema de harmonia ou contraponto”, o que se firmava naturalmente à medida que a obra ia sendo escrita.” (Pinto, p. 59, 1995)

Maurício Veloso Pinto (1995, p.57), em sua dissertação de mestrado[34], ressalta que a música de Bosmans sempre chamou a atenção por ter o colorido como característica especial. O autor define a cor na música de Arthur Bosmans como a combinação dos sons a partir do timbre e da harmonia (Pinto, p. 62, 1995).

Após os quatro compassos de introdução do piano, o canto se inicia em frases de melodias descendentes, na seção que chamei de **a2**. Nessa seção, cada frase do cantor é iniciada com uma nota aguda, em fermata, evidenciando a sonoridade da vogal "e"[35], vogal que apresenta grande intensidade de harmônicos[36]. Em sua maioria, as notas em fermatas são acompanhadas por acordes aumentados, que se somam à sonoridade da vogal proporcionando a singular combinação de timbre e harmonia que resulta em um colorido "ardido". O piano apresenta motivos em harpejo de movimento contrário entre a mão direita e a mão esquerda. A mão direita, por sua vez, dobra a melodia do canto, às vezes preenchendo-a com acordes, enquanto a mão esquerda preenche as pausas e os tempos com notas longas. A imagem abaixo ilustra o movimento contrário do piano e as frases melódicas do canto em movimento descendente:

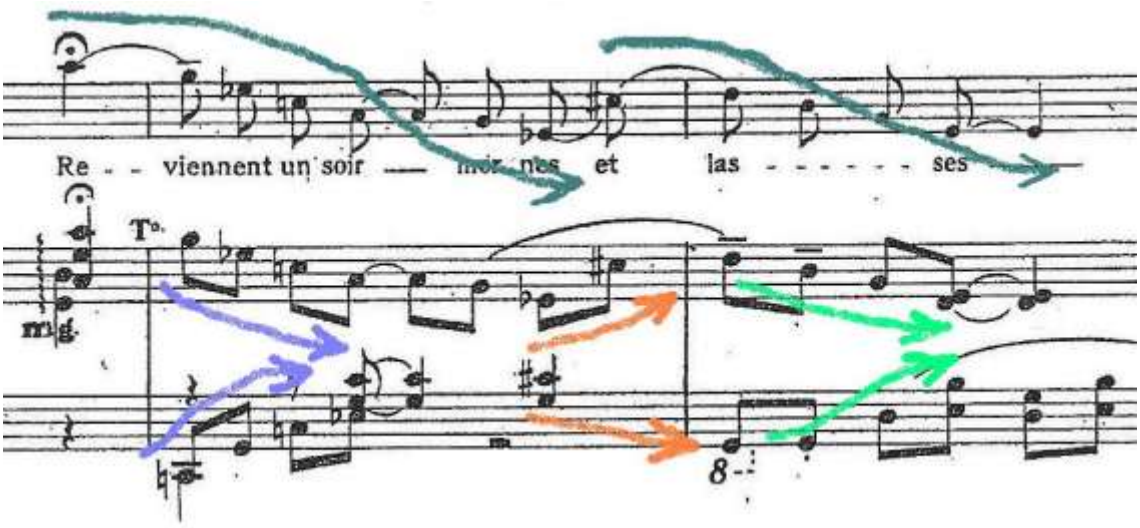


Imagem 4: Direções de movimento na linha do piano e na linha do canto em trecho da seção a2 da canção.

[34] PINTO, Mauricio Veloso Queiroz. *A Trajetória do Compositor e Regente Arthur Bosmans e Uma Abordagem Interpretativa de Sua Sonata em Colores*. 1995.

[35] Em toda a obra, as sílabas que iniciam as frases descendentes nas fermatas são "les", "qui", "re", "des", "les", "les", "tou", "et", "e", "et" e "de".

[36] Um grupo de fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas de São Paulo realizou um estudo do trato vocal durante a emissão das vogais por meio de videofluoroscopia, uma radiografia filmada que se movimenta em tempo real. Foram analisadas as vogais /a/, /ɛ/, /e/, /i/, /É/, /o/ e /u/. Entre as conclusões do estudo, eles observaram que as vogais /ɛ/, /e/,apresentavam harmônicos com maior intensidade e maior definição. O estudo encontra-se disponível *online* no link <http://www.scielo.br/pdf/bjorl/v75n5/pt_v75n5a12.pdf> Acesso em: 14 jul 2011

A seção seguinte, **a2'** (compassos 19 a 30) mantém praticamente os mesmos aspectos da anterior. A voz canta outro texto, porém repete a mesma melodia. A diferença se dá no piano, onde os aspectos descritos são mais exagerados. A mão direita continua a dobrar a voz, porém soando uma oitava acima. Os acordes estão presentes em todos os tempos e há pelo menos o dobro de notas recheando a textura harmônica, sendo possível perceber claramente o adensamento em relação à seção **a2**.

Entre as seções **a2** (compassos 5 a 16) e **a2'** (comp. 19 a 30), há um pequeno trecho de dois compassos (17 a 18) que se diferencia do restante da canção. Tanto **a2** quanto **a2'** estão em Ré Maior. No entanto, em ambas as seções, a tonalidade é expandida, de forma a dar a impressão de que um mesmo acorde pode se resolver em várias opções. O trecho dos compassos 17-18, em especial, é um trecho com muita movimentação harmônica, contendo várias dominantes.

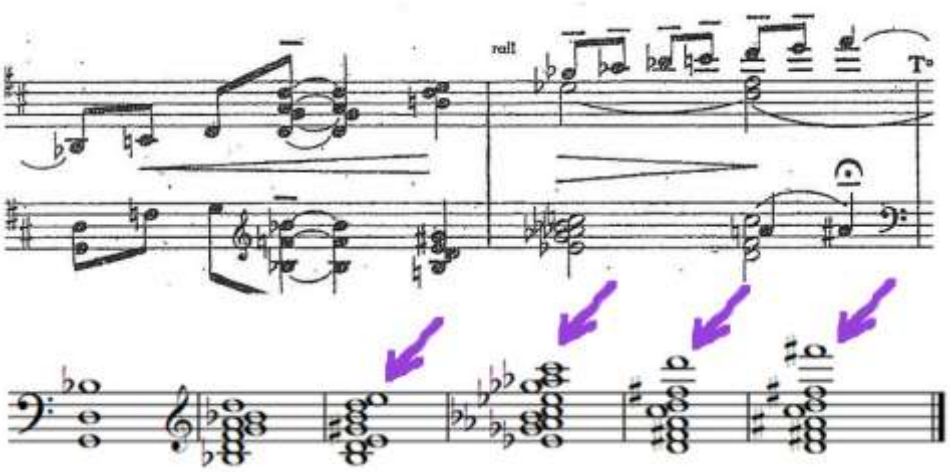


Imagem 5: Trecho de transição da canção, com seus acordes dispostos individualmente.

Até mesmo pelas frases da melodia do canto e pela simetria da música e do poema, esses dois compassos parecem não se encaixar nem em **a2**, nem em **a2'.** Ainda assim, mesmo contendo acordes ditos pela teoria como dissonantes, no momento da audição a peça não soa tão dissonante, talvez pela preocupação de Arthur Bosmans com suas sonoridades e com o que o autor chama de um nascimento natural da obra.

Apesar de a seção **A** se encerrar no modo Ré Frígio, ao longo de seus 30 compassos a seção recebe pinceladas de Sol Maior e Sol menor. Por isso, quando a seção **B** se inicia em Sol menor, este soa bastante natural, mesmo com a grande pausa e a evidente separação entre **A** e **B.**

Ao contrário do que ocorre na grande seção chamada de **A**, onde as melodias são descendentes, no começo da seção **B** as frases do canto exibem uma melodia ascendente.

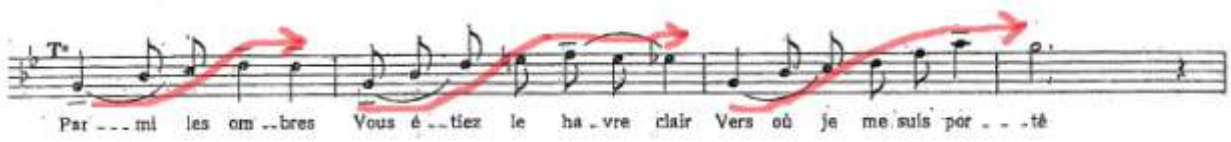



Imagem 6: Melodias ascendentes da linha do canto, na seção B de *Sérénade.*

Na tentativa de estruturação formal da canção, identifiquei duas frases em **B.** A primeira, que dura oito compassos, e se encontra exemplificada na imagem acima, foi denominada **b1** (comp. 31 a 38); a segunda, de quatro compassos apenas, chamo de **b2** (comp. 39 a 42)**.** As duas são repetidas em conjunto, de forma que a estrutura dessa segunda grande seção se constitui em **b1, b2, b1', b2'**. Penso que poderia também ter dissociado as duas frases e tê-las batizado de b, c e b', c. No entanto, devido ao fato de se repetirem em sequência, mantendo compasso, tonalidade, divisão rítmica e até melódica semelhante, optei por uní-las em um mesmo **B**. Dessa forma, a divisão também proporciona certo equilibro em se tratando da duração, uma vez que em **A** serão 30 compassos e em **B** 24 compassos.

Logo no início de **B**, há uma indicação de "profundo" e "legato", e é possível sentir uma harmonia aparentemente tonal, em Sol menor. Ao longo de toda a seção **b1**, o piano sustenta um pedal nas notas *Sol* mais graves. Esse pedal é acompanhado por acordes em cada tempo, sendo que o acorde de Sol menor é mantido nos três primeiros tempos, e no quarto tempo são colocados acordes de tensão que acabam sempre por resolver no I grau, no primeiro tempo do próximo compasso. A tonalidade fica um pouco mais evidente com o uso da sensível no compasso 38. Porém, mesmo com a tonalidade de certa forma estável, observam-se algumas cadências *VII Maior → I menor*, muito comuns ao modo eólio, modo este que se caracteriza em toda a seção **B**. De qualquer forma, em **B** é possível notar ou até prever a direção harmônica, ao contrário do que ocorria em toda a seção **A**, um pouco mais vaga.

Na nova subseção **b2** (39 a 42)**,** há uma nova melodia que mescla movimentos descentes e ascendentes, e pode ainda ser divida de 2 em 2

compassos – os dois primeiros apresentam melodia descendente, e os 2 últimos, ascendente.

Semelhante ao que ocorreu em **a2** e **a2'**, nos próximos compassos, inseridos na seção apontada como **b'** (que inclui as subseções **b1'+b2'**), basicamente repete-se a sequencia contida em **b** (**b1+b2)** de forma mais densa. Como ocorre em **b1**, na seção **b1'** há um pedal no piano mantendo as notas *Sol* graves. A sequência harmônica de **b1'** também a mesma de **b1**, e, como é recorrente, os acordes mantém a mesma harmonia, sendo na segunda vez mais densos. O início da seção **b1'** traz, na partitura, a seguinte orientação: *« Le premier accord de chaque mesure très assourdi, très profond; les autres se détachant clairement, mais sans dureté.»*, ou "O primeiro acorde de cada compasso muito suave, muito profundo; os outros se destacam claramente, mas sem aspereza." Uma das poucas anotações na partitura, ela propõe ao mesmo tempo uma movimentação de dinâmica, timbre e expressão a cada acorde.

A seção chamada **b2'** parece ser também uma espécie de reformulação de **b2.** As duas seções são semelhantes principalmente nos dois primeiros compassos, onde os baixos e a harmonia se mantêm. No entanto, na seção **b2'** o piano não se atém a apenas acordes com *apoggiaturas*, mas acrescenta novas vozes, notas de passagem e bordaduras.

A sequência harmônica é construída levando o último compasso de **b2'** (comp.54) a retornar a Sol Maior, preparando, em seguida, a seção **a1'**. Nos próximos quatro compassos, é muito clara a repetição idêntica do trecho introdutório executado pelo piano em **a1**. Nessa nova seção, a parte do canto executa a mesma linha melódica do piano.

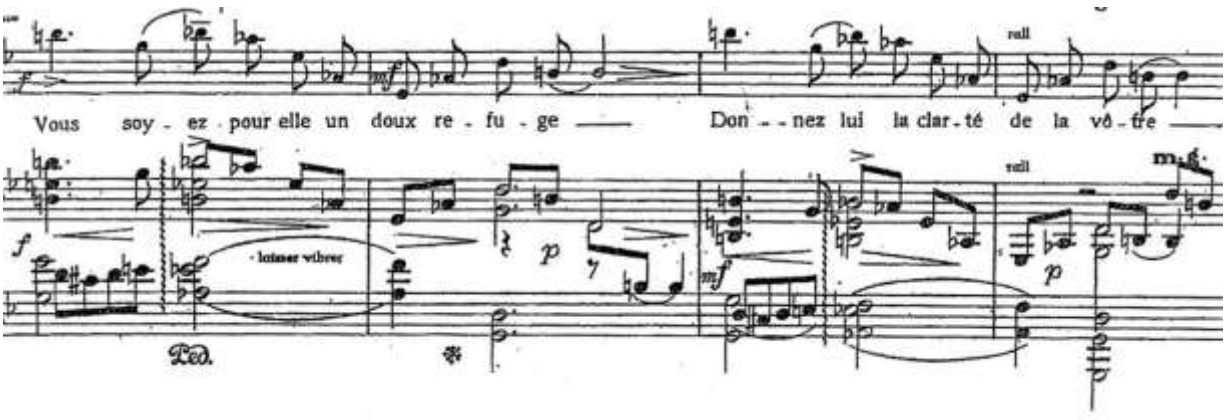



Imagem 7: Seção a1' da canção.

O retorno ao início em uma ideia de *da capo* remete obviamente a um recomeço. A sequência que se segue, na subseção **a2''**, é uma nova variação de **a2** que segue o mesmo padrão recorrente de ampliação da tessitura e adensamento da textura musical. Enquanto no fim da seção **a2** o piano prosseguia em direção à dominante, na seção **a2''** ocorre o mesmo que na seção **a2'**: há uma resolução no acorde de Ré Maior e uma pausa total, reafirmando o fim. A pausa em **a2'** era seguida pelo novo tema introduzido em **b1**, e em **a2''** ela é seguida por uma nova seção, chamada de **a3.**

A última seção é diferente das demais, de notas muito longas, acompanhada por acordes também em notas de longa duração. É um dos raros momentos em que a dinâmica é bem especificada na partitura da peça, partindo de *p* (piano) a *f* (forte) e *ff* (fortíssimo). A melodia da seção **a3** possui apenas duas frases curtas, de duas notas cada: "Pour vous." e "Pour nous". A peça encontra o seu fim na clássica sequência dominante → tônica, terminando em dois acordes de Ré Maior, o primeiro bem expandido, utilizando as sonoridades das extremidades do piano – que são mantidas por toda a peça, e o segundo numa região central.

4.1.3. RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O POEMA

Através das reflexões anteriores, concluí que "música" e "literatura" são dois tipos de arte que obviamente podem ser considerados separadamente. O gênero canção, no entanto, é uma "forma mista" que demanda a combinação dessas duas mídias. Mônica Pedrosa de Pádua trata o objeto canção como resultado de uma mútua fecundação e refluxo entre poema e música:

> "Dentro de uma canção, a música e o poema como sua letra se fecundam, dialogam, opõem-se, interferem um no outro. Interferência não é necessariamente correspondência ou analogia. Entre eles há um incessante refluxo. Criar sentido implica em perceber como se dá esse refluxo na conformação da canção." (Pádua, 2009, p. 86-87)

Assim, na canção "Sérénade", combinados, os elementos musicais e literários fazem parte de uma única criação original do compositor. Uma vez realizadas a análise musical e a análise do poema, a proposta deste capítulo é vislumbrar os aspectos principais de ambas, unindo-os em uma abordagem interpretativa da obra. Pretendo assim aprofundar a minha própria interpretação de forma que ela venha a transformar meu entendimento e minha *performance*.

A análise musical de “Sérénade” contou com uma divisão estrutural da obra. O poema, de acordo com essa análise formal estrutural da canção, é disposto da seguinte forma:

Seção A

a1 – compassos 01 a 04

a2 – compassos 05 a 16

Les gondoles d'or du bel été
qui partaient folles d'espace
Reviennent un soir mornes et lasses
des horizons regrettés
Les rames à coups lents et monotones
les conduisent sur les eaux

a2’ – compassos 19 a 30

Les tiges des lys au beau front d'or,
toutes se sont abattues
Et seules les roses s'évertuent,
éteintes a vivre encor
Et à parfumer le vibrant automne
de l'ardeur de leur adieu

Seção B

b1 – compassos 31 a 38

En ces jours sombres,
Ces jours où s'éteint le ciel,
vous restez une clarté
Parmi les ombres,
vous étiez le havre clair
vers où je me suis porté

b2 – compassos 39 a 42

Et mes mains pâles
vers vous tendues
n'ont plus de fleurs à vous offrir

b1’ – compassos 43 a 50

La simple offrande
que je vous fais de mon cœur
est tout le fruit d'une vie
Et la prébende
de vos mots consolateurs
est la seule que j'envie

b2’ – compassos 51 a 54

Car me mains lasses
vers vous tendues
n'ont que mon âme à vous offrir

Seção A’

a1’ – compassos 55 a 58

Vous soyez pour elle un doux refuge,
donne lui la clarté de la vôtre

a2’’ – compassos 59 a 62

Et les barques d'or d'un nouvel été
se berceront sur les eaux

a3 – compassos 63 a 66

Pour vous, pour nous.

A peça começa, antes de tudo, pelo título. “Sérénade” significa serenata, composição musical dedicada a alguém e executada à noite. Tradicionalmente, a serenata é tocada para uma pessoa em especial, sob sua janela. O título é um nome

que anseia por abarcar toda a ideia da obra. Pensando nesse título, antes mesmo que se comece o estudo, logo se cria a imagem da melodia acompanhada, tocada à noite, por um músico que se dirige a alguém que geralmente se encontra posicionado, literalmente, em um patamar superior. Então, espera-se que na canção intitulada “Sérénade”, seja possível vislumbrar aspectos ligados à noite e à declaração de uma pessoa para outra que ela ama ou admira.

De acordo com a análise realizada, a introdução (seção **a1**) apresenta uma harmonia tonal na qual ressaltam suas sonoridades. O trecho é experimentado em oitavas diferentes, permitindo a escuta dos diferentes timbres das regiões agudas e graves do instrumento. A repetição, como descrito na partitura, se assemelha a um eco, cuja reflexão do som, ao chegar ao ouvinte, parece mais grave do que o som original. Para que haja eco, é necessário existir um obstáculo que esteja distante da pessoa que emite o som, e esse o obstáculo precisa ser feito de um material que não absorva o som, por exemplo, metais, rochas ou paredes. Assim, além das imagens da noite e da declaração amorosa, podemos também adicionar as imagens de um ambiente amplo, mas cerceado por paredes.

O acorde “Tristão” de Wagner é introduzido graciosamente em um *glissando* que surpreende com uma *appogiatura* na última nota. O *glissando* do grave para o agudo sugere um movimento rápido enquanto a *appogiatura* suspende o movimento em seu auge. Após a suspensão, as notas seguintes gradualmente vão se deslocando de volta para o grave, como num percurso mais lento. E então se ouve o eco desse algo que se move na noite, que pode ser um ser vivo, um objeto, ou até mesmo o vento.

O sujeito que se move é desvendado pelas primeiras palavras do canto que introduz a seção **a2**: “Les gondoles d'or du bel été qui partaient folles d'espace” (As gôndolas de ouro do belo verão, que partiam loucas por espaço). Há então um novo dado de ambientação da canção. As gôndolas, protagonistas da ação, evocam o clima mais intimista da noite já romântica. No poema nota-se principalmente a transformação das gôndolas. Na estrofe da seção **a2** há duas direções de movimento: a partida e o retorno. Na partida, as gôndolas eram de ouro e associadas a um belo verão; no retorno, vêm de horizontes lamuriosos, e chegam sombrias e cansadas. O momento da partida está no passado e traz consigo elementos de luz e claridade, como o ouro e o verão. Em contraste, o retorno representa o presente e é descrito por elementos de sombra, como cansaço, lamúria

e monotonia. Musicalmente, no entanto, não percebi nenhum grande contraste no sentido de caracterizar a oposição entre os dois movimentos de ida e volta. A música não representa o passado de ouro; apenas relata o presente de sombras.

Cada frase do canto tem sua primeira nota em fermata, e continua o movimento encontrado em **a1,** deslocando-se da suspensão no agudo em direção ao grave. A cada frase, uma nova fermata e um novo deslocamento, como se a voz acompanhasse o movimento contínuo, lento e monótono dos remos das gôndolas. A sonoridade observada na fermata com acordes aumentados e a vogal "e" pode sugerir que esse é um deslocamento tenso e, talvez, árduo, e que prossegue nos dando a impressão de desânimo devido à catábase na melodia. Voltando à partitura, visualmente o movimento contrário do piano descrito na análise musical também se assemelha ao movimento delineado pelos remos, que se unem e se afastam ao longo dos compassos. Os versos cantados reforçam a ideia do caráter doloroso do movimento pelas frases "Retornam uma noite, sombrias e cansadas dos horizontes lamuriosos" e "Os remos, a golpes lentos e monótonos conduzem-nas sobre as águas".

A ideia de um grande movimento é reforçada nos compassos 17 e 18, um trecho que apresenta dominantes individuais. Durante toda a seção **A,** a sequencia dos acordes é mais livre e parece transmitir a incerteza da tonalidade e também da direção. Em uma analogia ao movimento das gôndolas que é notado tanto no texto quanto na música até então, a condução da harmonia pode dar impressão de dúvida do percurso a ser seguido como também do local final aonde se irá chegar.

De forma geral, o texto da grande seção **A** apresenta a ambientação do poema através da personificação das gôndolas e das rosas. Os versos de suas duas primeiras estrofes (seções **a2** e **a2'**) são responsáveis pela atmosfera de tristeza, sombras, desânimo e melancolia. A seção **a2'** inclui novas personagens: os lírios e as rosas. Os novos versos contrapõem-se aos versos de **a2** por propor ações estáticas. Os versos de **a2'** falam que os lírios de ouro foram abatidos e logo não há mais ouro algum; somente as rosas, mesmo sem o ouro dos lírios, permanecem esforçando-se para viver, representando a última esperança. Apesar de as ações não terem um movimento físico, como o deslocamento das gôndolas, com certeza há nas rosas uma energia talvez ainda mais intensa internamente, pulsando com toda a força para mantê-las vivas. Essa energia e esse ardor são sustentados por um adensamento da parte do piano, em relação ao que foi executado na seção **a2**.

As últimas palavras da seção **a2'** são “de l'ardeur de leur adieu” (do ardor de seu adeus). A frase possui uma belíssima combinação de assonâncias e aliterações formadas pelas sonoridades “L”, “D” e “EUR”, cuja sonoridade - aberta, percutida, raspada e soprosa - destaca a sensação de ardor. A grande seção **A** termina na tônica, em um decrescendo seguido de pausa. Ao contrário do que foi descrito anteriormente, no fim da seção **A**, temos a impressão de saber a direção. O adeus parece enfim um repouso.

Poderia mesmo se tratar do final, mas talvez o esforço das rosas tenha sido recompensado, pois a seguir é introduzido um novo motivo na linha do canto (seção **b1**), com movimento ascendente, ao contrário do que ocorre na seção **A.** Ao menos no começo da seção **b1,** a melodia parece estável em Sol menor, e podemos sentir que a harmonia caminha em direção à tônica, ou seja, o deslocamento sugere agora ter uma direção mais determinada. As gôndolas enfim esperam ter encontrado o seu norte. O movimento ascendente é realizado pela voz e também pelo piano, e pode ser interpretado como um movimento de otimismo, enquanto na seção **A**, a queda e o texto sugeririam o oposto. Entretanto, o resultado sonoro não se transforma em nada muito feliz ou expansivo. Na partitura, há indicações de *profundo, tenuto* e *p* (piano) - uma das poucas sugestões de dinâmica na parte do canto em toda a peça – que aliadas à tonalidade menor e ao acompanhamento *legato* com pedal e acordes em blocos de ritmo regular resultam provavelmente em uma interpretação contida.

