



## **A performance das canções de Oswaldo de Souza hoje: desafios e aproximações frente aos percursos da obra no tempo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*John Kennedy Pereira de Castro*  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
johndecastro@hotmail.com

*Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra<sup>1</sup>*  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
lumontecastro@ufmg.br

**Resumo:** Neste artigo, lança-se o foco sobre a canção de Oswaldo de Souza (1904-1995) e de possibilidades de sua performance para a atualidade, considerando seu contexto criativo, seus aspectos dialógicos e elementos do contexto atual capazes de ativar seus significados de modo eficiente, garantindo sua pervivência como obra artística. Para isto, observa-se o contexto de sua criação e descrições de características imanentes da obra e propõe-se uma sugestão interpretativa, que visa conduzir a uma proposta performática que associa a canção com a literatura de cordel.

**Palavras-chave:** Canção brasileira. Oswaldo de Souza. Literatura de cordel. Performance.

### **Performance of Songs by Oswaldo de Souza Today: Challenges and Similarities**

**Abstract:** This article focuses on songs by Oswaldo de Souza (1904-1995) and possibilities for their performance today, considering their creative context, dialogic aspects and elements of the current context that are able to activate their meanings efficiently, ensuring their continuous existence as artistic work. Therefore, the context of their creation and descriptions of immanent nature of the work are observed and an interpretative suggestion is proposed. This proposal aims to lead to a performance that associates the songs to *cordel* literature.

**Keywords:** Brazilian Song. Oswaldo de Souza. *Cordel* Literature. Performance.

### **1. Breve reflexão sobre a transformação da performance da canção no tempo**

Pesquisas relacionadas à canção brasileira têm avançado consideravelmente na última década, atestando nítida abertura à percepção dos possíveis diálogos que o gênero pode estabelecer com a semiótica, a linguística e outras áreas do conhecimento, para além dos já ancestrais laços com a literatura e o teatro. A efetivação destes diálogos não se estabelece apenas sob perspectivas musicológicas, históricas ou analíticas, mas de modo especial, se materializa em sua própria performance.

Este fato suscita questões importantes acerca de possibilidades de uma performance em transformação, no que concerne às relações dialógicas de obras em estudo com novos elementos à construção de sentido e ao questionamento de padrões performáticos

destas mesmas obras concebidos em outras épocas. As percepções do intérprete e do ouvinte referentes a uma canção, mais especificamente falando da canção brasileira de câmara e de outros gêneros similares, vem se desenvolvendo de forma dinâmica e transformadora, paralelamente às transformações históricas em seu sentido mais amplo, provocando novas posturas e novas formas de ver e ouvir o mundo.

A canção, como obra artística, apesar de todo processo temporal que implica em inúmeras contribuições de elementos sócio-políticos, econômicos e culturais com que vem interagindo e dialogando ao longo da história, tem se perpetuado em múltiplas traduções quando, por meio de sua performance, nos apresenta a possibilidade de sua pervivência em constante diálogo com a época na qual se realiza. Mesmo diante de sua dimensão poética, a canção ressurgue, a cada performance, como obra viva e atual, pois se considerarmos sua performance como uma tradução dentro de cada contexto histórico, poderemos atestar que, a canção não é, em sua pervivência, mera reprodução de signos escritos em uma partitura pois, como aponta Sandra Reis (2001), “Mesmo o que se mostra fixo está sempre em processo de maturação e, em cada momento da história, diversa é a maneira de significar e diferente é o modo de ver” (REIS, 2001: 41). Ainda evocando o aspecto circunstancial que norteia a obra de arte, em especial a performance da canção, podemos afirmar que “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance, ela se transmuda” (ALMEIDA, 2011: 64 apud ZUMTHOR, 2005: 49).

Neste artigo, lança-se o foco sobre a canção de Oswaldo de Souza e de possibilidades de sua performance hoje, decorridos mais de 70 anos de sua criação, buscando avaliar seus aspectos dialógicos com elementos do contexto atual, capazes de ativar seus significados de modo eficiente, garantindo sua pervivência como obra artística. Para isto, tecemos algumas considerações sobre o contexto de sua criação, características imanentes da obra e apresentamos por fim uma sugestão interpretativa que conduz a uma proposta performática que associa as canções à literatura de cordel.