De certa forma, há um vazio, pois não há mais ouro nem luz, e o céu se apagou e o mundo ficou em completa escuridão. O otimismo se deve ao fato de que a vida agora encontra um estímulo para a continuidade. A esperança em **b1** pode ser atribuída ao surgimento da personagem “vous”, que, através de metáforas, se configura como a única fonte de claridade em toda a escuridão e o destino do eu-lírico. **b1** é um trecho que trata do futuro (o caminho em direção ao porto iluminado), deixando para trás o presente (dias sombrios). O aparecimento do “eu-lírico” confere ao poema um caráter pessoal, próximo e intimista, que casa com a sonoridade aparentemente contida da parte musical. Percebo agora que o “eu” só aparece no poema após o surgimento de “vous”, como se ele antes não existisse, mas vivesse mecanicamente ou em estado vegetativo, como as gôndolas e as flores. O eu-lírico só existe completamente quando existe vous, e somente quando teve forças para continuar vivendo, ele conseguiu enxergar o ponto de claridade.

Em seguida, há a primeira tentativa real de comunicação entre o eu-lírico e “vous” na seção **b2**. O tema central da canção, a partir desse instante, passa a ser a oferta que o “eu” anseia por realizar. Há um novo tema que mescla melodias descentes e ascendentes. Nos dois primeiros compassos a melodia do canto parte de uma nota muito aguda para uma nota central e no verso seguinte ela se move de uma nota central de volta à região aguda. Enquanto o canto conserva-se no registro médio-agudo, a parte do piano tende a permanecer em uma região médio-grave, equilibrando a sonoridade. Parece-me que esse trecho é menos contido do que o anterior, pois as figuras rítmicas executadas pelo piano começam a fugir do padrão de acordes em blocos. Essa leve expansão, se aliada ao texto, pode ser entendida como um momento de expressão do eu-lírico, em que o seu pedido, quase uma prece, nasce no primeiro momento em que a melodia se inicia, muito aguda, e desce em uma frase que paira na região média, como uma reverência respeitosa, que ainda assim mantém o olhar erguido. Mais tarde, ao se lembrar que não tem muito o que oferecer, o “eu-lírico” parece hesitar e retoma o canto na região grave, mas então ele mantém o fervor da intenção e retorna ao agudo.

Posteriormente, a seção **b1’** retoma as ideias musicais de **b1**. A melodia é recapitulada com o mesmo movimento melódico ascendente. Os versos do poema explicam a oferta: ela é “de coração” e “o fruto de uma vida”. É evidente a intensidade e a força dessas palavras, quando o eu lírico oferece simplesmente tudo o que ele possui.

A partitura contém a recomendação de que, em **b1’,** o piano execute “o primeiro acorde de cada compasso muito suave, muito profundo”, destacando os demais “claramente, mas sem aspereza”. A sugestão remete ao contraste de luz e sombra presente ao longo da canção. A execução do piano conforme a orientação da partitura permite a observação da claridade se destacando aos poucos em meio às sombras e, portanto, a sensação de que o eu-lírico se aproxima cada vez mais da claridade que ele tanto almeja.

A seção **b2’** é uma variação de **b2.** Sua melodia é a mesma, como se confirmasse **b2**, inclusive amparada pelo poema. Os versos de ambas as seções são muito semelhantes em sentido e sonoridade, compondo anáforas, com a repetição dos trechos “me mains” (minhas mãos), “vers vous tendues” (a você estendidas) e “à vous offrir” (a lhe oferecer).

Nessa segunda ocasião, o “eu-lírico” afirma sua oferta, e percebendo que não possui nada mais, ou então pensando que todo “o fruto de uma vida” não seria suficiente, se entrega ao ofertar sua própria alma.

Ao contrário das seções anteriores incluídas em **B**, os quatro compassos de **b2’** exibem notas que soam nas subdivisões dos tempos, apesar de não se desprenderem da melodia principal. O momento da oferta, antes bastante contido e controlado ritmicamente, agora parece se desdobrar e as notas de passagem, *appogiaturas* e bordaduras surgem como a oscilação da emoção em uma última aposta ou uma última súplica.

Doada a alma, a atmosfera da canção se transforma (seção **a1’**). Pela primeira vez aparece um verbo no imperativo, quando o “eu-lírico” finalmente consegue navegar em meio às sombras e alcançar a luz. “Você é para ela [minha alma] um doce refúgio, dê-lhe a claridade da vossa [alma]”, ele pede. Seu pedido é rogado sobre o mesmo material musical da introdução da canção, e o canto entoa a melodia outrora ouvida apenas na parte do piano. O motivo da introdução retorna, suscitando a proposta de um recomeço.

A dúvida sobre o sucesso da oferta é sanada na seção **a2’’**, quando o motivo de **a2** é repetido. O poema confirma que os barcos, sombrios e cansados, tornam a ser de ouro e retornaram a embalar-se sobre as águas do verão.

Já a seção **a3** se diferencia dos aspectos encontrados ao longo de “Sérénade”**.** A harmonia é tonal, contando com a cadência *V* → *I* e exprimindo uma estabilidade, e talvez, finalmente, a certeza da direção ou até mesmo a chegada ao fim da jornada. Os compassos 65 e 66 repetem a ideia dos compassos 63 e 64, como afirmação do final. A canção se encerra com as palavras “pour vous, pour nous” (por você, por nós), em um grande *crescendo*, de *p* (piano) a *ff* (fortíssimo), o único em toda a peça. A melodia do canto, composta por notas longas, acompanha o *crescendo* movendo-se rumo ao agudo, como uma empolgação que se não se controla e se expande, clamando “por você” e “por nós”.

4.1.4. CONCLUSÃO

Sérénade nos conta uma história ambientada na noite e narrada por meio de uma transformação intimista de sombras em luz. Seu poema trata de uma declaração de amor, na qual o ser amado é praticamente um ídolo, quase santo.

A transformação de cores e sensações, longe de se dar apenas no plano da simples descrição do ambiente físico, também pode ser compreendida mais profundamente, como o relato da transformação ocorrida no coração do próprio eu-lírico.

Iniciada praticamente sem alterações de andamento e sem oscilações bruscas de dinâmica, a canção mantém a sensação de calma, em virtude de movimentos constantes com pouca variação. Aliada ao poema, a princípio sombrio e lamurioso, a melodia confere sensação de desânimo ao iniciar as frases sempre em fermata seguida de movimento descendente.

Apesar do pouco contraste em termos de dinâmica e andamento na primeira metade da canção, é igualmente perceptível certa instabilidade, provocada especialmente pela variação de colorido que Bosmans imprime em sua obra. Em *Sérénade*, o compositor explora nuances de colorido, experimentando-as em diferentes escolhas de harmonia, timbre, altura e efeitos sonoros e expressivos, como repetições, *glissandos* e *appogiaturas*.

Na primeira metade de *Sérénade,* a harmonia raramente proporciona a sensação de repouso. A tensão harmônica gera a ideia da ânsia pela conclusão iminente de algo não resolvido. Essa necessidade de se chegar a algum lugar é enfatizada pelo poema, no qual o eu-lírico se conduz sempre das sombras rumo à luz, representando sombra e luz, respectivamente, dentre outras coisas, o presente e o futuro, a dúvida e a certeza.

A ideia da luz que se sobressai em meio às sombras é presente durante toda a canção, sendo a fonte de luz um foco de esperança e vivacidade. “O porto iluminado” é o destino final do eu-lírico.

Ao longo da canção, a harmonia se desenvolve paralelamente às ideias do poema. A certeza da direção harmônica é gradativa e aumenta conforme a luz se expande. Na segunda metade de *Sérénade,* a sensação da tônica se faz mais evidente, sugerindo a aproximação do repouso. Na partitura, há também indicações que contribuem para compor o colorido, como “profundo“, “*piano*“, “*tenuto*“ e “*legato*“.

Este é um trecho da canção marcado pela renúncia e pela abnegação, onde o que se faz é uma oferta, uma súplica, um pedido muito intenso. Reforçando o jogo de luz e sombra retratado acima, o compositor, em uma anotação na partitura, pede que o primeiro acorde seja profundo, e os outros vão se destacando claramente.

Em um último momento, a canção evoca o recomeço, ao repetir sua introdução. O repouso definitivo acontece doze compassos depois, no fim da peça, que termina com a certeza do fim. Em suas últimas frases, a música acompanha a expansão definitiva da luz, tanto em dinâmica quanto em extensão e ritmo. Deste modo, a transformação da atmosfera da canção é finalmente concluída: “Os barcos de ouro de um novo verão embalar-se-ão sobre as águas.”

Finalizada com uma ideia de recomeço, a canção *Sérénade* nos guia da luz às sombras, e das sombras à luz, traçando em meio à escuridão um árduo percurso em busca da sonhada claridade. Em sua *performance*, o intérprete pode decidir de que maneira explorar todas as nuances que a canção sugere e evoca em seus elementos musicais e textuais. Caberia ao *performer*, portanto, buscar dentro de si formas de colaborar com esse colorido tão marcante em sua interpretação, transformando a sua voz ou o seu toque ao piano também em sombras e em luz, que se expandem e desvanecem conforme o coração do eu-lírico se preenche ou esmorece.

4.2. *LEBENS-LEITMOTIV*

Lebens-Leitmotiv é a segunda canção das *Deux Melodies,* compostas durante os anos de 1934 e 1935. A obra apresenta um poema de J. Wauters.

4.2.1. O POEMA

No capítulo anterior, a análise poética de *Sérénade* foi divida em três fases, a fim de que fossem vislumbrados os aspectos do poema em seus níveis lexical, sintático e semântico. Uma vez já realizada essa análise, agora opto por uma análise mais breve, em apenas uma fase, com o intuito de contemplar os três níveis em um mesmo momento.

Vejamos o poema de Wauters, conforme apresentado na canção *Lebens-leitmotiv*, de Arthur Bosmans, e sua tradução, realizada por mim e Mariana Reis Furst:

Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me bercent l'âme	embalam-me a alma
par leur candeur	pela sua candura
Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me charment l'âme	encantam-me a alma
par leur douceur	pela sua doçura
Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me grisent l'âme	embriagam-me a alma
par leur ardeur	pelo seu ardor
Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me brisent l'âme	partem-me a alma
par leur froideur	pela sua frieza

Da mesma maneira que ocorre em *Sérénade*, o título da canção é um elemento que influencia nossa visão acerca da obra.

Lebens significa “da vida”, em alemão. *Leitmotiv,* por sua vez, é um termo, no mesmo idioma, cuja tradução literal seria “motivo condutor”[37]. Em música, seu significado é descrito como uma ideia ou tema musical associado a uma personagem, um objeto, um lugar, uma força sobrenatural ou outros elementos de uma obra dramática. Sua presença é percebida principalmente no repertório operístico, e a popularização do termo é comumente atribuída às obras de Richard Wagner. Isso se deve ao fato de que, na segunda metade do século XIX, o termo *leitmotiv* começou a ser “adotado por comentaristas antigos de dramas musicais de Wagner para destacar o que eles acreditavam ser a característica mais importante a contribuir para a inteligibilidade e intensidade expressiva daquelas obras (GROVE, 2001, vol. 14, p. 527)[38]”.

Portanto, a partir da tradução literal do título *Lebens-Leitmotiv* em “motivo condutor da vida”, seria possível concluir que o motivo ou tema musical contido na canção retrata, possivelmente, o motivo de viver. Lembremo-nos, que, em *Sérénade* – a canção que antecede *Lebens-Leitmotiv* nas *Deux Melodies,* Arthur Bosmans utiliza o mesmo acorde do prelúdio da ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner. Na lenda, de origem celta, Tristão e Isolda se apaixonam perdidamente, mas não podem ficar juntos, pois ela é prometida ao Rei Marcos da Cornualha, tio de Tristão. O amor impossível permanece mesmo distante, e quando Tristão morre, Isolda também falece. Em dramas antigos como esse, é freqüente a morte trágica do casal principal, uma vez que a razão da vida de um era a vida do outro. Ao estabelecermos uma analogia da razão de viver contida na lenda de Tristão e Isolda com a canção *Lebens-Leitmotiv,* é plausível, por fim, imaginar a possibilidade de que a canção retrate um “motivo condutor da vida” que abarca uma história de amor distante e platônica.

De fato, nessa canção, existem dois personagens: o eu-lírico e a mulher. Durante todo o tempo, a comunicação entre os dois é sustentada no olhar. Não há menção de que eles se relacionem fisicamente, ou ao menos se falem. Mesmo quando o olhar da mulher é doce e receptivo, a relação ainda assim é uma relação

---

[37] Tradução encontrada no *Dicionário Grove de Música*, 1994, p.529.

[38] In **leitmotif.** *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 14, p. 527. (Tradução minha)

distante.

Comparado ao poema da canção *Sérénade*, este é um poema relativamente curto, e, ao contrário do que ocorre na primeira obra, o paralelismo está sempre presente em seus versos. O verso “les yeux de femme” (os olhos de mulher) é constantemente repetido e seguido sempre de um segundo verso, que, por sua vez, apresenta as diferentes sensações que o olhar da mulher causa à alma do eu-lírico em cada estrofe: a candura embala a alma, a doçura a encanta, o ardor a embriaga e a frieza a parte.

Ao reparar nas sonoridades do poema, percebo que as palavras “femme” (mulher) e “l’âme” (a alma), possuem sonoridades parecidas, o que poderia sugerir algum tipo de conexão entre ambas. No entanto, seria uma conexão unilateral. Os olhos de mulher sempre realizam uma ação para com a alma desse eu-lírico, mas este, por sua vez, permanece estático. De alguma forma, este poema é uma narrativa que se ancora na observação, na qual, por mais que o narrador esteja falando do outro, ele está na verdade apenas descrevendo o que ocorre consigo mesmo.

A recorrência de sonoridades também é presente em todos os substantivos que nomeiam os sentimentos: todos apresentam a mesma sonoridade de “leur”. A rima, nesse caso, também pode conferir uma conexão entre os sentimentos. Linearmente, com a leitura do poema, estes seriam como se fossem consequência um do outro: a candura origina a doçura, que se expande em ardor, que, por fim, se extingue na frieza.

O porquê da transformação desses sentimentos fulgura desconhecido. Como o eu-lírico narra somente a sua própria percepção acerca dos olhos da mulher, ele só retrata o seu ponto de vista, ou seja, a sua versão da história ao tentar decifrar-lhe o olhar. Dessa maneira, não é possível saber se o que ele enxerga naqueles olhos corresponde aos reais sentimentos da mulher.

Independentemente de tais suposições é possível perceber que o poema caminha como um sonho bom, do qual somos arrancados para uma dura realidade. No início a alma é embalada e encantada, com doçura e candura, e, mais tarde, no ápice do encantamento, ela se encontra embriagada, em estado de êxtase e ardor. Por fim, esse estado é interrompido e a alma é partida pela frieza. Caberia aqui colocar que ardor e frieza são antônimos. O primeiro exprime vivacidade e paixão, e o outro, indiferença e insensibilidade. Inclusive, um dos significados atribuídos ao

vocábulo “frieza” é, justamente, “falta de ardor”[39]. Os mesmos olhos que transmitem o ardor, no instante seguinte chocam ao comunicar frieza. Essa bipolaridade súbita contribui para a força da quebra inesperada da alma, e a quebra abrupta, enfim, marca o término do poema, como um verdadeiro rompimento. Se a alma e a mulher estavam conectadas de alguma forma, com essa quebra teria sido rompido definitivamente o elo que as unia?

4.2.2. A MÚSICA

A análise musical da canção *Lebens-Leitmotiv*, de Arthur Bosmans, foi realizada com base na partitura disponível, conforme **Anexo 3,** editada pela *Ed. La Musique*. Como já proposto anteriormente, nesta análise pretendo destacar na canção alguns dos principais pontos referentes aos parâmetros musicais mencionados por Jan La Rue, a saber, som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. Posteriormente, será realizada uma análise interpretativa dessa mesma canção, abrangendo a união de poema e música, a fim de que sejam angariados subsídios para uma interpretação o mais consciente possível.

A partitura não apresenta indicação de compasso. Por esse motivo, estruturei formalmente a obra baseando-me nas frases melódicas.

A divisão formal da canção *Lebens-Leitmotiv*, em minha opinião, se dá em quatro seções principais: A, B, A’ e C, sendo cada seção correspondente a uma estrofe do poema.

Seção A → “Les yeux de femme me bercent l’âme par leur candeur, leur candeur”;

Seção B → “Les yeux de femme me charment l’âme par leur douceur, leur douceur”;

Seção A’ → “Les yeux de femme me grisent l’âme par leur ardeur, leur ardeur”;

Seção C → “Les yeux de femme me brisent l’âme, me brisent l’âme par leur froideur, leur froideur”.

O fim de cada seção é marcado por uma cadência, sempre acompanhada do retardo do andamento.

[39] Dicionário Aurélio, 1994, p.308.

Ao longo de toda a obra, mantém-se, no piano, um padrão de acompanhamento constante em colcheias, somado a acordes de longa duração. O piano atua principalmente como acompanhador das melodias executadas pela voz, dobrando a linha do canto e elaborando intervenções melódicas apenas eventualmente. A linha do canto, por sua vez, mantém-se na região média, com poucos momentos de notas agudas.

A canção é iniciada em Mi bemol maior, com uma breve linha melódica realizada pelo piano, apresentando notas em *tenuto* e dinâmica *piano.*

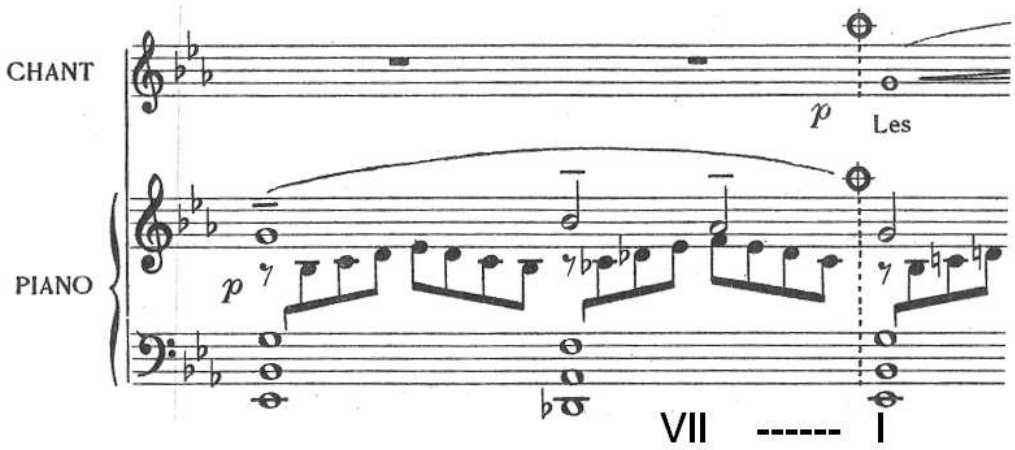


Imagem 8: Linha melódica realizada pelo piano no início da canção *Lebens-Leitmotiv.*

Nessa linha melódica, o compositor faz uso de empréstimo modal, caracterizando a escala do modo eólio ao utilizar as notas Dó bemol e Ré bemol em vez de Dó e Ré bequadro. Esse trecho inicial tende ao modalismo, no entanto, a cadência VII → I, que reforçaria ainda mais o modalismo, ao invés de ser resolvida com o acorde Mi bemol menor, que seria a resolução padrão do modo eólio, é concluída em Mi bemol maior, que é a tônica original da canção, resultando portanto em apenas um colorido modal e não um modalismo de fato.

O canto repete a mesma melodia logo em seguida, não alterando a dinâmica e atrelando sua primeira nota com a última nota da melodia do piano. Durante toda a seção A, a intensidade sonora mais suave é mantida, com um nível de dinâmica que começa *piano*, passa para o *mezzo-piano* e termina em *pianíssimo.* A melodia inicial é desenvolvida e o ritmo harmônico aumenta, com os valores dos acordes dobrando de semibreve para mínima. Ao mesmo tempo, há uma oscilação da tensão causada pelo emprego de acordes de força tonal fraca, com o baixo em quintas paralelas. A presença do Fá bemol e do Dó bemol sugere o modo frígio. A

melodia na linha do canto é colorida pela presença do Fá#, enarmônico do Solb, juntamente com o acorde de Fá bemol.

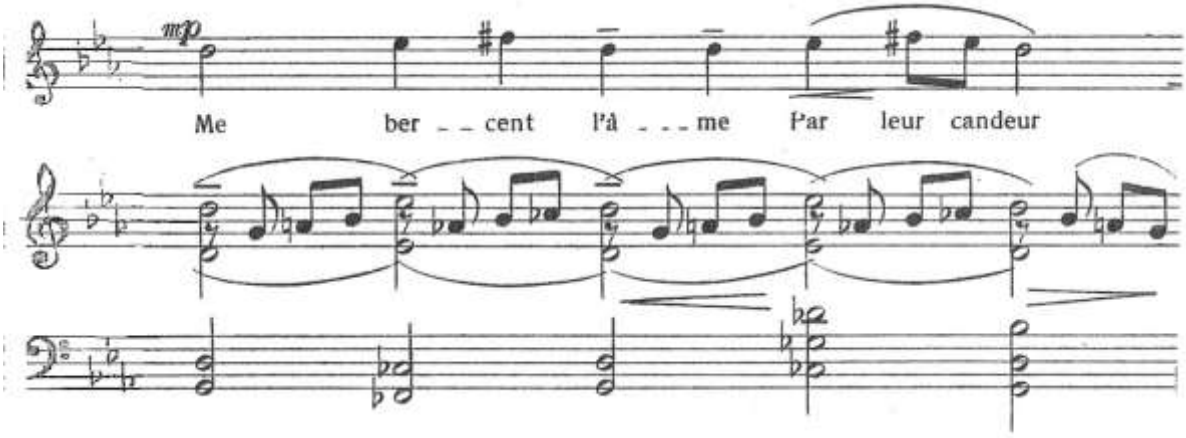


Imagem 9: Trecho de oscilação da tensão em desenvolvimento da melodia inicial.

A seção A termina com uma cadência, que na partitura se encontra na transição do 2º sistema para o 3º. A presença do Sol bemol e do Fá bemol na linha descendente do baixo reforça o modo frígio, com seu acentuado caráter de descida. O encadeamento III – II - I configura uma cadência próxima à cadência plagal, na qual os acordes ambíguos se resolvem na tônica original, Mi bemol maior.

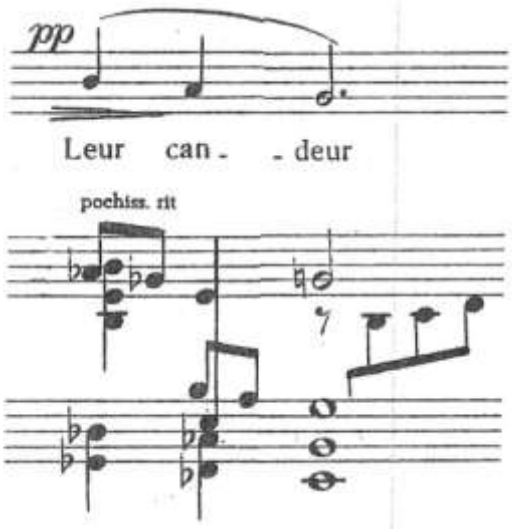



Imagem 10: Cadência final da seção A.

Entre as seções A e B, há uma ponte, introduzida por elisão, ou seja, a justaposição do fim de uma frase com o início da seguinte. O ritmo harmônico volta a ficar mais lento, mas não por esse motivo impedindo que este seja um trecho de bastante movimentação, em que o compositor introduz novos acordes de maneira súbita, arpejando-os de forma a não dar a impressão de mudanças muito bruscas.