## **2. A canção no contexto cultural brasileiro dos anos 20 a 40 do século XX**

Considerando a observação de possíveis transmutações da performance decorrente das mudanças temporais, destacamos a seguir alguns acontecimentos nos quais a canção brasileira, aí incluída a canção de Oswaldo de Souza, esteve imersa e, nestes contextos, como seguiu se auto definindo e ressignificando.

Assim como a literatura de cordel, a canção de câmara brasileira começa a firmar-se em meados do século XX, logo após o advento da República e o desenvolvimento das

idades, dentro de uma dinâmica urbanística, a exemplo do que ocorreu em comunidades europeias. Um fato relevante e que contribuiu para o desenvolvimento da canção brasileira foi a atuação do compositor cearense Alberto Nepomuceno, que no final do século XIX apresentava em suas obras marcas do nacionalismo insurgente na Europa e já estabelecido na Alemanha, de onde absorvera influências efetivas, e que por sua atuação no cenário de nascimento da nossa canção de câmara brasileira, receberia o título de pai da canção brasileira de câmara, gênero sobre o qual se debruçou e defendeu ao longo da vida. O idioma, próprio de cada país, foi elemento relevante à consideração dos compositores da época. O mesmo se fazia indispensável como elemento de valorização da identidade nacional e o “nacionalismo internacionalista europeu que inspirou compositores no século XIX tinha no idioma pátrio um dos pontos unificadores e regeneradores da nação” (DUTRA; BORGHOFF, 2012: 35).

Paralelamente à canção de câmara no Brasil, herdeira direta do *Lied*, mantinham-se vivas e desenvolviam-se no país, revelando-se nas vitrines artísticas da Capital Federal, formas populares como as peças vocais inseridas em espetáculos teatrais ou de “Revista”, as modinhas que persistiam, o samba-choro originário do choro instrumental, as marchas carnavalescas, dentre outras formas vocais. Surgiam também as canções de caráter regional, advindas do interior do país, apresentando temáticas relacionadas à vida do homem do campo, do sertanejo e de tantas outras cidades, para além do Rio de Janeiro. Inseria-se a canção e suas muitas vertentes em um dado momento rico em importantes acontecimentos históricos. Ocorreriam nos primeiros 30 anos do século XX situações políticas e culturais relevantes como a deflagração da Semana de Arte Moderna de 1922, a propagação de sistemas radiofônicos no Brasil, o avanço do movimento literário realista denominado “Romance de 30”, o estabelecimento político do Estado Novo e a confirmação da cidade do Rio de Janeiro como centro cultural da nova República, cidade na qual se estabeleceram novos padrões comportamentais em contraponto às culturas populares regionais que se mantiveram, em grande parte, devido ao isolamento geográfico, mais conservadoras.

Lembremo-nos ainda que a cidade do Rio de Janeiro se tornara, desde o Período Imperial, o centro sócio-cultural e político do país e para lá se dirigiram músicos em busca de educação musical formal e profissionalização. A cidade, por ser a capital da República, se transformaria no meio urbano de maior difusão cultural da nação, “uma espécie de síntese do país, tanto no sentido racial quanto cultural” (CABRAL, 1996: 10).

Mas um dos mais importantes acontecimentos à época, referentemente aos processos de criação e difusão da canção, foi a propagação da radiodifusão na Europa e Estados Unidos, chegando ao Brasil em setembro de 1922. O advento da era do rádio resultou

na instalação da primeira rádio brasileira, fundada no Rio de Janeiro em 20 de abril de 1923 - a chamada Rádio Sociedade. Este acontecimento representou uma mudança significativa nos paradigmas sócio-culturais e políticos do país quando fomentou a difusão, com a multiplicação de emissoras pelo país, de música gravada e música ao vivo e, em especial, da canção brasileira por todo território nacional, possibilitando às populações mais remotas do Brasil o acesso a uma programação musical, de novelas e noticiários.