Percebe-se a modulação súbita para Mi maior, na qual o acorde Si maior com sétima, dominante de Mi maior, traz as alterações da nova tonalidade (Fá#, Dó#, Sol#, Ré#). Há também, na partitura, a orientação de se tocar "*un peu plus vite mais caressant",* cuja tradução seria "um pouco mais depressa, porém acariciando", o que sugere uma expressão timbrística diferenciada. Esse trecho se revela repleto de colorido harmônico, no qual o compositor brinca com a harmonia e suas sonoridades.

Assim, a seção B se inicia, apresentando, junto com a primeira nota da melodia do canto, uma escala de Lá mixolídeo, que novamente remete aos ouvidos o modalismo, contudo seguida de uma sequência de acordes (VI → IV → I) que acaba por reforçar a tonalidade de Mi Maior. A linha melódica é construída com o ritmo similar ao encontrado na frase do canto da seção A. Comparando-as, as células rítmicas que compõem a melodia na seção B gradualmente se tornam cada vez mais semelhantes às observadas anteriormente.

Em seguida, há uma cadência que finaliza a seção B. Ela é preparada com a volta da escala de Lá mixolídeo, de melodia ascendente em *crescendo*, e é conduzida através de um trecho de modulações por cromatismos em *pianíssimo* e *decrescendo,* até o seu fim, novamente em Mi bemol maior. O trecho em questão apresenta coloridos cromáticos que aparentam ser reminiscências da tonalidade anterior, com a presença das notas Dó#, Ré# e Fá#, entremeadas por notas da próxima tonalidade, como Si bemol e Dó bequadro.

O fim da seção B se encontra no começo da 2ª página da partitura, e ocorre simultaneamente ao início da seção A'. Se no princípio da canção a última nota da melodia do piano se tornou a primeira nota da melodia do canto, agora é o fim da melodia do canto que é recolhida pelo piano.

Logo no início da seção A', percebemos o encadeamento I → VII° (diminuto) → I, enquanto no mesmo trecho da seção A, a melodia era acompanhada pelo encadeamento I → VII → I. A troca do acorde anterior por um acorde diminuto pode provavelmente realçar uma sensação de adensamento da tensão harmônica. Com exceção desse trecho inicial, no entanto, na seção A' a parte do piano permanece idêntica à da seção A. As variações ficam a cargo da linha do canto, que, apesar de não colaborar com alterações nas funções harmônicas, sofre pequenas modificações que permitem a interpretação de que as coisas, apesar de parecidas com o passado, não são mais as mesmas.

Apenas em dois momentos distintos a melodia de A' se difere da encontrada na antiga seção A. As alterações, no entanto, convertem a melodia de A' em movimento contrário à de A. Ou seja, apesar de poucas mudanças se realizarem, elas são fundamentais no curso oposto do movimento, evidenciando a certeza de que algo se transformou.

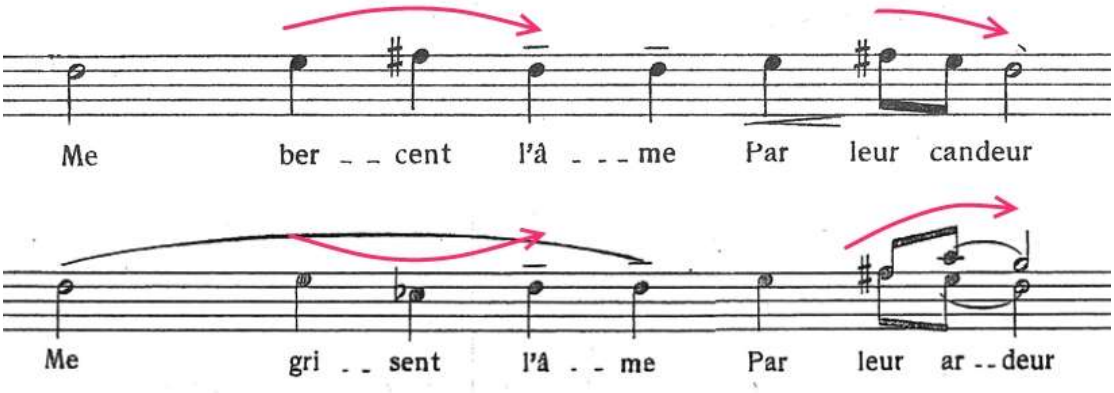


Imagem 11: Linhas melódicas configurando um movimento contrário na parte do canto, respectivamente, nas seções A e A'

É importante notar que a segunda variação é grafada na partitura como opcional, portanto o compositor permite ao *performer* que sua interpretação seja mais ou menos alterada.

A seção A' termina de maneira idêntica ao fim de A, sugerindo, talvez, que, apesar das inquietações ocorridas, tudo ainda continua a ser o mesmo. Ao fim da cadência que conclui a seção A', a partitura contém uma indicação para voltar *a tempo*, e o piano repete a melodia inicial, com o mesmo acompanhamento, passando realmente a impressão de uma recapitulação da seção A. De fato, a começar pelo princípio da nova seção C, são reproduzidas as ideias do começo da canção.

Na seção C, o compositor utiliza funções harmônicas encontradas em A, porém com um novo desenvolvimento. O acompanhamento de colcheias também começa aos poucos a se diferenciar, quebrando a continuidade. Como em A e A', percebemos o emprego constante dos acordes de III e IV menor, e a utilização da cadência IV menor → I. A tensão é expressa na melodia, com duas frases ascendentes que terminam no agudo com notas em *tenuto.*

O patamar de dinâmica também se distingue. Enquanto em toda a canção a dinâmica se mantém entre *pp e mp,* na seção C, encontramos uma notação de *mezzo-forte* durante uma das frases de melodia ascendente. Nas mesmas frases

melódicas, há também indicações expressivas como *plus anime* e *appas. (appassionato),* traduzidas, respectivamente, como mais animado e apaixonado. Nesta seção se dá a quebra da homogeneidade da obra, e este é provavelmente o trecho de maior dramaticidade explícita, com uma variação maior do nível de dinâmica e uma sugestão de expressividade mais passional.

A cadência final tem início justamente quando o ritmo harmônico se modifica, sendo dessa vez o mais rápido encontrado na canção. A mudança de acordes com uma frequência acentuada causa a sensação da quebra do ritmo habitual, originando assim a sensação de algo fora do comum, no sentido de estranho ao usual, talvez mais ríspido, mais desconfortável, urgente ou até mesmo conturbado.

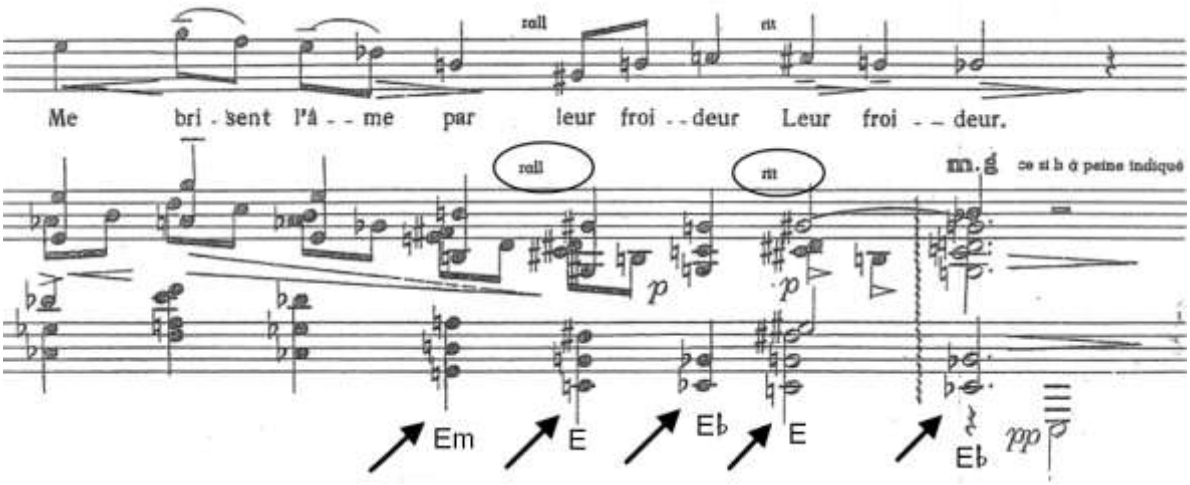



Imagem 12: Utilização de acordes alterados no I grau, retardando o fim da canção.

A cadência final insiste em acordes de tônicas alteradas com I grau em Mi, como Mi maior, Mi bemol maior e Mi menor, sinalizados na imagem acima. Os acordes variam até por fim encontrarem o repouso no acorde de Mi bemol maior, o tom original da canção. Acompanhado de um *rallentando* e, logo após, de um *ritenuto,* a sequencia de acordes destacada acima causa um retardo na resolução, e talvez por isso a sensação de dúvida e ansiedade pela mesma. Por fim, a canção é encerrada pondo um fim à agonia. Cabe também a interpretação de desistência ou resignação, uma vez que o término da canção se estabelece de forma suave, com a linha do canto bem próxima às apresentadas nas cadências anteriores, ao mesmo tempo em que o ritmo harmônico, o andamento e a dinâmica se reduzem.

Ao longo da canção, percebemos pequenos motivos melódicos formados por três notas descendentes, que colorem a música, ora na parte do piano, ora na

linha do canto. Assim como o acompanhamento do piano em colcheias, esse motivo descendente é mantido por toda a peça, conectando as seções como se uma gerasse a outra.

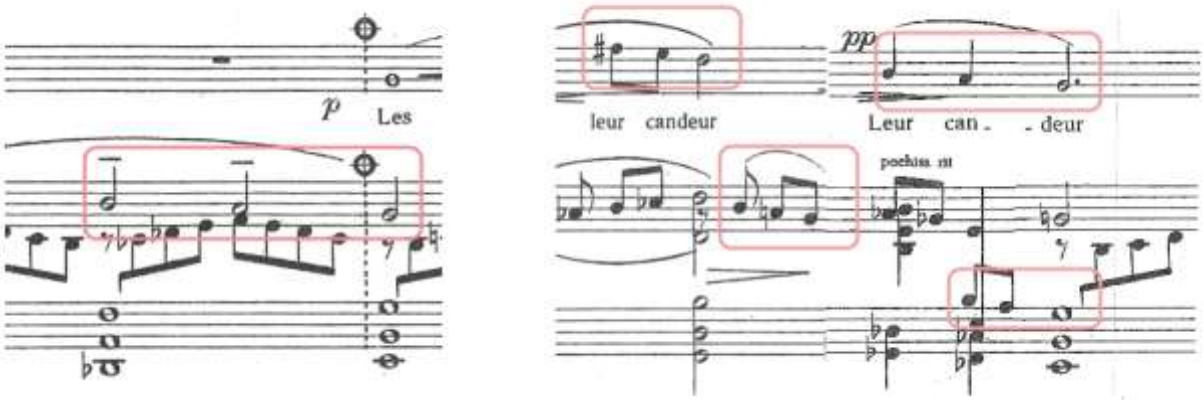


Imagem 13: Exemplos do motivo melódico de três notas descendentes, encontrado ao longo da canção.

Na imagem anterior, estão destacados alguns exemplos do que poderia ser considerado o *leitmotiv* desta canção. Apesar de nem sempre se engendrar por semitons, sua condução é próxima à observada no *passus duriusculus*, figura da retórica musical caracterizada por uma linha melódica cromática ascendente ou descente, “habitualmente usada para expressar pesar e tristeza” (ROCHA, 2011, p.111). Os pequenos trechos de catábase constantes ao longo da canção contribuem para a impressão da existência ininterrupta de um desânimo contido e doloroso.

4.2.3. RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O POEMA

No fim da análise musical, discuti a possibilidade de pequenos motivos de três notas descendentes caracterizarem o *leitmotiv* da canção. Se destacarmos apenas as partes em que esse *leitmotiv* aparece na melodia do canto e a elas vincularmos seu texto correspondente, então obteremos algo próximo a um resumo do *leitmotiv*: “yeux de femme”, “leur candeur”, “leur douceur”, “yeux de femme”, “leur ardeur”, “leur froideur”.

Como resultado, percebe-se que as partes destacadas se referem sempre aos olhos de mulher e ao substantivo que os caracteriza em determinado momento.

Deste modo, todo o resto do poema diz respeito ao eu-lírico, à sua interpretação dos olhos e o que ele sente que estes causam à sua alma.

Nas análises anteriores, tanto o poema quanto a música foram dispostos em quatro partes. Em ambos os casos, cada uma das partes aborda um sentimento diferente e o efeito desse sentimento sobre a alma do eu-lírico. O primeiro deles é a candura, que corresponde à seção A da música:

Seção A – candura: embala

Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me bercent l'âme	embalam-me a alma
par leur candeur	pela sua candura

No idioma francês, o verbo *bercer* significa embalar, acalentar ou ninar uma criança, por exemplo. A candura é um substantivo que denota pureza e inocência, evocando, portanto, uma atmosfera próxima do embalar no sentido de acalmar e adormecer. A música contribui para a atmosfera branda ao conservar, por toda a seção A, um nível de dinâmica suave, com melodias de notas longas caminhando em sua maior parte por grau conjunto.

Seção B - **Doçura: encanta**

Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me charment l'âme	encantam-me a alma
par leur douceur	pela sua doçura

A doçura é igualmente uma qualidade que exprime suavidade. O trecho de transição da seção A para B funciona como uma ponte, na qual as mudanças harmônicas criam uma variação de afeto, porém gerada de maneira ainda bastante delicada, com acordes desdobrados em arpejos que o compositor solicita que sejam tocados de forma viva, acariciando-os.

A dinâmica inicial da frase do canto aumenta um pouco com relação à seção anterior, começando em *mp* e mantendo-se assim até a cadência final, onde ela termina em *pp* e *decresc.*

Nessa seção surgem as primeiras melodias ascendentes na linha da voz. A primeira delas tem o âmbito menor, de Si bequadro a Ré sustenido, e contém um verdadeiro *passus duriusculus,* caminhando em suas três últimas notas através de semitons ascendentes. A condução da melodia pode indicar algo difícil, penoso, contido. Esse trecho, que corresponde ao texto “les yeux de femme” difere muito do “les yex de femme” anterior, encontrado no início da canção. Na seção A, ele era *legato*, com notas longas, quase lânguido, em região médio-grave. Agora, na seção B, o “les yeux de femme” aparece em região média, caminhando para o agudo, com o ritmo dobrado, mostrando uma mudança nos olhos da mulher, tornando-os assim mais vivos, mais quentes, e, ao mesmo tempo, transformando-os em um elemento que causa certa angústia e tensão.

O trecho seguinte traz o texto “me charment” (me encantam), cantado em quiáltera. A quiáltera funciona como o encantamento, que altera o tempo e inebria a alma. A próxima frase, *par leur douceur*, tem estrutura parecida com o *les yeux de femme* discutido no parágrafo anterior. No entanto, seus valores rítmicos são também dobrados, e sua última nota mudada de ré# para fá#, tornando o âmbito da melodia maior. Nesta frase, supostamente, deveríamos encontrar o *leitmotiv* na melodia do canto, pois seu texto (*par leur douceur)* trata de uma característica que pertence aos olhos da mulher. No entanto, a linha do canto realiza uma frase ascendente inesperada. O piano, todavia, no mesmo trecho, toca o *leitmotiv,* mostrando que ele não foi abandonado. A existência desse *leitmotiv* ao fundo pode sugerir que, a partir daqui, o que realmente parte dos olhos da mulher e aquilo que o eu-lírico interpreta nesse olhar começam a se distinguir e a se confundir. A cadência final dessa seção mistura notas da armadura de E e Eb, demonstrando, talvez, ser um trecho em que certeza e incerteza se misturam.

<u>Seção A’</u> – ardor: embriaga

Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me grisent l'âme	embriagam-me a alma
par leur ardeur	pelo seu ardor

Como o próprio nome torna óbvio, a seção A’ é semelhante à seção A. Comparativamente, já no início de A’ há uma mudança realizada por um acorde diminuto que sugere um aumento da tensão. Contudo, ao longo dessa seção A’, a

atmosfera da canção volta a ser parecida com a experimentada na primeira seção. A candura e o ardor aqui se conectam: a alma se sentiu embalada com a candura e, posteriormente, encantada com a doçura, como se uma ação fosse um crescimento da outra; nessa linha de pensamento, no ápice do encantamento se encontra o ardor.

Como pode ser verificado na partitura disponível no **Anexo 3,** a seção A' é idêntica a A, excetuando-se três notas na linha do canto, duas delas opcionais. Conforme notado durante a análise musical, tais alterações visualizadas tornam o movimento da melodia contrário ao que ocorreu na seção anterior. Pode-se com isso pensar que o movimento ou a ação impulsionada pelo ardor são contrários à da candura. Enquanto a última evoca calma, suavidade e quietude, o ardor remete a movimento, agitação, energia e arrebatamento.

A primeira diferença entre as melodias das duas seções ocorre na palavra "grisent", cuja tradução seria "embriagam". Os olhos que embriagam intoxicam e alteram a realidade.

A segunda diferença melódica é opcional e acontece em duas notas de "leur ardeur", sendo o primeiro trecho em que a voz permanece na região aguda. O *performer* pode optar por realizar a alteração ou não, mas, caso executada, configura uma interpretação mais explícita do próprio significado de ardor, ou seja, calor, vivacidade e paixão.

<u>Seção C –</u> frieza: parte

Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me brisent l'âme	partem-me a alma
par leur froideur	pela sua frieza

O início da seção C dá a impressão de ser uma nova variação de A. A parte do piano apresenta novamente as notas encontradas outrora em A e A', com o mesmo *leitmotiv* (Sol, Sib, Láb, Sol). Como ocorrido anteriormente com todas as melodias iniciais da linha do canto em cada seção, inclusive na seção B, espera-se que o canto se inicie com a última nota do *leitmotiv* do piano. O esperado, entretanto, novamente não acontece. A voz entra depois, como se tivesse se deixado permanecer por um tempo perdida no ardor.

O calor do ardor encontra agora seu oposto: a dura frieza. Apesar de, no contexto dessa canção, a frieza ser menos expansiva que o ardor, seu efeito parece ser mais devastador. A volta do canto, que diz “os olhos de mulher me partem a alma”, se dá de maneira impetuosa, com uma linha que se inicia em *mp,* com notas de longa duração, crescendo em direção ao agudo e ao *mezzo-forte,* aliada à notação de *appassionato* na partitura. O trecho possui uma grande força dramática, que interrompe definitivamente a homogeneidade e a fluidez equilibrada que pode ser observada por vários momentos ao longo da canção. A dinâmica começa a decrescer quando o verso “me brisent l’âme” (partem-me a alma) se repete.

Lembremo-nos que, durante a análise do poema, discorri um pouco sobre uma possível conexão entre as palavras “femme” e “l’âme”, por suas sonoridades próximas. Ao observar a partitura da canção, percebemos que as aparições de “l’âme” e “femme” se dão sempre em notas de alturas repetidas, a grande maioria delas acompanhada de indicações de *tenuto.* A altura repetida não é identificada em mais nenhum outro momento na melodia, o que pode ser uma indicação de que a mulher e a alma seriam elementos “inteiros”, resistentes, seguros, estáveis, inabaláveis ou até mesmo inflexíveis. Entretanto, na última frase “me brisent l’âme” (me partem a alma), a qual citei no fim do último parágrafo, a palavra “l’âme”(alma) é cantada com duas notas diferentes, em intervalo descendente. A quebra da altura repetida só neste instante pode indicar também a quebra da alma.

Na análise do poema, havia feito a colocação de que a quebra parecia inesperada. Agora, no entanto, já começo a pensar em possibilidades diferentes. Foi exposta algumas vezes a ideia de que, nesta canção, uma ação é consequência da outra. O embalo gera o encantamento, que então se transforma em embriaguez, como uma bola de neve, que perde o controle e por fim se parte. Portanto, pode ser que o momento em que sua alma se parte tenha sido inesperado para o eu-lírico, mas talvez não para o intérprete que vê a história com os olhos de quem está fora dela.

Havia, da mesma forma, interpretado que o poema se encerra no auge do despedaçar da alma, como se sua conclusão fosse o rompimento definitivo do eu-lírico com a figura feminina da qual ele é dependente. Na análise musical, no entanto, percebi que a música se encerra no repouso, após um período de dúvida, ansiedade e aflição causadas pela dependência do eu-lírico colocada acima. Por causa do repouso aliado ao retorno de parâmetros musicais observados no início da

canção, como tonalidade, *leitmotiv* e nível de dinâmica *piano*, prefiro descartar o rompimento total entre a alma do eu-lírico e os olhos de mulher. É perceptível também uma redução do ritmo harmônico e do andamento, e o término suave da canção junto com a palavra “frieza” sugere tanto um conformismo e resignação por parte do eu-lírico, como também uma possível frieza e indiferença em retribuição ao olhar insensível da mulher. A existência da resolução, portanto, não implica que esta aconteça de forma positiva. Pode se suceder pelo cansaço, pela desistência, ou quem sabe também por uma mágoa que se cobre de orgulho.

4.2.4. CONCLUSÃO

Através da análise interpretativa realizada, percebi que a canção *Lebens-Leitmotiv* é uma obra musical desenvolvida a partir de quatro sensações distintas: o embalo da candura, o encanto da doçura, a embriaguez do ardor e o partir da frieza. As sensações são experimentadas na alma do eu-lírico, e dependem diretamente daquilo que ele enxerga nos olhos da mulher.

A relação entre o eu-lírico e a mulher é platônica, uma vez que é sustentada apenas no olhar, visto que em momento algum o poema faz referência a uma aproximação física.

A partir do que foi dito nas análises referentes à canção em questão, podemos concluir que o *lebens-leimotiv,* termo que dá nome à canção, ou, mais precisamente, o “motivo condutor da vida” do eu-lírico, são os olhos de mulher. De fato, o seu ato de viver é extremamente dependente desse olhar e, a partir do que ele percebe naqueles olhos, o resultado é imediatamente repercutido em sua alma. O fato de sempre atingir a alma causa um efeito terminantemente profundo, pois não se alcança somente o corpo físico, e sim exatamente aquilo que confere a vida ao corpo. “Alma” é um termo derivado do latim *animu,* que significa “o que anima.” Portanto, ao destruir-se a alma, perde-se a vida.

O ato de observar sem um contato mais efetivo permite que o eu-lírico perca-se tentando interpretar o olhar da mulher supondo quais seriam os sentimentos que a dona destes olhos nutre por ele. Dessas suposições sem confirmação surgem suas agonias, e por causa dessa incerteza aflitiva é conferido aos olhos um poder amplo sobre a alma do eu-lírico, ou seja, o poder de determinar como ele irá viver.

Bosmans retrata as mudanças que ocorrem na mente do eu-lírico empregando diferentes sonoridades em cada uma das quatro diferentes seções. Bosmans expressa musicalmente a candura com leveza e pouca intensidade sonora, fazendo uso de notas de longa duração, sem grandes saltos intervalares. Na doçura, o compositor realiza modulações, mudanças rítmicas, emprega um colorido modal e escreve frases ascendentes na melodia, com uma ligeira tensão. No ardor, são repetidas as ideias da candura, mas Bosmans imprime pequenas alterações em pontos estratégicos, transformando o curso do movimento da linha melódica. Na frieza, o compositor aumenta a dramaticidade, elevando o nível de dinâmica, e explora as sonoridades das frases ascendentes rumo ao registro agudo do canto. Após um período de demora da resolução, através do uso de acordes alterados no primeiro grau, Bosmans finaliza a canção retomando aspectos musicais de seu início, como a intensidade, as frequências, a tonalidade e o *leitmotiv*. A melodia descendente de três notas que denominei como um provável *leitmotiv* desta canção é encontrada desde o início da mesma até a sua conclusão. Esse "motivo condutor da vida" seria triste e contido, e a razão seria novamente o olhar, representante do amor platônico, que ao mesmo tempo faz morrer e viver.

Ao longo da canção, percebemos que, apesar de se tratarem de quatro momentos distintos, todos estão conectados, a começar pela finalização nos moldes das notas iniciais. Além disso, há sempre a presença do *leitmotiv* e do acompanhamento constante do piano em colcheias, que preenche a textura e conecta ininterruptamente uma frase da melodia com a outra, ou seja, une um sentimento ao outro. Ainda assim, observamos também movimentos opostos como o que ocorre entre as melodias do ardor e da candura e, especialmente, no contraste entre ardor e frieza, no qual notamos uma bipolaridade súbita, que pode ser atribuída, quem sabe, tanto à mulher quanto ao eu-lírico. Conforme discutido na análise, o desmoronamento da conexão do eu-lírico com os olhos de mulher pode ser, enfim, algo supostamente previsível, por se tratar de uma conexão unilateral que se expande, quase sem controle, a ponto de embriagá-lo. Mas, para o eu-lírico, que se deixou embriagar, a frieza o quebra subitamente, partindo a sua alma. A confirmação do partir da alma acontece na melodia do canto que, diferentemente do que ocorre em toda a canção, canta a última "alma" (no texto original, "*l'âme"),* repartindo-a em duas notas de alturas diferentes.

A figura feminina é igualmente o motivo condutor da vida do eu-lírico em *Sérénade*, canção que inicia as *Deux Melodies*, na qual se inclui *Lebens-Leitmotiv*. O amor platônico, portanto, seria o principal elo que conecta as duas canções. Em ambas, o eu-lírico fala da alma e de como a sua alma precisa da generosidade daquele outro ser para continuar a viver.

Enquanto em *Sérénade* a figura feminina é, por todo o tempo, extremamente idealizada, em *Lebens-Leitmotiv* esta já começa a apresentar discretas imperfeições. Se tomarmos a figura feminina como um único objeto, pode-se concluir que houve certa desmistificação dessa figura. Na visão do eu-lírico, desde *Sérénade,* ela passou de perfeita e santa a indiferente e insensível. Ainda assim, mantém-se no *status* de inatingível. Mesmo que no final das duas canções o eu-lírico sinta qualquer sentimento negativo por ela, ela ainda continua sempre em um pedestal distante e intocável.

4.3. MEU NORDESTE

Previamente, dediquei-me à análise interpretativa de duas canções de Arthur Bosmans: *Sérénade* e *Lebens-Leitmotiv.* As duas formam as *Deux Melodies* (Duas Melodias), e são, oficialmente, as primeiras obras para canto e piano do compositor, datadas em 1934 e 1935.

Sendo assim, considerei interessante, nesse segundo momento, transferir o olhar das *Deux Melodies* para a última canção de Arthur Bosmans, a obra *Meu Nordeste*. A finalidade da escolha seria vislumbrar canções que pertencem a épocas diferentes da vida do compositor; as primeiras compostas durante sua juventude, logo após o prêmio César Franck de Composição (1933), exatamente a época em que Bosmans decidiu se dedicar à música, e a última escrita em um período mais maduro, após uma vida a viajar e conhecer culturas, línguas e paisagens de diversas partes do mundo.

Meu Nordeste foi composta em Belo Horizonte, no ano de 1979, e a autoria de seu poema é atribuída a Hamilton Guerra.

4.3.1. O POEMA

Eis o poema, conforme disposto na partitura de Meu Nordeste, em sua edição de 1980, da Editora Metropolis, localizada na cidade de Antuérpia:

Se meu nordeste está quente
Está cheio de gente
Gente assim como nós

Deus que me ouvis eu vos peço
A esperança de um verde
Um só verde sem fim

E Deus que é bem brasileiro
Mesmo sendo estrangeiro
Ao meu canto atendeu

E mandou duas lágrimas bem suas
Inundar campos e ruas
Dos meus olhos choveu

Das cores que são nossas
Três apenas lá deixei
Azul, branca, amarela
Uma só não encontrei

Mas eis o arco-íris a nascer da fé
Anuncia que a seca findou
Se um dia eu voltar
Nordeste verde hei de encontrar

Se um dia eu voltar
Nordeste verde hei de encontrar
Nordeste verde hei de encontrar

O poema apresenta a região nordeste do Brasil, conforme a visão pessoal de um eu-lírico. Há certo sentimentalismo, percebido já no título, pela apropriação do nordeste quando se diz “esse é o meu nordeste”, evidenciando a relação particular do eu-lírico com o local.

O poema se inicia com uma descrição do lugar, por meio de sensações que permitem que o leitor identifique uma atmosfera quente, cheia e abafada. Ao completar a primeira estrofe com o verso “gente assim como nós”, o autor estabelece definitivamente uma conexão do leitor com o poema, fazendo com que este [leitor], de alguma forma, se identifique tanto com o eu-lírico quanto com os nordestinos. Dessa maneira, o poema se torna ainda mais pessoal no momento em que o leitor se sente incluído ao ambiente. Havendo gente assim como nós, no nordeste quente e lotado, o leitor se transporta para o ambiente e é incentivado a reconhecer a precariedade da condição dos nordestinos e se compadecer da situação.

Na segunda estrofe, o poema se torna ainda mais pessoal, através da inserção de religiosidade, sob a ótica da fé cristã, em “Deus que me ouvis”. Ao rogar

a Deus a esperança de um verde, o eu-lírico nos mostra como, apesar da seca, ele espera pelo milagre de que o solo se torne fértil novamente. A fé e a esperança são reforçadas pelo verso seguinte, “um só verde sem fim”.

Pode-se perceber que, nas duas primeiras estrofes, os verbos utilizados estão no tempo presente. São verbos que revelam mais estaticidade do que movimento, e apesar de não dispormos de uma descrição longa, há a contextualização do presente: um nordeste quente, árido e lotado, onde o eu-lírico reza pedindo que a seca acabe.

A seguir, encontramos no poema uma fala bastante popular em nosso país: a fala de que “Deus é brasileiro”. O dizer “Deus é bem brasileiro mesmo sendo estrangeiro”, ao mesmo tempo em que exalta o nacional, não exclui as outras nações. Com essa prática, no mesmo verso, percebe-se a ideia da onipresença divina, de um Deus que está receptivo para qualquer pessoa no mundo, enfatizando mais uma vez a religiosidade do eu-lírico.

A prece é ouvida e atendida, e Deus manda suas lágrimas, ou a chuva, que inunda os campos e ruas. Porque o desejo foi realizado, o eu-lírico também se emociona. Nessa estrofe, faz-se uma associação do choro com a chuva. Quando lemos que “[Deus] mandou duas lágrimas bem suas inundar campos e ruas”, entendemos que choveu, e quando, no verso seguinte, lemos “dos meus olhos choveu”, compreendemos que o eu-lírico chorou.

Diferentemente do que ocorreu nas duas primeiras estrofes do poema, nas estrofes seguintes os verbos estão no passado. Portanto, no passado, Deus atendeu a prece e fez chover. No tempo presente, no início do poema, o eu-lírico está rezando, ou seja, a oração a Deus já é uma ação recorrente; ele já a tinha realizado no passado, já havia sido atendido, e agora continua rezando.

Em uma alusão à bandeira brasileira, o eu-lírico revela que, no nordeste, encontrou as cores azul, branca e amarela, faltando uma só: a cor verde. O amarelo representaria nossa riqueza mineral e o Sol, que banha o nordeste com seu calor. O azul, ao lado da cor branca, remete-nos a um misticismo ligado à imagem do céu estrelado e à religiosidade cristã, extremamente presente no poema. Já o verde simboliza as matas e florestas, e sua ausência no poema ressalta a situação de seca na região nordeste.

Assim como em “gente assim como nós”, o uso do pronome possessivo “nosso”, no verso “as cores que são nossas”, enfatiza a conexão entre eu-lírico e

leitor de forma afetuosa e, dessa vez, também nacionalista, por meio do enfoque em nossa natureza, podendo suscitar até mesmo a um cidadão normalmente indiferente a evocação de certo amor à pátria e às nossas cores.

Nessa mesma estrofe, fica claro que o eu-lírico não se encontra mais no Nordeste (“três [cores] apenas lá deixei”). Logo, mesmo chovendo, quando ele deixou o nordeste os campos ainda não estavam verdes. Apesar de tudo, ele não perde a esperança e a fé.

O tempo volta então para o presente, no verso “Mas eis o arco-íris a nascer da fé, anuncia que a seca findou.” Com a chuva, vem também o verde, e por isso o arco-íris é mensageiro da esperança. O eu-lírico atribui sempre o aparecimento da chuva ou do arco-íris a algo maior, como se só a fé de que irá chover causasse de fato a extinção da seca, sob a intervenção divina.

Apesar da fé e das chuvas, e apesar da afirmação no poema de que “a seca findou”, permanece a dúvida daqueles que conhecem o nordeste: será que findou mesmo? A última estrofe mistura presente, passado e futuro. No presente, o arco-íris surge. No passado, o anúncio do arco-íris: a seca já findou. No futuro, uma suposição: “Se um dia eu voltar, nordeste verde hei de encontrar”. A suposição é a resposta para a dúvida do leitor: o eu-lírico afirma sua certeza de que, caso volte, verá o nordeste verde. Ele não sabe se voltará, pois diz “se um dia eu voltar”, ao invés de, por exemplo, “quando eu voltar”. Talvez por isso, a dúvida sobre o fim da seca, no fundo, ainda permaneça. Mesmo com motivos para desistir, o eu-lírico, como sempre, mantém a fé e a esperança constantes, e não hesita em reafirmar “nordeste verde hei de encontrar”.

Ao falar da região nordeste, o poema poderia igualmente se referir ao Brasil como um todo, pois nos apresenta uma história de resignação e fé diante de uma situação de vida desfavorável; uma história que poderia muito bem ser a história de muitos brasileiros que estão fora do nordeste, ou até mesmo de estrangeiros. Os versos evocam um amor à pátria e à sua natureza, e inspiram força e a esperança de que tudo irá se resolver.

4.3.2. A MÚSICA

Meu Nordeste foi a última obra para canto e piano composta por Arthur Bosmans. Escrita em Belo Horizonte, no ano de 1979, sua partitura editada pode ser

encontrada no **Anexo 4** desta dissertação. O texto é de Hamilton Guerra e aborda a relação de um indivíduo com a região nordeste do Brasil. Na ocasião da composição, Arthur Bosmans já havia se naturalizado brasileiro e ocupado a cadeira de regência e composição da hoje Escola de Música da UFMG, assim como contribuído, na capital mineira, com o processo de criação das Orquestras Sinfônicas Municipal e Estadual.

A canção *Meu Nordeste* é escrita em compasso 4/4, passando pelos tons de Ré maior, Ré menor e Fá maior. Sua partitura contém, em sua maioria, indicações de dinâmica e andamento bem definidas. *Meu Nordeste* apresenta dois temas melódicos principais e formalmente pode ser percebida como um esquema A - B - C - A' - C'. Na **seção B** se encontra o primeiro tema, e nas **seções C** e **C'**, o segundo.

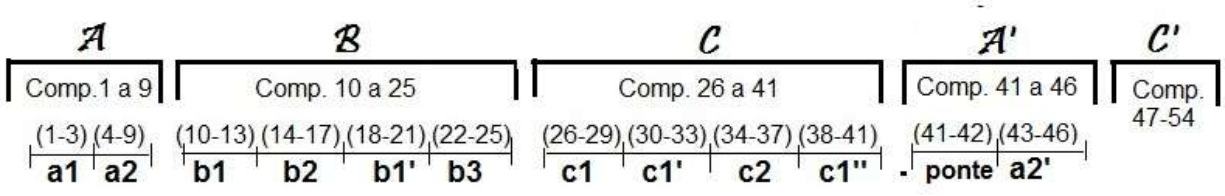


Imagem 14: Esquema formal da canção *Meu Nordeste.*

A canção já se inicia em dinâmica *forte,* e a **seção A** funciona como uma introdução na qual são expostas ideias temáticas que serão desenvolvidas posteriormente na canção. A primeira ideia se apresenta na seção **a1**, que se encontra na tonalidade de Ré menor, em andamento *moderato risoluto*, cuja tradução seria algo como "moderadamente determinado". Nos dois primeiros compassos, o compositor deixa soar um pedal na nota Ré, evidenciando a tônica, e constrói um colorido modal ao utilizar acordes de quinto grau menores ao invés de maiores. A seção **a1** termina com um compasso em suspensão, na dominante. Espera-se que, então, a nova seção **a2** inicie-se na tônica original de Ré menor, mas Bosmans brinca com a expectativa, e resolve o acorde de Lá maior em um Ré maior.

Assim tem início a seção **a2**, que apresenta uma nova ideia temática. A intensidade do trecho continua forte, porém surge uma indicação de andamento *caloroso.* A definição do novo andamento, que mais parece uma indicação expressiva, é um tanto quanto imprecisa, e talvez seja exatamente essa a intenção do autor: constituir um andamento relativamente mais livre, que possa variar de acordo com a interpretação. Assim como na seção **a1**, a melodia se mantém nas

notas agudas do piano, e, no compasso 7, o tema termina na dominante, desta vez acompanhado de um *ritenuto* e voltando para o tom original homônimo, Ré menor. Nos compassos 8 e 9, a melodia é repetida oitava abaixo, trazendo variações melódicas e harmônicas, em dinâmica *piano* e *più calmo,* como um eco, ocorrendo portanto a rarefação da textura, e a diminuição da tensão e da intensidade.

Nessa nova atmosfera mais calma, com baixa intensidade sonora, tem início a **seção B** da canção. Há a retomada do andamento inicial e a dinâmica se mantém *piano* durante toda a seção, com pequenas indicações expressivas de *crescendo* e *decrescendo*. O primeiro tema é exposto nos compassos 10 a 13 – trecho que chamei de **b1**, e sua ideia já havia sido pré-revelada anteriormente na introdução. A imagem abaixo ilustra, respectivamente, o tema conforme apresentado na seção **b1** e sua ideia já presente na linha superior da parte do piano durante os primeiros compassos da introdução, em **a1**.

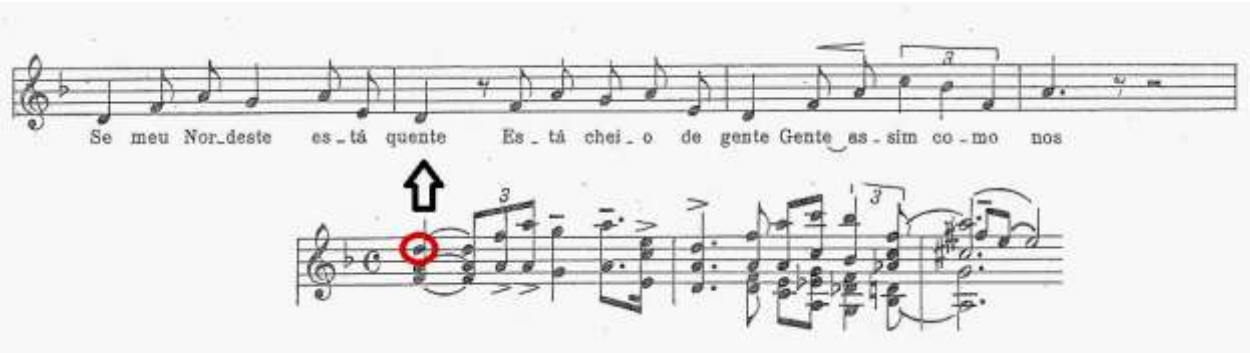



Imagem 15: Primeiro tema da canção e sua ideia temática já apresentada na parte do piano durante a introdução da canção.

O compositor pede que toda a **seção B** seja tocada ritmicamente, mas sem rigor, ou seja, com brandura, sem rigidez, sem se ater a exatidões ou asperezas que às vezes ocorrem quando precisamos executar um ritmo mais marcado. Enquanto a voz se mantém na marcação da métrica, o piano executa uma linha ora sincopada, ora no tempo, criando um efeito de deslocamento constante da acentuação rítmica. No compasso 12, as variações rítmicas são ainda mais destacadas pela presença de uma quiáltera, realizada conjuntamente pela parte do canto e do piano, que ao mesmo tempo quebra e enriquece os ritmos anteriores e a frase musical como um todo. Ao mesmo tempo, percebemos um empréstimo modal quando o compositor utiliza acordes de IV grau maior (Sol maior com sétima) e V grau menor (Lá menor com sétima), configurando uma cadência I menor -> IV Maior -> V menor -> I menor, no compasso 11.

Na seção **b2**, o mesmo tema é desenvolvido, e agora o piano acompanha a voz, dobrando sua melodia. O colorido modal continua com a presença de um Ré dórico, agora evidente por mais tempo, em virtude da intercalação do acorde da tônica (ré menor) com seu IV grau maior, que traz em sua composição o Si bequadro. Não por acaso, o modo dórico é um modo muito usado na região nordeste do Brasil, assim como os modos lídio e mixolídeo.

O primeiro tema é retomado no compasso 18, dando início à seção **b1'**, e sofre variação a partir do compasso 20, no qual são modificadas as notas do terceiro e quarto tempos. Bem como nas seções **b1** e **b2**, o compositor utiliza, ao fim do tema, um acorde com função de subdominante seguido por pelo último compasso inteiro em contexto de dominante. Nas seções anteriores, ele havia solucionado a dominante na tônica de ré menor. Na transição da seção **b1'** para a seção **b3**, no entanto, Bosmans resolve a dominante num acorde de Fá maior com sétima e nona menores, que, apesar de não soar estranho por ser relativo de Ré menor, cria uma sonoridade diferente da esperada.

A seção **b3** que se segue contém um trecho de modulação, onde são utilizadas algumas dominantes individuais (compassos 22 e 23), seguidas da preparação de uma nova tonalidade de fato, realizada através de uma cadência de II -> V -> I individuais (comp. 24 e 25), sendo esse I grau individual específico justamente a dominante da nova tonalidade. A cadência em questão marca a transição da **seção B** para a **seção C.**

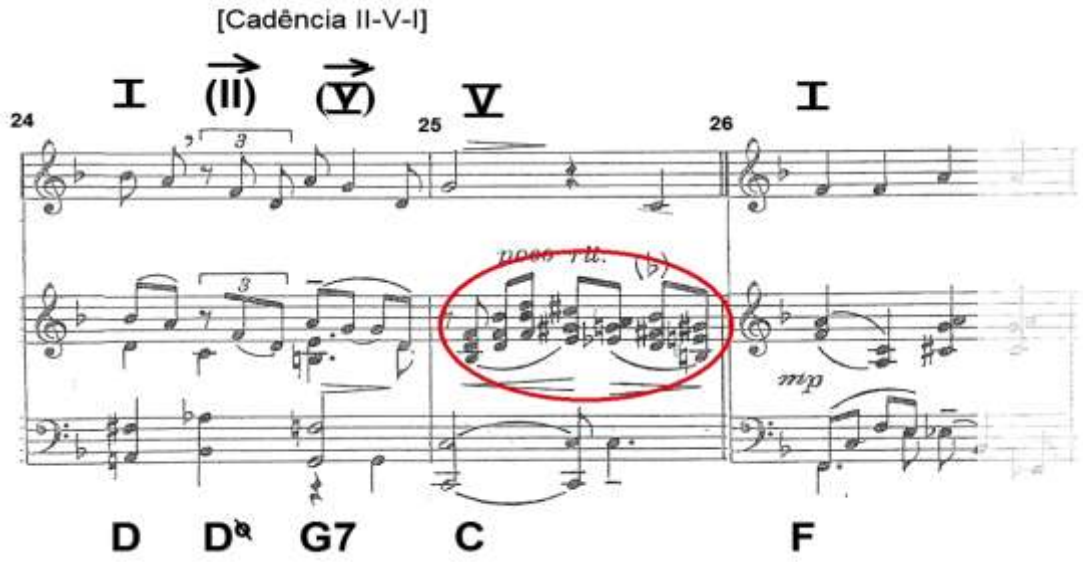


Imagem 16: Modulação em trecho de transição da *seção B* para a *seção C*.

Como visualizado na imagem acima, a modulação de Ré menor a Fá maior pode ser dividia em cinco passos: 1) Acorde com I grau alterado - acorde de Ré maior, tom homônimo do tom atual; 2) Novo I grau alterado – acorde de Ré meio diminuto, que é também II grau de Dó, o tom da "cadência individual"; 3) Acorde de Sol maior, ou seja, dominante da dominante de Fá. 4) Acorde de Dó, ou seja, dominante de Fá. 5) Acorde de Fá Maior, e conclusão da modulação. Resumidamente, percebe-se a sensação de dominante →tônica, através do encadeamento (II - V - I da dominante) → I, um encadeamento comum ao tonalismo, que constrói um trecho de grande força tonal (compass. 24 e 25), após um trecho marcado por força tonal mais fraca (compassos 22 e 23), no qual a utilização de dominantes individuais desligadas da tonalidade dificulta a identificação de um polo tonal bem definido.

No compasso 25, percebemos que o compositor mantém o pedal em Dó, e enquanto isso realiza acordes formando uma passagem melódica. A mesma estratégia composicional é observada em outros pontos da canção, como nos compassos 38 ou 52.

Simultaneamente à resolução da passagem modulante anterior, tem início a **seção C.** A nova seção, como um todo, exibe uma trajetória de expansão e retorno. Em questão de dinâmica, ela passa de *mezzo-piano* a *forte* e retorna ao *mp.* O andamento também começa *tempo più animato,* se torna *caloroso,* e, mais tarde, volta ao tempo inicial.

Na **seção C** temos a exposição do segundo tema da canção, que começa em anacruse. Comparando as seções **c1** e **c1'**, percebemos um aumento do nível de dinâmica, de *mp* para *mf,* assim como uma variação rítmica a partir do terceiro compasso, provocando um deslocamento do ritmo harmônico através da utilização de notas de passagens, suspensões, apojaturas e antecipações. Apesar de nos acharmos agora em Fá maior, o emprego eventual dos acordes de Ré menor e Sol maior continua a remeter ao colorido modal do Ré dórico presente no primeiro tema.

No último compasso de **c1'** (comp. 33), o compositor mantém o pedal na tônica em Fá, e então realiza diversos acordes, adensando a textura e formando uma passagem cromática rumo à próxima seção **c2**.

Na seção **c2** o segundo tema é desenvolvido. É nesse instante que ocorre a expansão da dinâmica para o *forte* e a indicação do andamento *caloroso,* o mesmo localizado no compasso 04, da seção **a2**. A seção **a2** e **c2** são, inclusive,

bastante semelhantes, porquanto o trecho foi anteriormente apresentado na introdução da canção, com o mesmo desenho melódico, porém em outra tonalidade. Na imagem abaixo, visualizamos as duas melodias.

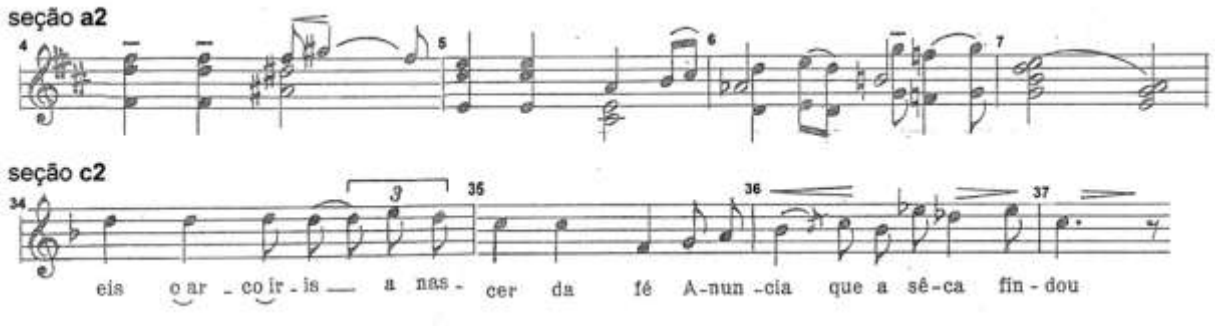



Imagem 17: Linhas melódicas semelhantes nas seções **a2** e **c2**.