A canção brasileira como elemento artístico de comunicação, além da função de puro entretenimento, passou a ter papel relevante na difusão de aspectos culturais do país. Tornou-se então um meio expressivo pelo qual, além da propagação da lírica romântica em voga, se difundiam opiniões acerca de fatos políticos da época, revelando seu engajamento na história e nos acontecimentos pelos quais passava o país. A respeito destas canções e sua difusão nas rádios, Sérgio Cabral (1996) afirma: “Uma das consequências da gravação de tantas músicas, a partir do final dos anos 20, é a possibilidade, a qualquer tempo, de acompanhar pelas letras das músicas a evolução dos acontecimentos políticos” (CABRAL, 1996: 20).

### **3. A canção de Oswaldo de Souza: criação e interpretação na era do rádio**

Neste contexto efervescente imergiu o jovem compositor Oswaldo de Souza (01/04/1904 - 20/02/1995), compositor natural do Rio Grande do Norte, que se mudou para o Rio de Janeiro em 25 de maio de 1925, buscando realizar seus estudos no importante Instituto Nacional de Música, espécie de templo da música onde haviam lecionado Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguêz, Henrique Oswald, dentre outros grandes nomes.

Se Oswaldo de Souza buscou uma preparação acadêmica tradicional, é notório ressaltar a forte influência da música popular do período sobre o jovem músico, representada, dentre tantas outras, pela escuta de obra dos pianistas e compositores Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, figuras que pôde assistir em concertos e idas ao cinema Odeon. No Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza concluiu sua formação musical, começando sua primeira fase de composições. Nesse período, conheceu o compositor paraense Waldemar Henrique de quem se tornou grande amigo e de quem recebeu impulso e incentivo à estreia de suas composições, em 1939, tendo como primeira intérprete de suas canções a cantora Mara Feraz, irmã de Waldemar Henrique. Suas canções eram então, segundo Claudio Galvão (1988), “nascidas de três fontes: o próprio compositor, outros poetas ou adaptações de quadrinhas populares<sup>2</sup>” (GALVÃO, 1988: 38).

Dentre as características presentes nas obras de compositores que seguiram a estética nacionalista, como Oswaldo de Souza e Waldemar Henrique, especialmente canções de caráter regionalista, sobressaíam a elaboração musical segundo a influência do ensino musical tradicional do país e a constituição genética com fortes marcas de linguagens poético-musicais populares. Ligados à veiculação de aspectos folclóricos e a aspectos populares urbanos ou rurais, da floresta ou do sertão, e muitas vezes à poesia de forma simples de temática sentimental, destacaram-se outros compositores como Babi de Oliveira, Marcelo Tupinambá, Hekel Tavares, Joubert de Carvalho, dentre outros.

No Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza atuou como professor de música e compositor, atividade que o colocou em contato com muitos artistas da época, como Pascoal Carlos Magno, Murilo Carvalho e Alma Cunha e um dos mais prestigiados intérpretes da canção brasileira, Jorge Fernandes, um dos primeiros a gravar suas composições. De fato, Oswaldo de Souza teve suas obras interpretadas por vários cantores, em sua maioria vinculados à música popular brasileira. Estes cantores configuravam o quadro artístico de um momento significativo na transformação sociocultural do país: o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa. Entre estes intérpretes se destacam: Clara Petraglia, Vanja Orico, Alice Ribeiro, Ely Camargo e Inezita Barroso. Os mesmos gravaram e divulgaram as canções de Oswaldo de Souza.

Outro fato curioso na biografia deste representante da canção de câmara regional é o fato de ter atuado na direção do programa “Retrato Musical do Brasil” na TV Record de São Paulo, em 1956, programa este retransmitido por uma cadeia de 23 emissoras de rádio. A canção de Oswaldo de Souza, diferentemente de uma porção elevada de canções brasileiras para canto e piano do período, teve sua veiculação garantida à época pela mídia radiofônica.