Enquanto o fim da seção **a2** exibia a repetição oitavada da melodia, como um eco, a seção **c2** termina após seus quatro compassos, dando lugar, na chamada seção **c1''** (comp. 38-41), ao segundo tema da canção como apresentado originalmente. Na nova seção, encontramos na partitura indicações de voltar ao tempo e retomar a dinâmica *mezzo-piano,* conforme o modelo das seções **c1** e **c1'**.

A seção **c1''** se conclui com uma cadência V -> I e encontra o repouso na tônica, mas é seguida de uma ponte, na qual é inserido o acorde de Lá Maior. Em, minha opinião, os compassos 41 e 42, que constituem a ponte, já pertencem à **seção A'**, funcionando como uma preparação para a repetição, na seção seguinte (**a2'**)**,** da melodia presente anteriormente em **a2** e **c2**. Na ponte, os acordes são arpejados com notas de passagem, *animando molto,* em dinâmica *crescendo.* Deste modo, a seção **a2'** já se inicia *forte* e *calorosa*, reproduzindo exatamente a seção **a2.** Seu último compasso (46), no entanto, apresenta uma variação, na qual, sobre indicações expressivas de *cedendo* e *decresc.,* o compositor realiza uma dominante individual (Dó maior), resolvendo-a no acorde de Fá maior, retomando assim a tonalidade anterior e o tema inicial da **seção C**.

Desta forma, tem início a **seção C'**, a última seção da canção (compassos 47 a 54). O segundo tema de *Meu Nordeste* encontra agora sua expansão. Iniciado em dinâmica *mezzo-forte,* mantém-se inicialmente com a mesma configuração melódica e harmônica encontrada nos compassos 38 e 39 (**c1''**). Ao fim do compasso 48, contudo, há notações de *crescendo* e *allargando,* assim como *tenuto* nas três últimas notas da melodia da voz e acentuações nos acordes do piano que

as acompanham, construindo assim o aumento da tensão e da dramaticidade. Esse crescimento súbito encontra sua resposta no compasso seguinte, *forte* e *sforzando,* com aumento significativo do âmbito da tessitura, uma vez que o canto atinge a região aguda pela primeira vez, nela permanecendo. O piano dobra a melodia do canto, realizando acordes com acentos que reforçam ainda mais a dramaticidade. O término da primeira frase da **seção C'** apresenta uma cadência interrompida, onde a harmonia caminha do II grau para o V, e, ao invés de completar-se com o convencional I grau - Fá maior, ou então os já utilizados Ré menor e Ré maior, Bosmans brinca novamente com o colorido, acabando por concluir a melodia com uma nota longa na tônica, porém enriquecendo a harmonia com um acorde de Ré bemol maior, relativo da subdominante menor de Fá. O recurso harmônico utilizado atrasa a resolução e com isso vivifica ainda mais a dramaticidade do trecho musical em questão.

A última frase (compassos 52 a 54) apresenta uma melodia ascendente, e funciona como uma reafirmação da resolução da frase anterior. Durante o compasso 52, o compositor mantém um pedal na tônica em Fá, preenchido por acordes sem forte função tonal, formando uma estrutura já visualizada na canção, na qual tais acordes colorem o acorde original, desenvolvendo uma passagem cromática ou melódica. Desta vez, a melodia realizada pelos acordes é acompanhada pelo canto. É interessante notar que este é um compasso mais *marcado,* e, ao contrário do que se poderia esperar, uma vez que, em toda a **seção C'**, caminha-se para uma finalização mais grandiosa, não há indicações de *rallentando* ou *allargando,* mas sim *a Tempo.* Desta forma, a frase caminha rapidamente para seu ápice, finalizando a canção no agudo e na tônica, pelo segundo compasso consecutivo. A certeza da tônica é reforçada igualmente por um novo pedal em Fá no piano, o que nos permite concluir que a canção parece terminar com solidez e confiança. Contudo, já nas últimas notas da canção, o compositor aplica uma sobreposição de acordes, misturando o acorde de Ré menor ao de Fá maior, e, assim, a canção *Meu Nordeste* termina com uma leve sensação de ambiguidade.

4.3.3. RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA E O POEMA

Anteriormente, foram realizadas, separadamente, análises interpretativas do poema e da música contidos na canção *Meu Nordeste,* com o objetivo de

destacar os principais aspectos de cada um deles. Contudo, o modo como as duas artes se complementam, relacionam e influenciam, é o que resulta na canção como a ouvimos. Conseguintemente, será realizada agora uma breve análise interpretativa que visa exatamente à conjugação dessas duas mídias, a fim de que se possa revelar uma nova interpretação final da canção.

No momento da análise musical, a canção foi formalmente estruturada em seções. O poema nelas se encaixa da seguinte maneira:

Seção A (compassos 1 a 9)
Introdução

Seção B - Tema 1 (compassos 10 a 25)
Seção b1 (comp. 10 a 13)
Se meu nordeste está quente
Está cheio de gente
Gente assim como nós
Seção b2 (14 a 17)
Deus que me ouvis eu vos peço
A esperança de um verde
Um só verde sem fim
Seção b1' (18 a 21)
E Deus que é bem brasileiro
Mesmo sendo estrangeiro
Ao meu canto atendeu
Seção b3 (22 a 25)
E mandou duas lágrimas bem suas
Inundar campos e ruas
Dos meus olhos choveu

Seção C - Tema 2 (compassos 26 a 41)
Seção c1 (comp. 26 a 29)
Das cores que são nossas
Três apenas lá deixei
Seção c1' (30 a 33)

Azul, branca, amarela
Uma só não encontrei
Seção c2 (34 a 37)
Mas eis o arco-íris a nascer da fé
Anuncia que a seca findou
Seção c1'' (38 a 41)
Se um dia eu voltar
Nordeste verde hei de encontrar

Seção A' – (Compassos 41 a 46)

Seção C' - Tema 2 – (Compassos 47 a 54)
Se um dia eu voltar
Nordeste verde hei de encontrar
Nordeste verde hei de encontrar

Em discussão anterior, observou-se que a canção apresenta dois temas melódicos principais. O primeiro é desenvolvido durante a seção B e o segundo ao longo das seções C e C'. As seções A e A', por sua vez, atuam como uma introdução na qual se encontram pinceladas as ideias musicais, assim como as pontes de conexão entre elas.

Relacionando as seções com seus versos correspondentes, percebemos que a seção B se inicia no presente e recria uma ambientação da região nordeste, descrevendo-a como um local quente, seco e cheio. Ao mesmo tempo, o poema apresenta um eu-lírico religioso e esperançoso. A sensação íntima, respeitosa e introspectiva é realçada principalmente por um nível de dinâmica *piano* presente ao longo de toda a seção. Embora as seções b1 e b2 se localizem no presente, as seções seguintes, b1' e b3, encontram-se no passado, de forma a permitir a possibilidade de seus fatos terem acontecido antes dos anteriores. De acordo com essa linha de pensamento, Deus já havia atendido as orações do eu-lírico em alguma ocasião, e talvez por isso ele ainda tenha continuado a orar.

De maneira geral, portanto, o conteúdo do poema na seção B diz respeito ao eu-lírico, sua fé e sua visão sobre a região nordeste do Brasil. As relações estabelecidas são constantemente colocadas com certo caráter sentimental, a partir

do momento em que o eu-lírico mostra sua opinião sobre as coisas e apropria-se delas, criando vínculos pessoais, como em “meu” nordeste, “gente assim como nós” e um Deus brasileiro e estrangeiro. Os aspectos musicais presentes na frase “gente assim como nós”, em particular, apresentam um deslocamento do ritmo, que suspende brevemente o trecho e o diferencia do resto da melodia. Quando o eu-lírico descreve “gente assim como nós”, ele compara os moradores do Nordeste com os indivíduos que estão fora daquela determinada realidade. Por meio disto, ao mesmo tempo em que considera todos como iguais e passíveis dos mesmos sofrimentos, convidando os brasileiros a voltarem sua visão àquele contexto, o eu-lírico, por sua vez, também se inclui no “nós”, e mostra que não é natural daquele local.

Ainda assim, pode-se dizer que a seção B trata do Nordeste em uma visão pessoal de alguém que está se sentindo parte dele, alguém que, como Deus, é brasileiro mesmo sendo estrangeiro, ou seja, se considera pertencente àquela cultura, ainda que proveniente de outra.

Aliada ao poema, a música acompanha a ideia do pertencimento simultâneo ao nordeste e à outra cultura. Vimos, durante a análise musical, que a canção emprega em alguns momentos elementos do modo de Ré dórico, ao mesmo tempo em que se encontra em um sistema tonal, o que poderia indicar dois sistemas composicionais diferentes representando culturas distintas, europeias e brasileiras, que atuam em conjunto. Da mesma forma, no começo da seção B, encontramos a indicação de andamento *rítmico mas sem rigor*, que evoca o rigor rítmico tradicional da cultura musical nordestina, não exigindo, contudo, que as figuras rítmicas sejam realizadas de maneira rígida, permitindo assim uma expressão relativamente mais livre. A voz se mantém na marcação da métrica enquanto o piano executa um ritmo sincopado, criando um efeito de deslocamento da acentuação rítmica e sugerindo novamente uma combinação de ritmos europeus e brasileiros.

Ao longo da canção, música e poema atuam juntos, constantemente expressando, enriquecendo, complementando e realçando as ideias um do outro. No momento da prece, por exemplo, o piano dobra a melodia da voz, como se amparasse o canto naquele delicado instante de oração.

No verso “[Deus] ao meu canto atendeu”, a música utiliza um acorde com função de subdominante, seguido de um acorde na dominante, deixando o fim do verso em suspensão, e, dessa maneira, criando uma expectativa acerca da

resolução divina. A tensão, cuja solução esperada seria um acorde na tônica em ré menor, é resolvida em um acorde de Fá Maior, uma sonoridade diferente da esperada, que por sua vez, tem função de dominante do acorde seguinte, introduzindo um trecho de modulação. O trecho em questão trata da resposta divina à prece do eu-lírico: Deus envia duas lágrimas, que são uma representação da chuva, para inundar o nordeste. As duas lágrimas são acompanhadas de duas dominantes individuais com suas respectivas resoluções, destacando-se dos acordes empregados na maior parte da canção. O eu lírico também chora, e seu choro é conjugado à cadência de preparação de uma nova tonalidade, que vem acompanhada de um novo tema, após a chuva.

Apesar de se sentir parte da cultura nordestina, na seção C, por sua vez, ao dizer “três [cores] apenas lá deixei”, o eu-lírico exprime a certeza de, no momento, se encontrar fisicamente fora do nordeste. Em alusão à bandeira brasileira, o poema também aumenta o âmbito da visão, afastando o olhar para o Brasil como um todo, e, a partir do questionamento sobre quais cores temos no país, mas não no nordeste, convoca novamente os brasileiros a olharem para aquela região desprovida de verde.

Musicalmente, a canção reflete a expansão descrita no parágrafo anterior, iniciando a seção c1 com uma modulação para a tonalidade de Fá Maior, em dinâmica *mezzo-piano,* e crescendo na seção c1’ para *mezzo-forte.* Percebemos nesses mesmos trechos a sensação de deslocamento do ritmo harmônico, através da utilização de figuras musicais tais como notas de passagem, suspensões e antecipações. Na seção c2, que se segue, se promove a ampliação da dinâmica para o *forte,* e a indicação do andamento *caloroso.* A expansão continua nos compassos seguintes, que se iniciam com andamento *animando molto* seguido de modulação para Ré Maior, apresentando ainda elevação de densidade da textura, e novamente um crescendo de *mezzo-piano* a *forte*.

Em uma mistura de presente e passado, tocados de certa dramaticidade, a canção deixa transparecer que, mesmo distante, o eu-lírico em momento algum perdeu a fé, a esperança ou sua ligação com o nordeste.

Após a expansão, que, a partir das colocações anteriores, poderia ser interpretada como um afastamento físico, se encontram, na partitura, indicações de retomar o andamento e a dinâmica, indicando assim um retorno, complementado

pelo poema, que traz uma suposição e uma perspectiva remota de um futuro retorno ao nordeste, acompanhado do definitivo findar da seca.

O eu-lírico, portanto, apesar de não se encontrar mais no nordeste durante a seção C, mantém-se religioso e esperançoso, com sua mente e seu coração fixados em um retorno. É uma visão um pouco saudosista e nostálgica, uma esperança ao longe. Não se sente mais a mesma sensação tangível e sensorial de se estar inserido no contexto do calor e da seca, mas sim sensação de estar vendo as coisas do lado de fora. Como conclusão, poderia dizer que, comparativamente, a seção C revela a visão do eu-lírico como alguém que, a despeito da conexão emocional, se encontra fora da região nordeste do Brasil, enquanto a seção B expõe o que ele sentia quando estava fisicamente presente naquele local.

A seção C' confirma a ideia da suposição revestida de esperança, especialmente através da repetição do verso "Se um dia eu voltar, Nordeste verde hei de encontrar". Há notações de *crescendo, allargando, tenuto, forte, sforzando,* acentuações nos acordes, compassos mais marcados e ampliação da tessitura, vindo a contribuir para o aumento da tensão e da dramaticidade contidas na canção. *Meu Nordeste* termina com imprecisão, redobrando ao mesmo tempo tanto sua sensação de certeza quanto a de incerteza.

4.2.4. CONCLUSÃO

A canção *Meu Nordeste,* composta no ano de 1979, é a última obra para canto e piano criada por Arthur Bosmans. O compositor escolheu um poema de Hamilton Guerra que aborda a ligação do eu-lírico com a região nordeste do Brasil. O lirismo dessa relação é percebido já no título, "meu nordeste", e evidenciado por elementos que demonstram pessoalidade, como, por exemplo, a presença constante de religiosidade. A devoção do eu-lírico a Deus, sob a ótica da fé cristã, é ininterrupta e parece inabalável. Em alusão à bandeira brasileira, ele diz ter encontrado no Nordeste todas as nossas cores, com exceção da cor verde, cuja necessidade é o motivo de suas orações.

Há, desde o começo da canção, tentativas de conexão com o leitor, através de versos como "as cores que são nossas" e "gente assim como nós", que fazem com que o assunto abarque inclusive o leitor, tocando-lhe a sensibilidade e convidando-o a se identificar e compadecer da situação.

Em minha interpretação particular, a figura do eu-lírico se assemelha à do próprio compositor, pelo fato de que ambos se sentem parte de um local de onde não são nativos. Assim como Deus, que é brasileiro mesmo sendo igualmente estrangeiro, o eu-lírico se sente nordestino, mesmo não sendo, e Bosmans se considerava brasileiro, apesar de ter nascido belga.

Em alguns momentos, a canção apresenta um colorido modal dórico, que remete musicalmente à região nordeste. No entanto, a canção não chega a ser modal, mantendo-se tonal. Desta forma, pode ser feita uma analogia entre a canção e a hipótese formulada no parágrafo anterior: a música traz aspectos do nordeste, apesar de não ser completamente nordestina; e o eu-lírico carrega parte do nordeste consigo, apesar de não se encontrar lá.

Independentemente de hipóteses sobre a real naturalidade do eu-lírico, percebe-se que ele não se encontra fisicamente no nordeste. Todavia, a despeito da distância, o eu-lírico em momento algum perde a fé e a esperança ou rompe sua ligação emocional com aquele local.

A canção contém indicações que margeiam a imprecisão, como o andamento *caloroso* ou a indicação *ritmicamente, mas sem rigor,* possibilitando as mais diversas decisões interpretativas. Após uma introdução *forte* e resoluta, visualizamos um crescimento da canção, a partir do primeiro tema, que se desenvolve *piano* e *più calmo,* para o segundo tema que apresenta uma constante expansão da dinâmica e do andamento, culminando em *forte* e *caloroso* na anacruse do compasso 34, justamente a seção áurea[40] da canção. O ápice do crescimento coincide com os versos “mas eis o arco-íris a nascer da fé, anuncia que a seca findou”, que, aliados aos elementos musicais, recriam um caráter expansivo e otimista.

Diante da mudança de caráter, a canção retoma os aspectos musicais mais brandos, enquanto o eu-lírico cogita a possibilidade de retorno ao Nordeste e a perspectiva de então encontrar suas preces realizadas. A frase “Se um dia eu voltar, nordeste verde hei de encontrar” é repetida continuamente, com cada vez mais

[40] Seção Áurea é um termo originário do princípio da proporção áurea. “Segundo este princípio, as formas naturais, os objetos, a música e os seres vivos de modo geral podem apresentar, entre suas dimensões ou partes, inter-relações matemáticas estabelecidas por um número irracional determinado Seção Áurea.” (DUTRA, Luciana Monteiro, 2001, p.122) O valor da seção áurea equivale aproximadamente a 0,618. A canção *Meu Nordeste* tem 54 compassos. 54 x 0,618 = 33,372, logo, a seção áurea ou o ápice da canção teoricamente se encontraria na transição dos compassos 33 para 34.

tensão, dramaticidade e aumento de parâmetros como a tessitura, a dinâmica e as articulações, de maneira a dar a impressão que, talvez, o eu-lírico esteja reafirmando aquilo para si mesmo, na tentativa de fortalecer seu próprio pensamento positivo. A esperança se mantém firme até a última nota, mas, no fundo, também deixa transparecer a incerteza.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, parece evidente dizer que a canção é um gênero composto pela interação entre poema e música, e da mesma forma afirmar a existência de subjetividade contida no resultado dessa correlação. Contudo, nem sempre o músico se convida a realmente parar para refletir sobre tais questões de forma mais aprofundada. Quando trabalhamos com música, principalmente com a *performance* musical, muitas vezes o ato de pensar sobre ela é colocado de lado.

No momento da *performance*, o intérprete se torna a própria presença da música, pois é ele o responsável por dar vida à obra. Por essa razão, é preciso nutrir segurança e ao mesmo tempo colocar um pouco de si na sua arte para que naquele instante a sua interpretação se dê da forma mais plena possível.

Quando procurei refletir e analisar interpretativamente algumas canções de Arthur Bosmans nesta dissertação, minha visão se ampliou e, assim, a minha *performance* também se transformou. Talvez, para o ouvinte, as transformações ocorridas em um intérprete quando ele tenta se conscientizar de suas ações não sejam tão perceptíveis. Para o *performer*, no entanto, o estudo e a reflexão sobre o seu repertório e sobre as suas decisões interpretativas permitem que o fazer musical se torne mais seguro, justificado e coerente. De forma contrária, diante de uma *performance* somente intuitiva, sem a tentativa de conscientização, o *performer* pode sentir como se apresentasse um assunto que não compreende; fica nele uma sensação de fragilidade, o receio de ter seus defeitos identificados ou até mesmo de ter demonstrado algum deslize até então desconhecido.

Ao mesmo tempo em que uma *performance* mais intuitiva acolhe uma lacuna que pode ser preenchida por dúvida ou insegurança, quando se intenta interpretar uma canção apenas levando em conta o nível imanente de sua escrita, muitas vezes não se alcança o que percebi como a verdadeira interpretação, ou seja, aquela que se inicia com a busca, por parte do intérprete, dos sentidos que ele percebe naquela determinada obra musical. Estudamos a técnica porque sabemos que com uma técnica aperfeiçoada obtemos segurança. O estudo da interpretação pode igualmente nos auxiliar e não deve ser esquecido ou descartado, uma vez que seu resultado é sempre enriquecedor. O principal diferencial do intérprete é exatamente sua contribuição para com a obra através de suas descobertas e percepções particulares. A análise interpretativa de uma obra musical atua

conectada à técnica, à pesquisa bibliográfica e à “intuição”, ou seja, ao conhecimento e à percepção que o intérprete não sabe explicar ou racionalizar.

A confiança do *performer* no próprio trabalho transmite segurança ao ouvinte. Embora ele nem sempre compreenda exatamente a interpretação do *performer* – e nem acredito que seja esta a intenção, a segurança, sobretudo, pode contribuir para que o ouvinte sinta na interpretação daquele músico consistência o suficiente para, por sua vez, extrair a sua própria interpretação da obra musical.

Nesta dissertação, no capítulo sobre interpretação, vimos que cada vez que uma obra musical é apresentada, ela se modifica, conectando-se com interpretações passadas e influenciando interpretações futuras. Isso se deve ao fato de que cada indivíduo possui uma maneira diferente de compreender uma mesma obra, sendo as percepções individuais de um mesmo elemento constantemente complementadas e transformadas por outras visões externas. Desta forma, por meio de infindas interpretações, nas quais cada intérprete colabora com a sua percepção, a obra revive e se reelabora interminavelmente.

Da mesma maneira que um compositor possui seu estilo característico, é possível que um intérprete também carregue sua assinatura. Arthur Bosmans, por exemplo, foi um compositor que não se ateve a sistemas composicionais, mas era a favor do surgimento espontâneo e natural da obra. Admirador de Gershwin, Debussy e Ravel, o maestro conservava uma bagagem cultural cosmopolita em virtude de uma vida repleta de impressões recolhidas em diversas partes do mundo, e sua trajetória singular acabou por ser impressa em sua obras, conferindo-lhes personalidade. A singularidade é consequência de uma trajetória pessoal, e a influência das vivências de cada um pode ser conferida quando estas inspiram, mesmo que não intencionalmente, suas criações e interpretações, ou seja, suas decisões.

As decisões estão intimamente conectadas às nossas emoções. Conforme discutido anteriormente no segundo capítulo, não relaciono a emoção apenas a sentimentos e sensações, mas também às escolhas e ao gosto pessoal. De acordo com pesquisas na área de neurociências, concluiu-se que é impossível tomar uma decisão sem sentir emoções. Em contrapartida, é necessário ter conhecimentos prévios para dispor de uma gama de opções dentre as quais escolher. Por isso, a escolha é influenciada pelas experiências prévias, pelos

conhecimentos adquiridos e, igualmente, pela emoção que a situação ou o objeto nos evoca.

Quando comecei a interpretar a canção *Sérénade*, logo me identifiquei com sua atmosfera sombria, que gradativamente se deixa infiltrar pela luz. Por alguma razão a canção me chamou a atenção e, portanto, foi a primeira escolhida para ser analisada. É uma canção que pode dizer muito de nós, seres humanos, que contemos em nosso interior luz e sombra, bem e mal, ying e yang. Ao longo da vida, transitamos entre gradações de sombra e luz, vivenciando momentos altos e baixos e compondo, assim como a música, um colorido próprio, uma paleta de cores que nos pertence e varia conforme vencemos os obstáculos que a vida descortina diante de nós.

As três canções analisadas, *Sérénade, Lebens-Leitmotiv* e *Meu Nordeste,* são narradas por um eu-lírico e, em ambas, o eu-lírico expõe o seu lado passivo, dependente de alguém ou de algo para continuar vivendo ou ter seus desejos concretizados, seja de Deus para atender suas preces, seja do olhar de mulher para manter-lhe a integridade da alma, seja da claridade para guiar-lhe o caminho.

É compreensível, portanto, que, quando o intérprete se depara com a *performance* de uma obra musical, ele retire dessa obra sua própria impressão, seja identificando-se com ela ou até mesmo a repudiando, mas sempre acrescentando sua própria colaboração, moldando a obra conforme suas sensações e as bagagens que absorveu ao longo da vida. Por essa razão, pode-se dizer que a interpretação é um ato individualizado e as decisões interpretativas são igualmente particulares.

O sentido de um mesmo signo pode, algumas vezes, ser senso comum em uma determinada cultura, constituindo uma convenção que é identificada por vários intérpretes da mesma maneira, como, por exemplo, no caso de um *crescendo.* Por outro lado, a interpretação de indicações mais subjetivas, como *caloroso*, possivelmente variará, culminando em *performances* até mesmo antagônicas.

O papel da cultura foi estudado e concluímos que ela é responsável pelas convenções a que nos habituamos e estabelecemos à medida que dialogamos com o meio no qual vivemos. Portanto, as percepções e atribuições de significado variam de acordo com a cultura em que se está inserido. Por outro lado, as diferentes percepções modificam a cultura. Ou seja, ao mesmo tempo em que uma

cultura transforma os significados que um sujeito atribui a um signo, os indivíduos também podem transformar os sistemas de signos de uma cultura.

A globalização e o avanço da tecnologia possibilitam o acesso fácil a culturas distintas e múltiplas realidades, tornando, em contrapartida, ainda mais difícil que os indivíduos estabeleçam relações semelhantes ou atribuam o mesmo significado a um mesmo significante. Cada vez mais, as pessoas absorvem partes diferentes de culturas diferentes, criando assim, com a combinação de todas as suas vivências, a sua bagagem cultural individual.

A questão da mistura cultural acaba por criar culturas que não englobam continentes, mas talvez poucos indivíduos, ou talvez um só. Ao invés de desordenar as interpretações, essa riqueza cultural dinamiza suas transformações, incluindo, a cada nova releitura, diferentes essências, experiências, almas e corações. Desta forma, uma interpretação, apesar de individual, pode se revelar um potencializador de interconexão entre vários mundos.

A canção *Meu Nordeste*, por exemplo, é criação de Arhur Bosmans, um regente e compositor belga que se considerava também brasileiro e que, munido de suas inspirações pessoais, traduziu em canção suas impressões da região nordeste do Brasil. Quando tenho em mãos a canção e me proponho a interpretá-la, sou uma brasileira, descendente de orientais, com vivências pessoais e gostos musicais particulares e, igualmente, hei de imprimir em minha *performance* minhas concepções e impressões sobre a região nordeste. Minha interpretação irá, de alguma forma, dialogar com a criação de Bosmans, misturando-se a ela e fecundando uma nova interpretação.

Da mesma forma, um ouvinte da minha *performance* imprimirá sua personalidade à canção, interpretando-a da forma autêntica que lhe aprouver, seja ele *punk*, índio, comunista, romântico, xintoísta, *hipster,* russo, polonês, havaiano... Se canto a obra de maneira nostálgica, respeitosa e contemplativa, como uma oração, é completamente possível que alguém interprete a mesma religiosidade presente na canção como ironia ou falsidade.

A proposta nesta dissertação de refletir sobre a interpretação fez-me concluir que, quando se discorre sobre ela, cria-se um novo olhar. Atrevo-me a afirmar que esse novo olhar a partir da reflexão é válido para qualquer coisa que carregue em si elementos que permitam a subjetividade. De fato, após esse período de mestrado, meu olhar se transformou, não só para as canções de Arthur

Bosmans, mas para qualquer obra musical com a qual me deparo de agora em diante. Bosmans, definitivamente, foi importante na construção desse novo olhar, pois suas obras apresentam um alto nível de elaboração composicional, fugindo do óbvio e permitindo uma análise interpretativa extremamente rica.

Bosmans não se ateve a um sistema composicional específico, não limitando suas criações. O compositor foi capaz de compor com particular refinamento, imprimindo em sua obra sonoridades que evocam diferentes atmosferas. Como o pintor que era, musicou os poemas de suas canções primando pelo colorido, tingindo os versos com traços de aspectos musicais oriundos dos diversos locais do mundo com os quais teve contato. Ao invés de imitar a música tradicional de um local, o compositor evocava uma tênue impressão. As evocações, no entanto, não se sobrepõem ao seu estilo próprio. Nas análises das canções realizadas, percebemos o cuidado constante do compositor com o colorido e seu pensamento quase orquestral ao elaborar as mudanças de caráter nas canções. Tais mudanças envolveram timbres, indicações expressivas intensas, amplas linhas melódicas, ambiguidade tonal, dissonâncias não resolvidas, toques de modalismo e sequências harmônicas ora incomuns ora usuais, com o emprego de acordes dispostos em inversões e coloridos com nonas, *appogiaturas* ou com a ausência de terças.

Arthur Bosmans se considerava brasileiro e, por muitas vezes, ao longo da vida, não teve o devido reconhecimento por parte do nosso país, o país que ele escolheu como seu ao optar por naturalizar-se. Mesmo com as dificuldades, ele se tornou uma das figuras mais respeitadas do meio musical mineiro e vem sendo cada vez mais valorizado. Espero que esta dissertação auxilie aqueles que buscam conhecer o compositor e suas canções que nos envolvem e nos oferecem também um mundo particular.

6. BIBLIOGRAFIA

Material Publicado - Teses, dissertações, livros e artigos

ABRANTES, Fernandel. *Tristão e Isolda:* lenda medieval celta de amor. (Baseada nos fragmentos de Thomas Béroul, troveiro anglo-normando do século XII, Gottfried von Strassburg, e nos trabalhos de J. Bédier). 4ªed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ACULTURAÇÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.14.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Intermidialidade Em Textos Espetaculares Contemporâneos. In: *Aletria,* jul – dez. Belo Horizonte: UFMG/Poslit, 2006.

BOSMANS, Walkyria. *Arthur Bosmans – Relação das Obras (Ordem Cronológica).* [199-]

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. *A Sinestesia e a Construção de Significação Musical.* Dissertação de Mestrado. 2008. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa.* 37ª edição. São Paulo: Editora Nacional,1994. p. 291-294.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. In: *Aletria*, jul – dez. Belo Horizonte: UFMG/Poslit, 2006.

COIMBRA, Raimundo Olavo. *A bandeira do Brasil* : raízes histórico-culturais. 3ª ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

DAMÁSIO, António R. *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano.* (Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado) São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 330 p.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Crepúsculo de outono Op. 25, n.2 para canto e piano de Helza Cameu:* aspectos analíticos, interpretativos e biografia da autora. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu.* Tese (Doutorado) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade; BORGES, Stella Maris. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas.* 8ª ed. revisada – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

FREIRE, Sérgio. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte* (Sérgio Freire, Alice Belém, Rodrigo Miranda.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; CAVAZOTTI, André. *Música e Pesquisa: novas abordagens.* Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos.* 10ªed. São Paulo: Ática, 1998.

ITABORAHY, Patrícia. *O piano como instrumento de orquestra na obra de Arthur Bosmans***.** 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

INTERPRETAÇÃO. In: *Dicionário Grove de Música* - Edição concisa. SADIE, Stanley (Ed.), ALVES, Eduardo Francisco (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p.460.

LAROUSSE. Dicionário francês-português, português-francês: míni / [Coord. Ed. José A. Galvez]. – 1ª ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton and Company, 1970.

LÉXICO. In: *Novo Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p.392.

LIMA, Sonia Albano de. *Performance: Investigação Hermenêutica nos Processos de Interpretação Musical*. In: Performance Musical e suas Interfaces. Sônia Ray (org.). Goiânia : Editora Vieira, 2005. 143 p,

LUNA, Sérgio Vasconcelos de. *Planejamento de Pesquisa – Uma introdução.* Elementos para uma Análise Metodológica*.* p. 13-37. EDUC, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart). Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis. In: *PER MUSI: Revista de Performance Musical,* V.8, pág. 5-40, jul-dez, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia
Tradução de Luis Paulo Sampaio. In: *PER MUSI: Revista de Performance Musical,* n.11, pág. 5-18, jan-jun, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates,* V.6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.

NEVES, José Maria. *Musica contemporânea brasileira***.** 1a ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Solange. *Literatura e Música: A Melopoética e sua Tipologia.* Texto distribuído no 1ºsem/2011 na disciplina Seminários Interartes: Música e outras artes, no programa de pós-graduação da Escola de Música da UFMG.
Livro: Autores: Carlos Renno, Paulo Freire, Solange Ribeiro De Oliveira, 2003, ed. Senac Sao Paulo

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de Câmara de Lorenzo Fernandez:* uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. 2009. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PAÍS, Cidmar Teodoro. Semântica cognitiva, noêmica, semântica lexical e semiótica das cultura*. Ciências Cognitivas em Semiótica e Comunicação.* (Org.: Dinorá Fraga da Silva e Renata Vieira) São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999. p.13-50.

PINTO, Mauricio Veloso Queiroz. *A Trajetória do Compositor e Regente Arthur Bosmans e Uma Abordagem Interpretativa de Sua Sonata em Colores*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade.* (Tradução de Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis). Texto distribuído no 1ºsem/2011 na disciplina Seminários Interartes: Música e outras artes, no programa de pós-graduação da Escola de Música da UFMG.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura.* Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas Ltda, 2001.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. La Chasse de Arthur Bosmans. In: SEMINARIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* . Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral.* CHELINI, Antônio; PAES, José Paulo; BLIKSTEIN, Izidoro (Trad). São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

SEIBERT, Carla Jean. *A performance musical como interação:* dialogismo, significados e sucesso. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p. 112.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte:* Um Paralelo entre Arte e Ciência. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.

Documentos Eletrônicos e Sites Consultados

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 17-18. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf> Acesso em: 23 mar 2011

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Música Aberta: o individual e o coletivo na expressão musical.* XVII CONGRESSO DA ANPPOM - Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da UNESP: São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_AZAlmeida.pdf> Acesso em: 22 mar 2011

AZEVEDO, Renata Mattos de. *Piano e voz em Glenn Gould, ou do que transborda na interpretação musical.* III Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e IX Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental – 2008. Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_324a.pdf> Acesso em: 22 mar 2011

BORÉM, F.; CAVAZOTTI, A. Entrevista com Luciana Monteiro de Castro... *PER MUSI*. Belo Horizonte: Pós-graduação da Escola de Música da UFMG. V.15, jan./jul. 2007. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/15/num15_cap_09.pdf> Acesso em: 16 abr. 2010

CASTRO, L. BORGHOFF, M. PEDROSA, M. Em Defesa da Canção de Câmara Brasileira. *PER MUSI.* Belo Horizonte: Pós-graduação da Escola de Música da UFMG. V.8, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/num08_cap_05.pdf> Acesso em: 16 abr. 2010

CASTRO, Luciana Monteiro de. Uma investigação analítico-interpretativa sobre a canção Crepúsculo de outono de Helza Camêu. *PER MUSI*. Belo Horizonte: Pós-graduação da Escola de Música da UFMG. V.4, jul./dez 2001. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/04/num04_cap_01.pdf> Acesso em: 16 abr. 2010

CARDOSO, André. Elementos impressionistas na obra En Rêve de Henrique Oswald. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.23-32. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_02.pdf> Acesso em: 01 mai 2011

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *A canção de câmara – um espaço hipertextual.* Anais do XXI Congresso da ANPPOM 2011. p. 1369-1374.

Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2011.pdf> Acesso em: 29 ago 2012

PAIS, Cidmar Teodoro. *Semiótica das culturas: Interpretação dos mundos culturais construídos e da competência e desempenho sociais.* Disponível em: <http://www.sbpcnet.org.br/livro/59ra/pdf/cidimar.pdf> Acesso em: 12 nov 2011

EMILE VERHAEREN. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626066/Emile-Verhaeren> (Original em inglês). Acesso em: 24 jun 2011

FRÓIS, Katja Plotz. Fragmento - Matéria de Nosso Moderno Ser. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humana.* Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.Disponível em: <http://www.pos.ufsc.br/arquivos/41010037/TextoCaderno68.pdf> Acesso em: 01 mai 2011

GONÇALVES, Maria Inês Rebelo. PONTES, Paulo Augusto de Lima. VIEIRA, Vanessa Pedrosa et al. Função de transferência das vogais orais do Português brasileiro: análise acústica comparativa. In: *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, set – out 2009. São Paulo: Associação Brasileira de Otorrinolaringologia e Cirurgia Cervicofacial, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bjorl/v75n5/pt_v75n5a12.pdf> Acesso em: 17 jul 2011.

INFOBIOGRAFIAS.COM (Original em espanhol.) Disponível em: < http://infobiografias.com/biografia/35144/Émile-Verhaeren.html> Acesso em: 23 jun 2011

LAERMANS, Eric. *Emile Verhaeren.* (Original em francês.) Disponível em: <http://users.fulladsl.be/spb1667/cultural/verhaeren.html> Acesso em: 23 jun 2011

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. 2006. Disponível em: <http://www.ubiius.kit.net/doc/texto3.pdf> Acesso em: 12 nov 2011.

LARUE, Jan. Style Analysis. Disponível em: <www.emporia.edu/~houchina/classes/AnalyticalTechniques/NotesPDF/LaRue.pdf> Acesso em: 05 mai. 2010.

NOGUEIRA, Marcos. *O ato da escuta e as metáforas de evento musical*. Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005. Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao1/marcos_nogueira.pdf> Acesso em: 27 abr 2011

NOGUEIRA, Marcos. O Imaginário Metafórico da Escuta. *Semiosfera – Revista de Comunicação e Cultura*. Ano 3, nº 4-5. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. Disponível em:

<http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera45/conteudo_imag_mnogueira.htm> Acesso em: 27 abr 2011

NOTÍCIAS DA UFMG. Professor da UFMG rege concerto em homenagem a Arthur Bosmans**.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. (Divulgação do Evento Concerto Minas Experimental - Homenagem ao centenário de Arthur Bosmans) Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/arquivos/012684.shtml> Acesso em: 03 dez. 2010.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Revista DAPesquisa. *Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal.* SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 2007 – DEARTES/UFPR. Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://gpceid.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_acacio.pdf> Acesso em: 12 jul 2011

PER MUSI ONLINE. Belo Horizonte: Escola de Música (Pós-Graduação), Universidade Federal de Minas Gerais. ISSN 1517-7599. Disponível em: <www.musica.ufmg.br/permusi> Acesso em: 16 abr. 2010

POEMHUNTER.COM. *Biografia de Emile Verhaeren.* Disponível em: <http://www.poemhunter.com/emile-verhaeren/biography/> Acesso em: 18 jun 2011

PROJETO RESGATE DA CANÇÃO BRASILEIRA. BORGHOFF, Guida (Org.); CASTRO, Luciana Monteiro de (Org.). Escola de Música e Laboratório da Computação Científica, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira> Acesso em: 02 mai. 2010.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.* (Texto em Inglês) Disponível em: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf> Acesso em: 22 nov 2011

REVISTA DE MÚSICA ELETRÔNICA DJ SOUND. Edição de Áudio. Disponível em: <http://djsound.virgula.uol.com.br/download/cat_view/119-criacao-de-musica-e-som/126-edicao-de-audio?limit=5&order=hits&dir=DESC&start=15> Acesso em: 30 nov. 2010.

ROCHA, Edilson. Figuras de retórica nos *Responsórios para Quarta Feira Santa* de Antônio dos Santos Cunha. *PER MUSI,* n.24 Belo Horizonte: Pós-graduação da Escola de Música da UFMG, 2011. p.110-124. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992011000200012&script=sci_arttext > Acesso em: 27 jun 2012.

SOUZA. Marly Gondim Cavalcanti. O Uniberso Sonoro de Da Costa e Silva. In: *Anais do Evento PG Letras 30 Anos.* p. 470- 480, 2006
Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/4.%20Dout%20e%20mestres%202006/4.8_Marly_Gondim.pdf> Acesso em: 17 set 2011

TRAGTENBERG, Lucila. Performance vocal: expressão e interpretação. *Per Musi*, Belo Horizonte, vol.15, 2007. p. 41-46. Disponível em:<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/15/Num15_cap_04.pdf> Acesso em: 23 mar 2011

UN JOUR, UN POEMME <http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/verhaeren-emile> Acesso em: 23 jun 2011

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: *Em Questão,* Porto Alegre, v.9, n.1, p.121-132, jan/jun 2003.
Disponível em :
<http://revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/view/3629/3418 > Acesso em : 02 set 2012

Partituras

BOSMANS, Arthur. *Deux Melodies. I - Sérénade* (texo de E. Verhaeren), *II - Lebens-Leitmotiv* (texto de J. Wauters). Bruxelas, Edit. La Musique, 1934-1935.

BOSMANS, Arthur. *Um Homme est Mort...* Antuérpia, Manuscrito, 1938.

BOSMANS, Arthur; VANDENDRIES, Pierre. *Ciel Gris...* São Paulo, Edit. Irmãos Vitale, 1942.

BOSMANS, Arthur; REYNAL, Béatrix. *Désenchantement.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1942.

BOSMANS¸ Arthur; REYNAL, Béatrix. *Quelques chansons.* Rio de Janeiro, Manuscrito,1942.

BOSMANS¸ Arthur; REYNAL, Béatrix. *Pour nous, les humbles…* Rio de Janeiro, Manuscrito, 1942.

BOSMANS, Arthur. D'ORLÉANS, Charles. *Deux Rondels*. *I – Sur le Printemps, II – Sur les chapeaux.* Rio de Janeiro, Manuscrito, 1942.

BOSMANS, Arthur. *2 Canções Populares do Planeta Marte.* New York, Associated Music Public. Schirmer, 1946.

BOSMANS, Arthur. *Minas Gerais.* Belo Horizonte, Manuscrito, 1968.

BOSMANS, Arthur. GUERRA, Hamilton. *Meu Nordeste.* Bélgica, Ed. Metropolis, 1980.

Gravações

CD *100 anos de Arthur Bosmans.* Belo Horizonte: Selo Minas e Som, 2009.

BORGHOFF, Margarida (Coord.). *Concerto Homenagem a Arthur Bosmans: Obras de Câmara*. Gravação de som. Projeto Viva Música, Escola de Música da UFMG, 2008.

LANNA, Oiliam; BOSMANS, Arthur. *Concerto de Celebração do Centenário do Compositor Arthur Bosmans.* Gravação de som. Projeto Viva Música, Escola de Música da UFMG, 2008.

LANNA, Oiliam. *Palestra "Arthur Bosmans - Vida e obra"*. Gravação de som. Projeto Viva Música, Escola de Música da UFMG, 2008.

ANEXO 1

Catálogo de CANÇÕES
de ARTHUR BOSMANS

A principal fonte para composição desta Lista de Canções foi a “Relação das Obras” de Arthur Bosmans, disponível na Biblioteca da Escola de Música da UFMG. (Exemplar M 780.81 – Coleção Individual Bosmans 2.)

Deux Melodies

I. Sérénade – Poema de E. Verhaeren

II. Lebens-Leitmotiv – Poema de J. Wauters

Formação: Canto e Piano

Local e data de composição: Bruxelas, 1934-35.

Páginas: 05

Duração aproximada: 3’30

Edição: Bruxelas, Edit. La Musique.

Obs: A editora acima mencionada não existe mais.

Traduções:

I. Sérénade – Poema de E. Verhaeren

Les gondoles d'or du bel été
qui partaient folles d'espace
Reviennent un soir mornes et lasses
des horizons regrettés
Les rames à coups lents et monotones
les conduisent sur les eaux

As gôndolas de ouro do bonito verão
que partiam loucas por espaço
Retornam uma noite, sombrias e cansadas
dos horizontes lamuriosos
Os remos, a golpes lentos e monótonos
conduzem-nas sobre as águas

Les tiges des lys au beau front d'or,
toutes se sont abattues
Et seules les roses s'évertuent,
éteintes a vivre encor
Et à parfumer le vibrant automne
de l'ardeur de leur adieu

Os caules dos lírios de belos vértices de ouro,
foram completamente abatidos
E só as rosas esforçam-se
enfraquecidas por ainda viver
E perfumar o outono vibrante
do ardor de seu adeus

En ces jours sombres,
Ces jours où s'éteint le ciel,
vous restez une clarté
Parmi les ombres,
vous étiez le havre clair
vers où je me suis porté

Et mes mains pâles
vers vous tendues
n'ont plus de fleurs à vous offrir

La simple offrande
que je vous fais de mon cœur
est tout le fruit d'une vie
Et la prébende
de vos mots consolateurs
est la seule que j'envie

Car me mains lasses
vers vous tendues
n'ont que mon âme à vous offrir

Vous soyez pour elle un doux refuge,
donne lui la clarté de la vôtre

Et les barques d'or d'un nouvel été
se berceront sur les eaux
Pour vous, pour nous.

Nestes dias sombrios,
Estes dias em que o céu se apaga,
Você continua uma claridade
Dentre as sombras,
é o porto iluminado
para onde me conduzo

E as minhas mãos pálidas
estendidas em sua direção
não têm mais flores a lhe oferecer

A simples oferta
que lhe faço de coração
é todo o fruto de uma vida
E a prebenda
de suas palavras consoladoras
é a única que eu desejo

Pois minhas mãos cansadas
estendidas em sua direção
Não tem mais que a minha alma a lhe oferecer

Você seria para ela um doce refúgio,
dê-lhe a claridade da vossa alma

E os barcos de ouro de um novo verão
embalar-se-ão sobre as águas
Por você, por nós.

II. Lebens-Leitmotiv – Poema de J. Wauters

Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me bercent l'âme	embalam-me a alma
par leur candeur	pela candura
Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me charment l'âme	encantam-me a alma
par leur douceur	pela doçura
Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me grisent l'âme	embriagam-me a alma
par leur ardeur	pelo ardor
Les yeux de femme	Os olhos de mulher
me brisent l'âme	partem-me a alma
par leur froideur	pela frieza

Ciel Gris, Poema de Pierre Vandendries

Formação:

1. Canto e piano
2. Canto e orquestra

Local e data de composição: Antuérpia, 1938.

Páginas: 03

Duração aproximada: 3’

Edição: São Paulo, Edit. Irmãos Vitale, 1942. (Versão Para Piano)

Tradução:

Autrefois les passants	Antigamente os passantes
de leurs yeux grands ouverts	com seus olhos bem abertos
Ne livraient à ma vie	Não deixaram para minha vida
qu’un désert sans escale;	Mais que um deserto sem escala;
Dans mon ciel nul message	No meu céu nenhuma mensagem
Les nuages làhaut	As nuvens lá no alto
ressemblaient aux passants	se pareciam com os passantes
Et long temps j’ai pensé	E por muito tempo eu pensei
Ciel Gris...	Céu cinzento...
Vieux miroir de l’ennui,	Velho espelho do aborrecimento,
Ciel sans âme et sans fin	Céu sem alma e sem fim
Tu m’obsèdes (pourquoi?)	Você me persegue (por quê?)
d’un refrain de tristesse	de um refrão de tristeza
Ciel Gris...	Céu cinzento...
Vieux plafond de quat’sous	Velho teto barato
D’oú la pluie degouline	De onde a chuva goteja,
Vôute blême, angoissahte,	Abóbada pálida, angustiante,
tu me hantes... j’ai mal...	você me assombra... sinto-me mal...
Ciel Gris...	Céu cinzento...

Lorsqu'un soir tu pris place
sur le bord de mon revê
Ce fut toi qui m'appris
à peupler mês déserts:
Dans mon ciel un message

A travers la grisaille
un espoir descendit
Et fit mentir mês yeux
Ciel Gris...

Le nuage qui passe,
M'a parlé de soleil
Tout mon spleens'est enfui
et le monde a changé!
Ciel Gris...

Tu as l'âme plus claire,
D'autres yeux maintenant
Ont relui dans les miens,
J'ai besoin que tu restes…
Ciel Gris...

Quando em uma noite você tomou o lugar
à margem do meu sonho
Foi você que me ensinou
a povoar meus desertos:
No meu céu uma mensagem

Através do cinza
uma esperança desceu
E fez mentir os meus olhos
Céu cinzento...

A nuvem que passou
me falou do sol
Toda minha melancolia se foi
e o mundo mudou!
Céu cinzento...

Você tem a alma mais clara,
De outros olhos que agora
Reluziram nos meus,
Eu preciso que você fique...
Céu cinzento...

Un Homme est Mort...

Canção de Realejo - Poema de Pierre Vandendries

Formação:

1. Canto e piano
2. Canto e orquestra

Local e data de composição: Antuérpia, 1938.

Páginas: 02

Duração aproximada: 4’

Deux Rondels

I. Sur le Printemps

II. Sur les chapeaux

Poemas de Charles d’Orléans

Formação: Canto e Piano

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1940.

Páginas: 10

Duração aproximada: 5’10

Traduções:

I. Sur le Printemps (Sobre a Primavera)

Le temps a laissè son manteau	O tempo abandonou seu manto
De vent, de froidure et de pluie	De vento, de frio e de chuva
Et s’est vêtu de brodeeie	E se vestiu de belos bordados
De soleil raiant clair et beau	De sol radiante, claro e belo

Il n'y a bête ni oiseau
qu'en son jargon ne chante ou crie

Rivière fontaine et ruisseau
Portent em livrèe jolie
Gouttes d'argent d'orfévrerie
Chacun s'habille de nouveau

Não há bicho, nem pássaro
que em sua língua não cante ou chore

Rios, fontes e riachos
trazem como linda encomenda
Gotas de prata trabalhada por um ourives
Cada um se veste novamente.