#### **4. A performance da canção de Oswaldo de Souza hoje**

Oswaldo de Souza assegurou seu lugar no cenário musical brasileiro com um grande número de canções publicadas e interpretadas ao longo de anos por intérpretes importantes, tanto populares quanto pelos cantores líricos. Sua linguagem musical fundamentou-se essencialmente nos costumes e no ambiente geográfico nordestino, cenário inspirador de sua obra. Grande parte de suas canções trazem em sua constituição poético-musical uma correlação profícua com a cultura popular nordestina na qual se pode constatar a presença, no processo criativo (*poiésis*), de elementos de enredo da literatura de cordel, nitidamente presentes nas narrativas das canções; tanto a literatura de cordel quanto a obra de Oswaldo de Souza têm como cenário inspirador o nordeste brasileiro. O sertão nordestino foi, portanto, a inspiração à criação de suas canções, em

reflexo de suas múltiplas vivências em viagens ao interior para a região sertaneja do Estado do Rio Grande do Norte, como nos atesta Brito (2009):

No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu “baú de memórias”, e ele, mesmo saindo do nordeste para o sudeste, **nunca** descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, mas num tom brasileiro (BRITO, 2009: 07, grifo do autor).

Tais relatos confirmam a proposição de Ilza Nogueira (2004) quando afirma que “A criação e compreensão da linguagem figurada na comunicação musical dependem da interseção entre pessoa, espaço geográfico e tempo” (|NOGUEIRA, 2004: 13). A linguagem poético-musical de Oswaldo de Souza apresenta, por exemplo, elementos em comum com a literatura de cordel que, segundo Priscila Melo (2014), é caracterizada por: 1- Possuir uma essência cultural muito forte, relatando tradições culturais regionais e contribui bastante para a continuidade do folclore brasileiro; 2 - Em textos considerados romances, emprego de recursos utilizados na narrativa como descrição de personagens, monólogos, súplicas ou preces por parte do protagonista; 3 - A presença de uma poética desenvolvida em quadras populares (uma estrofe de quatro versos com rima no segundo e quarto versos).

Destacamos excertos de dois poemas (textos) das canções de Oswaldo de Souza nos quais encontramos a presença das quadras populares, tendo na rima um forte elemento de dramaticidade à declamação e performance das mesmas.

***Canção “Jangada” (Canção Praiana/São Paulo, 1943)***

*Jangada ligeira que leve desliza  
Na crista altaneira dos mares sem fim.  
Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse  
Tão leve, tão doce tão simples assim.*

***Canção “Cantiga” (São Paulo, 1943)***

*Você diz que me quer bem,  
Mais bem eu quero a você,  
Quero bem por toda vida,  
Você só quando me vê.*

Paralelamente às análises de caráter imanente ou poiético, o estudo musicológico da obra de Oswaldo de Souza, a partir de gravações, documentos e entrevistas, conduzem o pesquisador/intérprete a indagações inquietantes na busca de interpretá-la hoje e inseri-la em uma classificação específica. Frente à multiplicidade de informações, análise de diversas naturezas e avaliação de opiniões de caráter estésico, a canção de Oswaldo poderia incluir-se

no leque das obras de caráter regionalista, herdeiras de pressupostos indicados por Mário de Andrade e estabelecidos no Ensaio de 28, como síntese às expectativas da Semana de Arte Moderna; poderia tratar-se de uma canção de cunho regionalista na esteira das obras literárias do período do Romance de 30; poderia, guardando as subclassificações anteriores, inserir-se no repertório de canções de câmara brasileira, tendo sido elaborada e notada em partitura e estruturada para interpretação pela tradicional formação canto e piano, criada para a interpretação por cantores e pianistas capazes de ler notação musical e indicações da partitura e que, de fato, a inseriram no repertório de recitais líricos e programas curriculares acadêmicos da década de 1950 até o presente; poderia ainda ser percebida como uma canção popular da chamada era do rádio, tendo sido interpretada por importantes cantores populares e recebido arranjos ou versões de acompanhamento característicos da música popular, consideravelmente distantes de sua partitura original para canto e piano; seria então uma canção das mídias, segundo o termo proposto pela pesquisadora Heloisa Valente (2003).