II. Sur les chapeaux (Sobre os Chapéus)

Levez ces couvre-chefs plus haut
qui trop couvrent ces beaux visages
De rien ne servent tells ombrages
quand il ne fait hale ni chaud

Levantem esses chapéus o mais alto
que cobrem demais essas belas faces
Para nada servem tais sombras,
quando não faz rubror nem calor.

On fait a Beautè qui tant vaut de la
musser. Tort et outrage

Fizeste a beleza que tanto vale esconder
Erros e ultraje,

Je sais bien qu'ã Danger n'en chaut
Et pense qu'il ait donnè gages
pour entretenir tells usages
Mais l'ordonnance rompre faut

Eu sei bem que esse perigo pouco me importa
E penso que ela tenha dado garantia
para entreter tal uso
Mas a ordem cessa falsa

Pour nous, les Humbles

Formação:

1. Canto e piano
2. Canto e orquestra

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1942.

Páginas: 03

Duração aproximada: 3’

Tradução:

Pour nous les humbles	Para nós, os humildes,
le bonheur c’est peu de chose	a felicidade é pouca coisa
C’est une chanson, une fleur,	É uma canção, uma flor,
c’est un ciel rosé	um céu avermelhado
Pour nous les humbles	Para nós, os humildes,
le bonheur c’est le beau rêve	a felicidade é o belo sonho,
Qui berce d’amour notre coeur	No qual nina com amor o nosso coração
dans la nuit brève	na noite breve
Pour nous les humbles	Para nós, os humildes,
le bonheur dès notre enfance	a felicidade desde nossa infância
C’est de garder un air moqueur	é guardar um ar gozador
dans la souffrance	no sofrimento
Pour nous les humbles	Para nós, os humildes,
le bonheur c’est l’harmonie	a felicidade é a harmonia
De vivre à deux dans la douceur	de viver a dois na doçura
toute la vie	toda a vida

Quelques Chansons

Poema de Béatrix Reynal

Formação: Canto e Piano

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1942.

Páginas: 03

Duração aproximada: 3’

Tradução:

J’ai écouté une chanson	Escutei uma canção
Qui me rappelait ma jeunesse	Que me recordou minha juventude
Et des matins clairs la caresse	E das manhãs claras a carícia
C’était une belle chanson	Era uma bela canção
J’ai vu frémir les épis blonds	Vi tremer as espigas douradas
En parcourant la prairie verte	Ao percorrerem os verdes prados
Toutes les fleurs étaient alertes	Todas as flores estavam alertas
C’était une claire chanson	Era uma clara canção
Et comme dans un long frisson	E como num longo arrepio
Le vent à travers la ramure	O vento através da folhagem
Parla d’amour dans un murmure	Falava de amor num murmúrio
C’était une douce chanson	Era uma doce canção
Puis lentement un violon	Depois lentamente um violino
Dans la nuit bleue claire et sereine	Na noite azul clara e serena
Pleura en racontant sa peine	Chorava ao contar sua dor
C’était une triste chanson	Era uma triste canção
Alors je dis aux beaux vallons :	Então eu digo aos belos vales:
Soyez témoins que l’heure est brève	Sejam testemunhas de que a hora é breve
Ici bas, hélas, tout s’achève	Aqui, infelizmente, tudo se acaba
Même les plus belles chansons	Mesmo as mais lindas canções

Desenchantement

Poema de Béatrix Reynal

Formação: Canto e Piano
Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1942.
Páginas: 07
Duração aproximada: 3’15
Edição: São Paulo, Edit. Irmãos Vitale, 1942.

Tradução:

Lentement, épuisé,	Lentamente, esgotado,
mon pauvre cœur se brise	meu pobre coração se parte
Et mon beau, rêve meurt,	E meu belo sonho morto,
quand le soir agonise	quando a noite agoniza
Parmi mes souvenirs	Dentre as minhas lembranças
émouvants ou joyeux	emocionantes ou alegres
Je retrouve partout	Eu reencontro por toda a parte
des larmes de mes yeux	as lágrimas dos meus olhos
Je voudrais m’appuyer	Eu gostaria de apoiar-me
sur la terre solide	sobre a terra sólida
Mais je ne vois plus clair	Mas eu não vejo claramente
sur mon chemin aride	no meu caminho árido
Que me reste-t-il donne	O que me restou
des printemps, des étés,	das primaveras, dos verões,
et des parfums d’antan,	e dos perfumes de outrora
et des soirs étoilés?	e das noites estreladas?
Il n’est autour de moi	Só há ao meu redor
que doute et solitude;	dúvida e solidão;
Et de croire au bonheur,	E de acreditar na felicidade,

je n’ai plus l’habitude	Eu não mais tenho o hábito
Comme un enfant perdu,	Como uma criança perdida,
je voudrais m’en aller,	eu gostaria de ir,
Et prie afin que Dieu	E suplico para que Deus
veuille me protéger	Queira me proteger
Mais la vie est, là-bas,	Mas a vida é, aqui,
si sombre et menaçante	tão sombria e ameaçadora
Que je frémis d’horreur	Que estremeço de horror
en mon âme hésitante	na minha alma hesitante
Et je voudrais crier,	E eu gostaria de gritar,
et je voudrais m’enfuir	e eu gostaria de fugir
De peur de trop aimer,	De medo de amar demais,
et d’encore souffrir	e sofrer outra vez
Oh, qui saura jamais	Oh, quem jamais saberá
toute la tragédie	toda a tragédia
Que le malheur a pu	Que a desgraça pôde
construire dans ma vie?	construir em minha vida?
Que d’autres croient longtemps	Que outros acreditem por muito tempo
qu’ils aimeront toujours,	que eles amarão para sempre,
Et qu’un sort plus clément	E que um destino mais clemente
protégé leurs amours!	proteja os seus amores!

Chanson des Américains

Poema de Béatrix Reynal

Formação: Canto e Piano
Data de composição: 1943.
Páginas: 03
Edição: São Paulo, Edit. Irmãos Vitale, 1943

Chanson du Tommy

Poema de Béatrix Reynal

Formação: Canto e Piano
Data de composição: 1943.
Páginas: 02
Edição: São Paulo, Edit. Irmãos Vitale, 1943

Chanson pour ma belle

Poema de Béatrix Reynal

Formação: Canto e Piano
Data de composição: 1943.
Páginas: 02

2 Canções Populares do Planeta Marte

I. Sad Song

II. Gay Song

Formação:

1. Canto e piano
2. Canto e orquestra

Local e data de composição: Rio de Janeiro, 1943.

Páginas: 07

Duração aproximada: 4’45

Edição: New York, Associated Music Pibl. Schirmer, 1946. (Versão para piano)

I. Sad Song

Grâï, Yolti
Grâï, Yolto blénetza thor
Grâï, Yolti
Grâï, vréno til nimed yé kor
Pré nagi vloki yétenn
Pré nagi vloki batornou
Grâï, Yolti
Grâï, Kad Yolto blénetza jor
Panoldo midê
Grâï, yolto nimedyé thor
Nimedyé kor
Nimedyé Grâï

II. Gay Song

Yarni, telghé solnitaï
Béyo kaléni béyo kaléni, béyokaléni tzaï
Listi korègi valno taghila botemm, taghila botemm
Korègi valno taghila botemm
Ap liméra, liméra ternèjo, liméra taghila Goïé!
Listo Yarni temm Goïé!
Taghila botemm Goïé!

Minas Gerais

Formação:

1. Canto e piano;
2. Canto e orquestra;
3. Canto e conjunto de câmara;
4. Coro a 4 vozes.

Local e data de composição: Belo Horizonte, 1968.

Páginas: 03

Duração aproximada: 4’30

Meu Nordeste

Poema de Hamilton Guerra

Formação:

1. Canto e piano
2. Canto e orquestra
3. Canto e conjunto de câmara

Local e data de composição: Belo Horizonte, 1979.

Páginas: 03

Duração aproximada: 3’

Edição: Bélgica, Edit. Metrópolis, 1980.

Se meu nordeste está quente
Está cheio de gente
Gente assim como nós

Deus que me ouvis
Eu vos peço a esperança de um verde
Um só verde sem fim

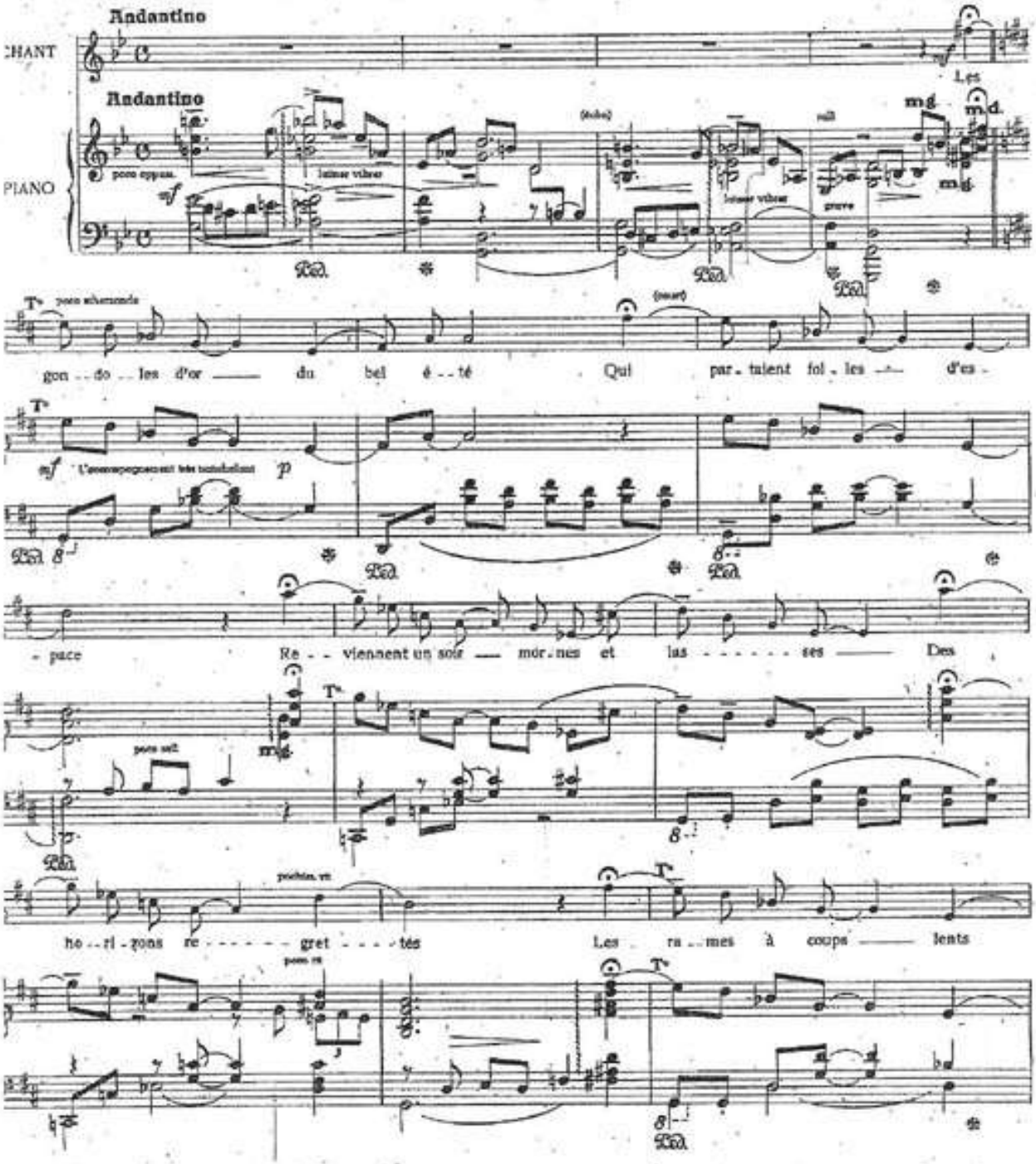
E Deus que é bem brasileiro
Mesmo sendo estrangeiro
Ao meu canto atendeu
E mandou duas lágrimas bem suas
Inundar campos e ruas
Dos meus olhos choveu

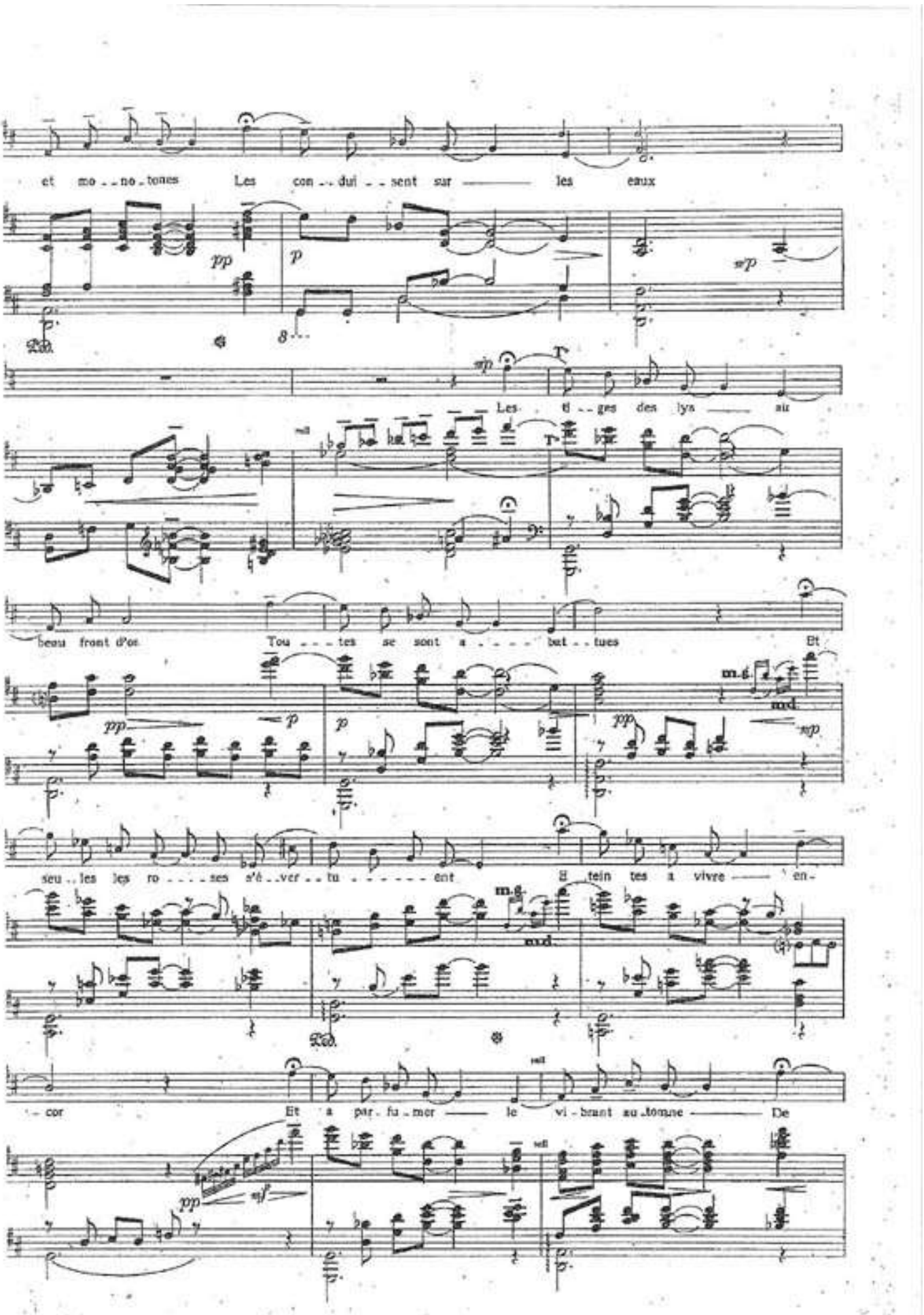
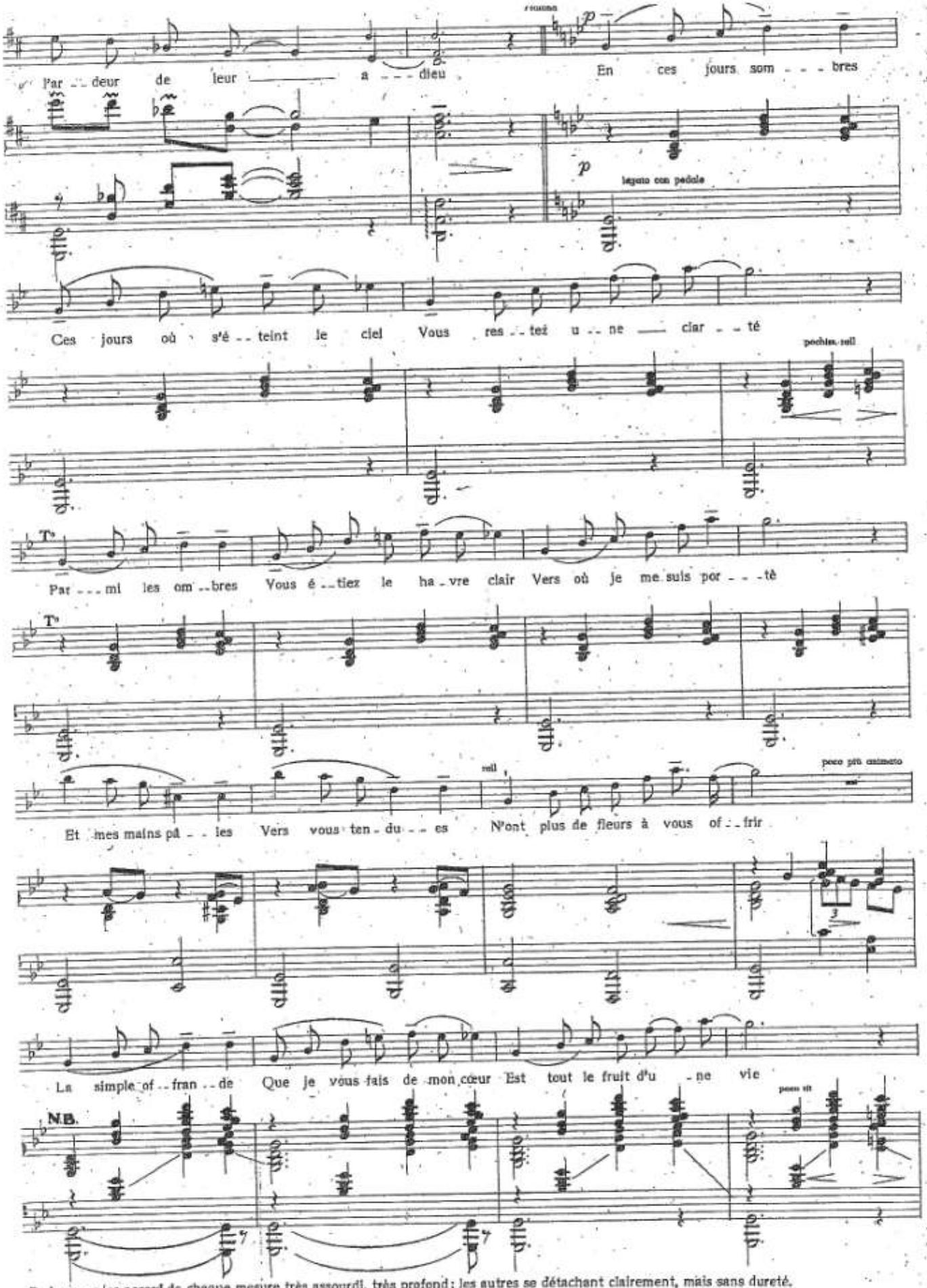
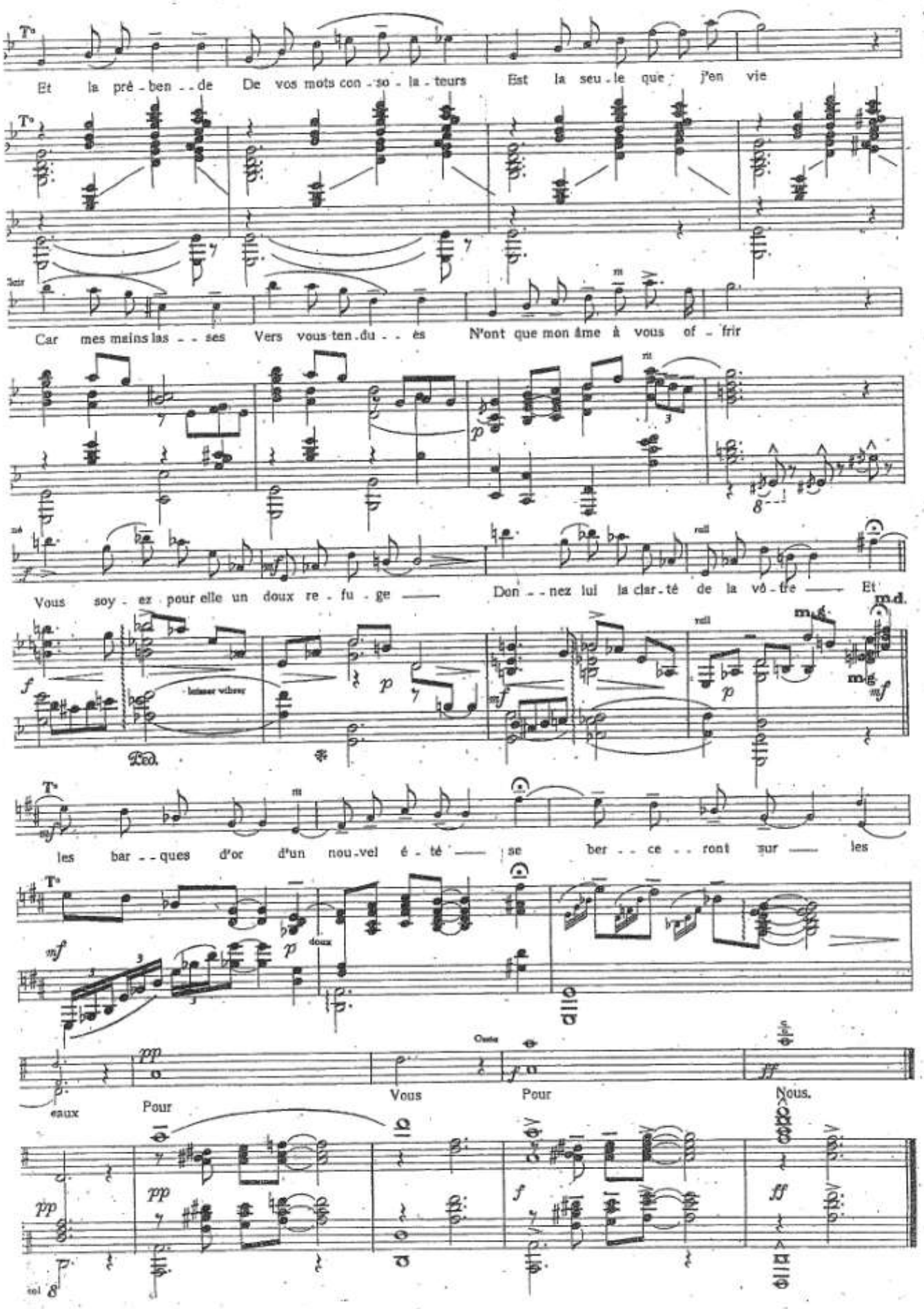
Das cores que são nossas
Três apenas lá deixei
Azul, branca, amarela
Uma só não encontrei

Mas eis o arco-íris a nascer da fé
Anuncia que a seca findou
Se um dia eu voltar
Nordeste verde hei de encontrar

SÉRÉNADE

Musique de **A. BOSMANS**

Paroles adaptées d'après des Poèmes d'E. VERHAEREN

Propriété de l'auteur A. BOSMANS
Anvers.

Tous droits d'adaptation, de traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays.

et mo - no - tones Les con - dui - sent sur les eaux
Les ti - ges des lys au
beau front d'or Tou - tes se sont a - bat - tues Et
seu - les les ro - ses s'é - ver - tu - ent Il tein tes a vivre en -
- cor Et a par - fu - mer le vi - brant au - tomne De

B. Le premier accord de chaque mesure très assourdi, très profond; les autres se détachant clairement, mais sans dureté.

Imp. " LA MUSICALE ", 23, avenue Montjoie, Bruxelles (III).

LEBENS - LEITMOTIV

BIBLIOTECA DE MUSICA DA U.F. Doação 30 11 01

à Charles PANZERA

« Je ne pensais pas à vous en écrivant ces vers..
Mais lorsque vint le désir de les entendre « chanter »
ma pensée fut : vous.
Et nous vous dédions le tout en hommage admiratif. »
A. B. – J. W.

Musique de **A. BOSMANS**

Poème de **J. WAUTERS**

CHANT

PIANO

p Les yeux de

fem - - - me Me ber - - cent l'â - - - me Par leur candeur Leur can -

mp pp

pochiss. m

- deur Les

mp

un peu plus vite mais cressant

revenez

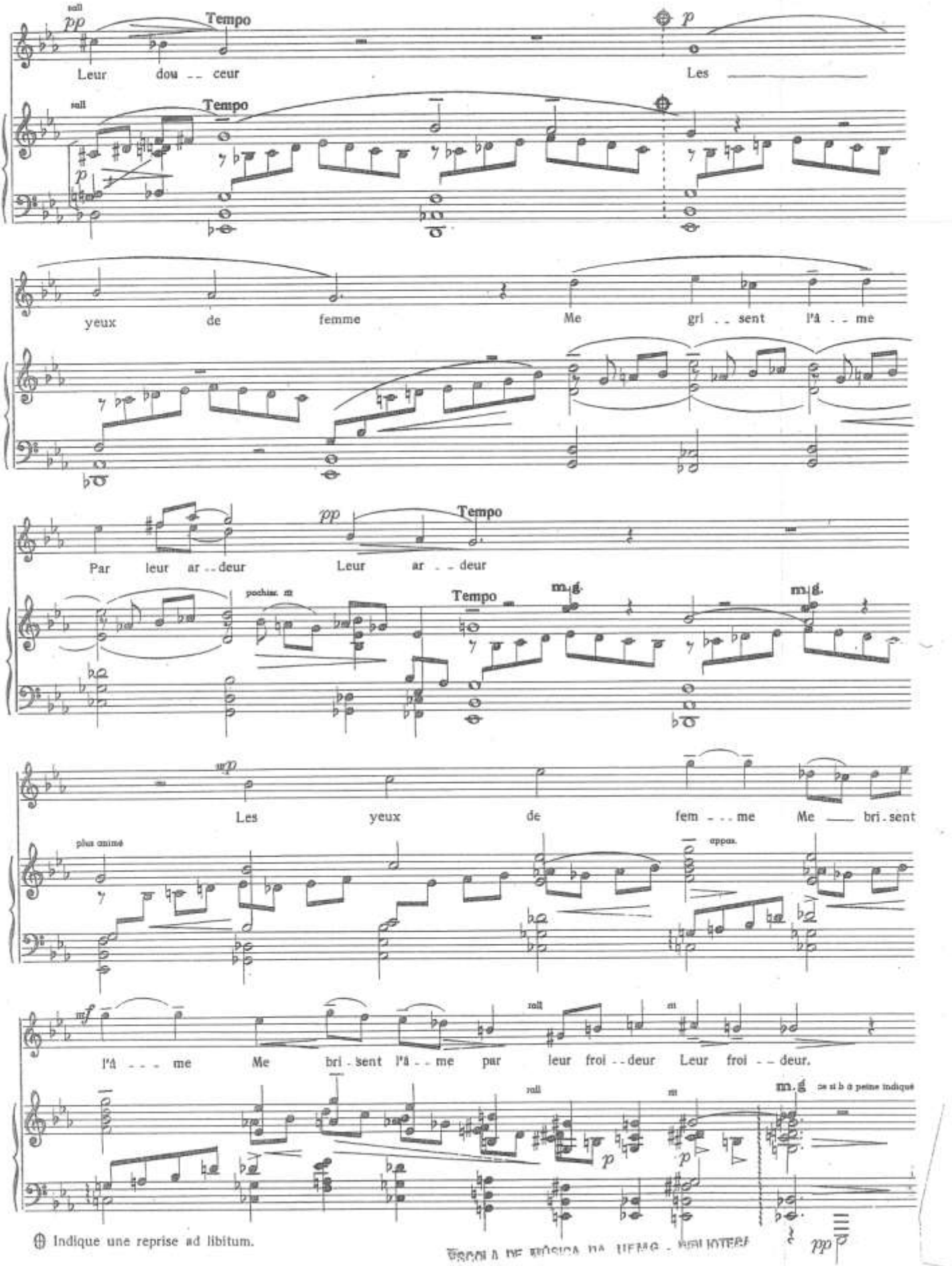
yeux de fem me Me char - ment l'â - - - me Par leur dou - ceur

3

m

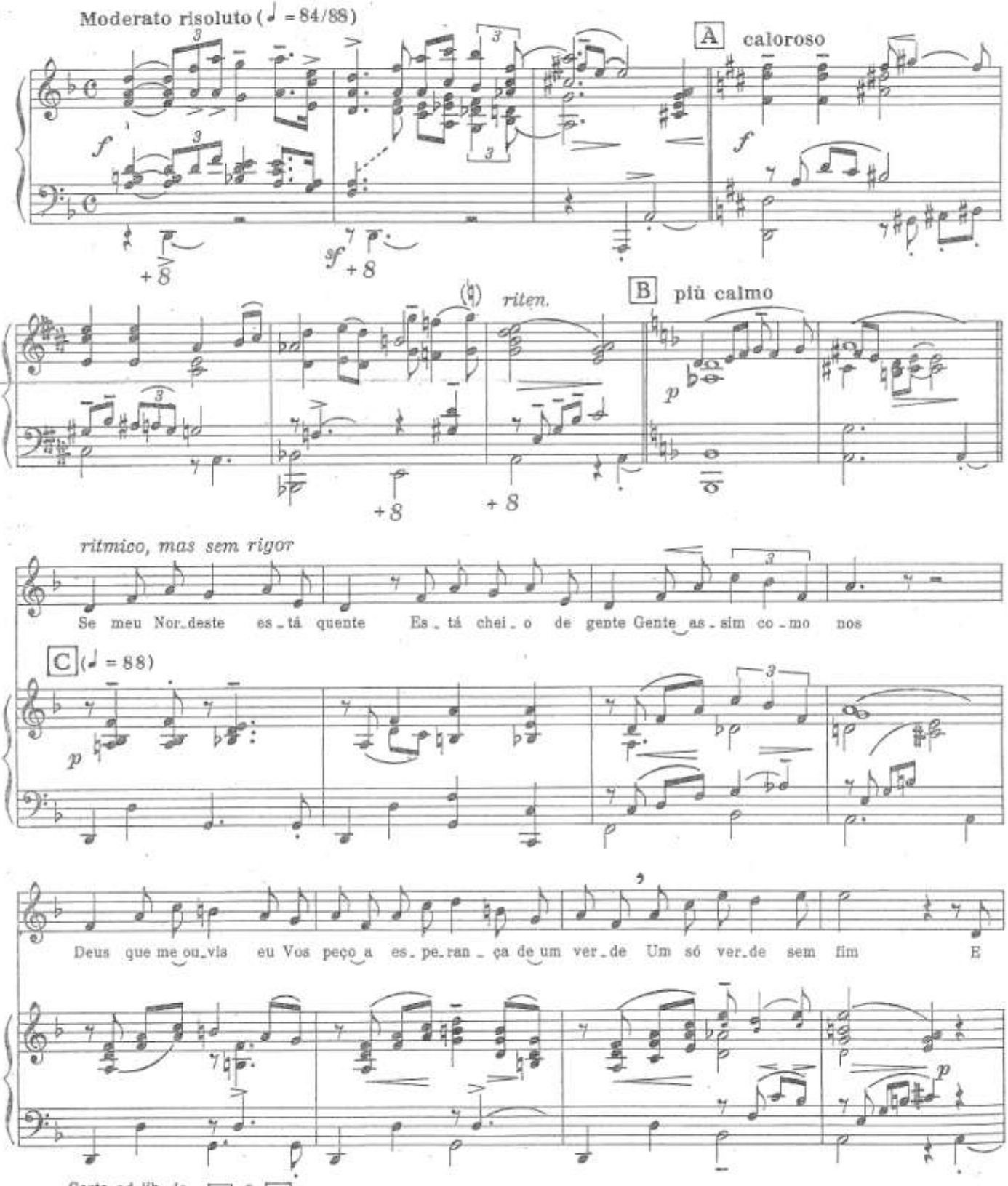
mf

Propriété de l'auteur A. BOSMANS
Anvers.

Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays.

Indique une reprise ad libitum.

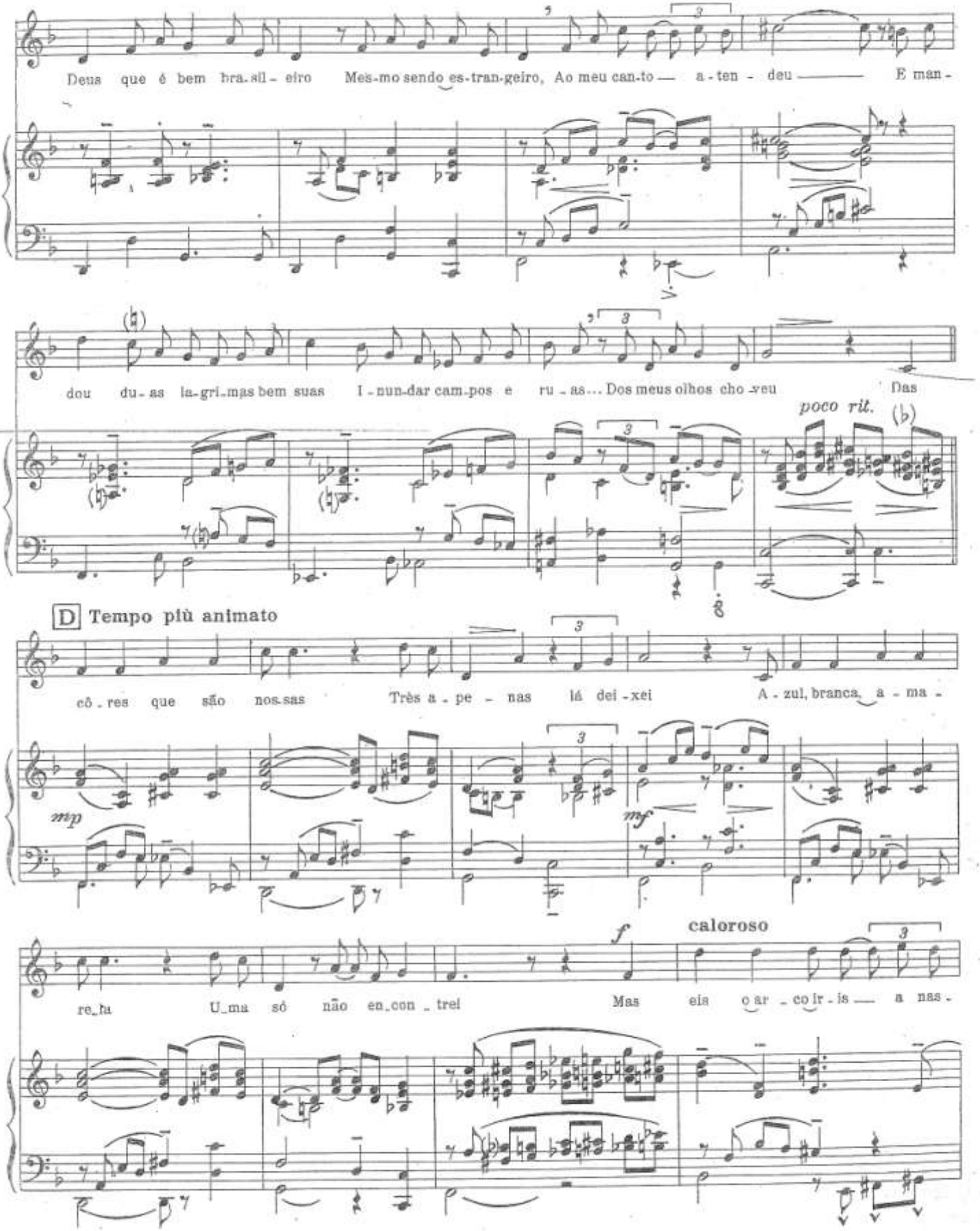
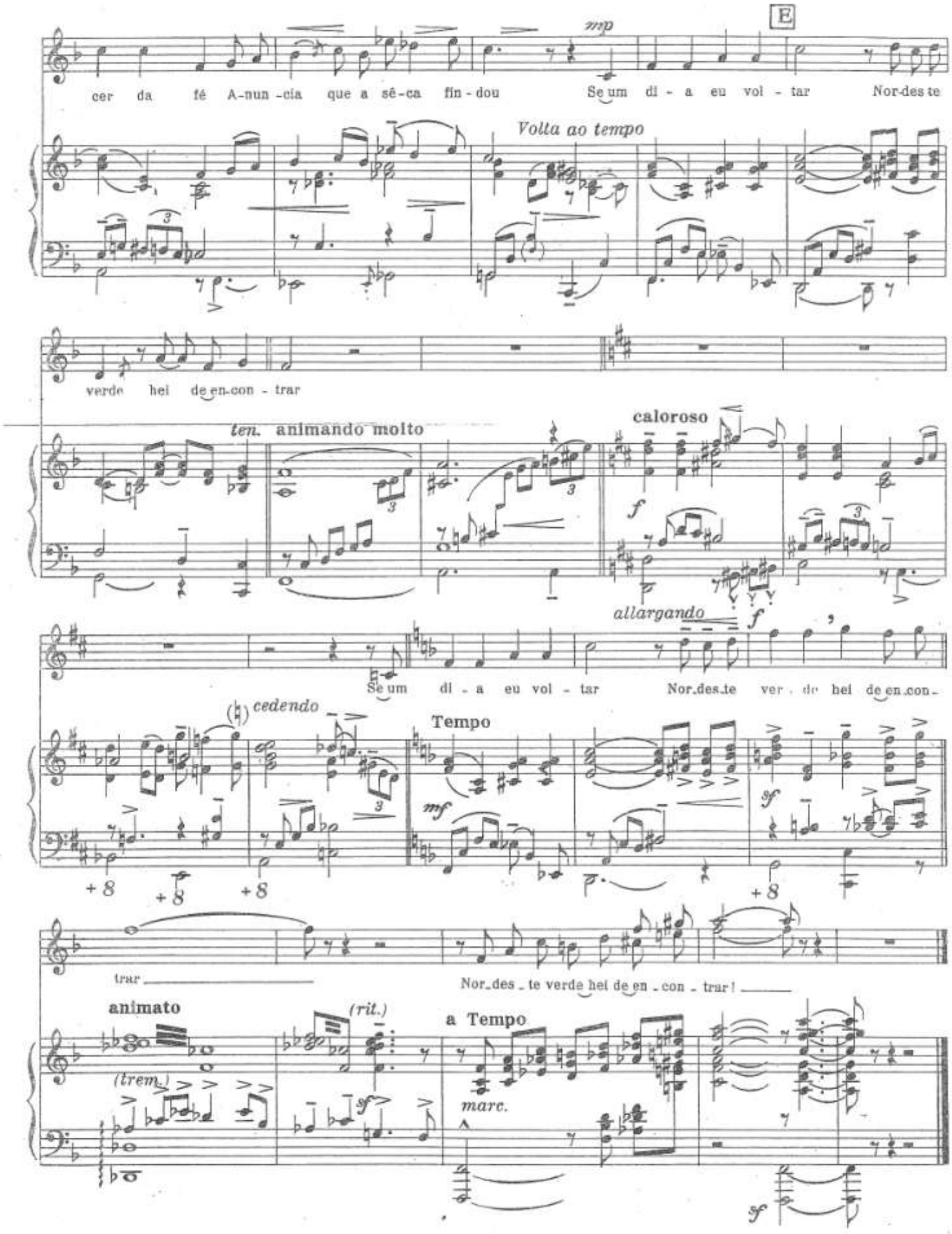
MEU NORDESTE

Letra de
Hamilton GUERRA

Música de
Arth. BOSMANS

N.B. Corte ad lib. de A a B
Optional cut from A to B

© World Copyright 1980 by Edition METROPOLIS
Van Ertbornstraat 5 - 2000 Antwerpen

E.M. 4.875

All rights reserved
Printed in Belgium

Deus que é bem bra-sil-eiro Mes-mo sendo es-tran-geiro, Ao meu can-to a-ten-deu E man-
dou du-as la-gri-mas bem suas I-nun-dar cam-pos e ru-as... Dos meus olhos cho-veu Das
poco rit.
D Tempo più animato
cô-res que são nos-sas Três a-pe-nas lá dei-xei A-zul, branca, a-ma-
mp
mf
f
caloroso
re-la U-ma só não en-con-trei Mas eis o ar-co ir-is a nas-

E
mp
cer da fé A-nun-cia que a sê-ca fin-dou Se um di-a eu vol-tar Nor-des-te
Volta ao tempo
verde hei de en-con-trar
ten. animando molto
caloroso
f
allargando
f
Se um di-a eu vol-tar Nor-des-te ver-de hei de en-con-
cedendo
Tempo
mf
sf
+8
+8
+8
+8
trar
Nor-des-te verde hei de en-con-trar!
animato
(trem.)
(rit.)
a Tempo
marc.
sf

7.5. ANEXO 5 – BIOGRAFIA DE ÉMILE VERHAEREN

Émile Verhaeren é o autor do poema que inspirou A. Bosmans em sua canção *Sérénade*. Poeta belga, Verharen escreveu contos, poesias, peças de teatro e críticas de arte. Ele nasceu em Saint-Amand, no dia 21 de maio de 1855, e faleceu em Rouen, em 27 de novembro de 1916.

O escritor nasceu em Flandres, a região do norte da Bélgica, onde a maioria da população fala flamengo. Sua família, no entanto, falava francês, e na infância o jovem poeta estudou em uma escola jesuíta, sendo alfabetizado nessa mesma língua.

Verhaeren cursou direito na Universidade de Louvain e durante os estudos publicou textos acadêmicos, fundando um jornal, "*La Semaine*". O jornal foi reprimido pelas autoridades, assim como seu segundo trabalho, "*Le Type*". O autor colaborou também com a revolucionária revista de arte *La Jeune Belgique*. Ele chegou a trabalhar no tribunal em Brussels no ano de 1881, mas logo decidiu dedicar sua vida à poesia e à literatura, abandonando a carreira jurídica para se tornar um escritor.

De acordo com Marly Souza (2006, p. 473), Verhaeren "evoluiu do naturalismo para o misticismo e atravessou uma crise espiritual. Depois, celebrou a poesia do povo, da multidão e das cidades industriais tão bem como a poesia das paisagens do seu país natal." Sua poesia simbolista de versos livres paira entre a sensualidade de "*Les Flamandes*" (1883) e o desespero angustiante de "*Les Dábâcles*" (1888)[41], e apresenta três temáticas principais: sua terra natal (Flandres), o esforço humano (o desejo por progresso e a emancipação das classes trabalhadoras), e seu amor por sua esposa[42].

Seus primeiros poemas (Os Flamengos, 1883, e Os Monges, 1886) são marcados pelo influxo parnasiano e certa atração para o misticismo. Após atravessar uma crise pessoal, moral e religiosa, Verhaeren escreveu três de suas obras mais notáveis: *Les Soirs* (As Noites, 1887), *Les Débâcles* (Os Desastres, 1888), *Les Flambeaux Noirs* (Tochas Negras, 1891). Os três livros são resultados de um

[41] *PoemHunter.com* <http://www.poemhunter.com/emile-verhaeren/biography/> Acesso em: 18 jun 2011 (Original em inglês. Tradução própria.)
[42] *Emile Verhaeren* em ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626066/Emile-Verhaeren> (Original em inglês.) Acesso em: 24 jun 2011

trabalho escrito durante uma grave depressão, e as obras são marcadas pela escuridão e pelo pessimismo, repletas de imagens violentas e sangrentas[43].

A busca de uma poesia visionária foi retratada em alguns poemas de Verhaeren que se diferenciam dos demais por seu cunho social, como *Les Campagnes Hallucinées* (As Campanhas Alucinadas, 1893) e *Les Villages Illusoires* (As Aldeias Ilusórias, 1895). O conteúdo desses poemas é permeado entre o tema da decadência do mundo rural e o auge do industrial[44].

Em agosto de 1891, o poeta casou-se com Marthe Massin, uma pintora de Liège. Seu amor e sua felicidade recém-descoberta são expressos na trilogia *Les Heures*, que compreende três livros de poemas: *Les Heures Claires* (1896), *Les Heures d'Après-midi* (1905) e *Les Heures du Soir* (1911)[45].

Sua última fase inclui obras de tom intimista e confidencial, que tratam do amor conjugal e do otimismo no progresso humano *(Les Forces Tumultueuses*, 1902, *La Multiple Splendeur*, 1906, e *Les Rythmes Souverains*, 1910), vinculados ao apego à sua terra natal (*Toute le Flandre,* 1904-1911), que dão forma, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, à exaltação da nação (*Les Ailes Rouges de la Guerre*, 1916).

As obras de Emile Verhaeren são reunidas nas seguintes coletâneas[46]:

- *La Multiple Splendeur* (O Múltiplo Esplendor)
- *Les Ailes Rouges de la Guerre* (As Asas Vermelhas da Guerra)
- *Les Apparus Dans Mes Chemins* (As Aparições no meu Caminho)
- *Les Blés Mouvants* (Os Trigos Movediços)
- *Les Bords de la Route* (As Bordas da Estrada)
- *Les Campagnes Hallucinées* (As Campanhas Alucinadas)
- *Les Débâcles* (Os Desastres)
- *Les Douze Móis* (Os Doze Meses)
- *Les Flamandes* (Os Flamengos[47])
- *Les Flambeaux Noirs* (As Tochas Negras)

---

[43] LAERMANS, Eric. *Emile Verhaeren.* <http://users.fulladsl.be/spb1667/cultural/verhaeren.html> (Original em francês.) Acesso em: 23 jun 2011

[44] INFOBIOGRAFIAS.COM < http://infobiografias.com/biografia/35144/Émile-Verhaeren.html> Original em espanhol. Acesso em: 23 jun 2011

[45] *Um Jour, um poeme.* <http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/verhaeren-emile> Acesso em: 23 jun 2011

[46] Lista disponível no site *Un Jour, un poeme.* Acesso em : 23 jun 2011.

[47] Flamengos são como são chamados os falantes do flamengo (língua neerlandesa conhecida popularmente como holandês).

- *Les Flammes Hautes* (As Chamas Altas)
- *Les Forces Tumultueuses* (As Forças Turbulentas)
- *Les Heures Claires* (As Horas Claras)
- *Les Heures d'Après-midi* (As Horas da Tarde)
- *Les Heures du Soir* (As Horas da Noite)
- *Les Moines* (Os Monges)
- *Les Rythmes Souverains* (Os Ritmos Soberanos)
- *Les Soirs* (As Noites)
- *Les Vignes de ma Muraille* (As Videiras da minha Parede)
- *Les Villages Illusoires* (As Aldeias Ilusórias)
- *Les Villes Tentaculaires* (As cidades Tentaculares)
- *Les Visages de la Vie* (As Faces da Vida)
- *Toute la Flandre* (Toda a Flandres[48])

[48] Flandres (em francês, Flandre) é a região do norte da Bélgica, onde a população fala flamengo. As principais cidades desta região são Antuérpia, Lovaina e Bruxelas.