A partir do rol de informações que se nos apresenta ao longo de nossas pesquisas, de caráter musical ou musicológica, e ainda frente às relações intertextuais perceptíveis, podemos perceber o quão múltiplas são as possibilidades de entendimento e construção de sentido de uma canção, e conseqüentemente, de sua interpretação e performance. Consideramos em nosso atual estágio da pesquisa, que vem se desenvolvendo há alguns anos sob diferentes perspectivas, que o performer, responsável pela apresentação ao vivo da canção, pode escolher diretrizes da performance, dentre as mais diversas, em consonância com seus objetivos interpretativos. Particularmente, objetivamos que sejam guardados em ampla proporção, tanto as diretrizes poéticas da obra, no caso da canção de Oswald de Souza em direção à valorização do elemento regional, quanto elementos da dimensão imanente. A dimensão estética, que nos cabe perceber como primeiros fruidores e conduzir até o ouvinte como veículos da materialização sonora e comunicativa, contribuirá decisivamente para a pervivência e êxito da obra.

Desta forma, sendo de nosso interesse que seja comunicada à plateia informação cultural acerca do nordeste brasileiro, além do próprio texto literário-musical da canção interpretada, consideramos que a integração de elementos extra-musicais em diálogo com a música pode trazer resultados efetivos.

De nossa experiência prática, pudemos perceber o quanto a presença do cordel, através de sua declamação em performance, se mostra eficiente ao êxito performático deste repertório, de vez que realça aspectos sonoros relacionados à cultura daquela região do país. A linguagem do cordel, atualmente mais divulgada e conhecida do que a música regional de

Oswaldo, é capaz de promover a criação de imagens, de pintar um cenário onde a música de Oswaldo encontrará o seu eco e conseqüentemente, sua maior compreensão.

Finalizamos este artigo lembrando a importância de intérprete e público inteirarem-se dos aspectos sócio-culturais e do geofísico do nordeste brasileiro como elementos preponderantes à performance de ambos os gêneros - musical e literário - , pois, como lembra Nogueira (2004),

Para o ouvinte que não tem nenhum tipo de vivências ou informação cultural – antropológica, sociológica ou geofísica - sobre a região sertaneja e litorânea do nordeste brasileiro, a compreensão de idéias musicais enquanto entidades representativas na música de Oswaldo de Souza, pode não se efetivar (NOGUEIRA, 2004: 10).

## Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- BRITO, Maria de Fátima de. Entrevista concedida a John Kennedy Pereira de Castro em 01 de junho de 2009. Via escrita. Maceió - AL.
- CABRAL, Sergio. *A MPB na era do rádio*. Coleção Polêmica. São Paulo: Moderna, 1996.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva; BORGHOFF, Margarida. A canção de Alberto Nepomuceno: trajetórias poéticas em busca de uma performance mais consciente, coerente e criativa. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa – 2012, p. 31 a 38.
- GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza: o canto do nordeste*. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.
- MELO, Priscila. Literatura de cordel. R7 Educação: 2014. Disponível em: < <http://www.estudopratico.com.br/literatura-de-cordel/> >. Acesso em 15 de mar. de 2016.
- NOGUEIRA, Ilza. A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música. *Brasiliana*, Rio de Janeiro – RJ, v.18, p. 8-15, setembro de 2004.
- 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, 2001.
- VALENTE, Heloisa de A. D. *As vozes da canção na mídia* São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

## Notas

<sup>1</sup> Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

<sup>2</sup> Pela origem folclórica, as quadrinhas populares merecem destaque especial. São provenientes da tradição oral, ouvidas pelo compositor em Natal ou no interior, cantadas ou recitadas por familiares, velhas mucamas, cantadores sertanejos. Outras foram colhidas de publicações especializadas ou em cordéis, abundantes nas feiras do interior nordestino (GALVÃO, 1988: 38).