

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

TRADUÇÕES DA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA NA
CANÇÃO DE CÂMARA DE HELZA CAMÊU

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Antonieta Pereira (UFMG)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2009

Ficha catalográfica

Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva.

Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu

xiii, 227f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada)

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, 2009.

Orientadora: Maria Antonieta Pereira

1. Canção de câmara brasileira. 2. Música e literatura. 3. Hipertextualidade. 4. Helza Camêu.
5. Manuel Bandeira. 6. Tradução intersemiótica

I. Pereira, Maria Antonieta (Orientadora). II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu

por

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Tese defendida em 26 de março de 2009 frente à banca examinadora
constituída pelos professores:

Prof^a. Dra. Maria Antonieta Pereira – Orientadora
Faculdade de Letras – UFMG

Prof. Dra. Cristina Capparelli Gerling – Instituto de Artes – UFRGS

Prof^a. Dra. Elzira Divina Perpétua – Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFOP

Prof^a. Dra. Leda Maria Martins – Faculdade de Letras – UFMG

Prof. Dr. Oiliam José Lanna – Escola de Música – UFMG

Prof^a. Dra. Melânia Silva de Aguiar (Suplente) – Instituto de Ciências Humanas
PUC Minas

Prof. Dra. Thais Flores Nogueira Diniz (Suplente) – Faculdade de Letras – UFMG

RESULTADO: _____

Aos autores
Bandeira e Camêu,
que permanecem tão vivos...

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Maria do Carmo e Francisco (na lembrança), por me conduziram sempre pelo amor e pelo exemplo;

a Ildefonso, amado e amigo, pelo companheirismo e pela disposição constantes;

a minha amada e letradíssima filha Luíza, pela revisão, pelos ensinamentos e pela crítica;

a André, meu querido filho, pelos preciosos auxílios técnicos;

a minha filhinha Laura, pela maravilhosa surpresa que foi e que é a cada instante;

aos irmãos Marcelo e Cristiana, pela suspeitíssima “corujisse” que tanto me anima;

a meus amigos do Resgate da Canção Brasileira, Margarida Borghoff, Mônica Pedrosa, Mauro Chantal e Cecília Nazaré, pelos auxílios e por compartilham comigo as alegrias e dificuldades nas jornadas pela canção;

ao amigo Celso Faria, pelo trabalho da transcrição;

ao Guilherme Araújo, pela atenta leitura e pela revisão;

aos professores da Faculdade de Letras da UFMG Leda Martins, Sérgio Peixoto, Lúcia Castello Branco e Wander Melo Miranda, por acolheram pacientemente minhas musicais, e nem sempre pertinentes, interpretações das letras;

à querida Professora Maria Antonieta Pereira, pelo idealismo, pela competência e pela dedicação na orientação e na revisão deste trabalho;

a Deus, por eles e por tudo.

Quem

Para Helza Camêu

*Na tarde exausta,
Quem canta?
Quem ondula o tédio denso
Com a asa leve de seu canto?
Quem?
(Na árvore podre do mundo,
Cresce um letal cogumelo.
Há moscardos teleguiados
A zumbir sobre o futuro.)
Pássaro sem compromisso,
Que refresca a intensa angústia
Do poente e da alvorada?
Quem canta?
Quem?*

Helena Kolody

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é apontar meios que auxiliem o intérprete musical, cantor e instrumentista, a reconhecer e a compreender os significados que permeiam a canção de câmara, em especial a canção brasileira. O trabalho considera que tal compreensão possa conduzir ao êxito da *performance* e à valorização desse gênero musical. Para alcançar esse objetivo, escolhi como *corpus* de estudo o conjunto de oito canções – *Líricas, op. 25* –, da compositora carioca Helza Camêu, escrita sobre poemas de Manuel Bandeira; ele poeta canônico, ela compositora a ser reconhecida. A obra musical é aqui observada segundo as perspectivas teóricas do hipertexto, que consideram as obras em estudo como “sendo” e “estando” em rede. A rede hipertextual da canção é constituída de elementos intrínsecos e extrínsecos à própria obra musical, conectados através de diferentes interfaces, pela abertura a novos elementos e conexões, pela multilinearidade e heterogeneidade das relações e pela mobilidade das centralizações. Essas interfaces, relações que promovem sentido, são assumidas na tese como relações tradutórias, fundamentadas nos princípios da teoria da “transcrição”, da “tradução intersemiótica”, ambas de base semiótica peirciana, e nos princípios dialógicos da intertextualidade, de base bakhtiniana. Ao longo da tese, são propostos exames dessas relações tradutórias impetradas pela compositora – através do estabelecimento de relações texto-música-contexto –, pelo poeta – através das relações intertextuais presentes em sua obra–, e pelo próprio intérprete, que promove, com suas diferentes leituras, a ativação de significados potencias da obra.

ABSTRACT

The main purpose of this work is to point ways to assist the musical interpreter, singer and instrument player, to recognize and to understand the meanings that interpenetrate the art song, especially the Brazilian art song. In this work, is considered that such understanding can lead to the success of the *performance* and to the valuation of this musical genre. In order to reach this purpose, I chose as *corpus* of study the suite of eight art songs - *Lyrics, op. 25* -, from the Brazilian composer Helza Camêu, based on poems of Manuel Bandeira; he as a canonic poet; she as a composer to be recognized. The musical work is examined through the perspectives of hypertextual theories, that consider it both as “being a web” and “being on the web”. The art song hipertextual web is constituted of intrinsic and extrinsic elements, connected through different interfaces and it is characterized by its opening to receive new elements and connections, by its multilinear and heterogeneous relations and the motion of its centers. These interfaces, that promote meaning, are assumed in the thesis as translation operations, according to the principles of the theory of the “transcrição”, the theory of “intersemiotic translation”, both founded in the peircian semiotics, and in the dialogical principles of intertextuality, founded in Bakhtin thoughts. Throughout the thesis, I examine the translation operations made by the composer through the establishment of relations between text-music-context, the intertextual operations made by the poet and, finally, this translation operations made by the performer itself, who promotes, with its different readings, the activation of the potential meanings suggested by the authors.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

FIGURA 1 – Unidades formais de 1º e 2º graus de “Desencanto”	100
FIGURA 2 – Unidades formais de 1º, 2º, 3º e 4º graus de “Desencanto”	102
QUADRO I – Tempos acentuados na canção “Desencanto”	109
QUADRO II – Comparação entre terminações musicais e tonemas em “Desencanto”	113
QUADRO III – Relações entre traços de vogais nas rimas das estrofes E ₁ e E ₃	115
QUADRO IV – Relações entre consoantes das rimas presentes nas estrofes E ₁ e E ₃	115
QUADRO V – Relações comparadas de paralelismo e de inversão entre vogais e consoantes em rimas e intervalos melódicos a elas simultâneos	116
QUADRO VI – Relações de paralelismo entre as rimas na seção A, direcionamento de intervalos melódicos e percursos harmônicos sincrônicos	117
QUADRO VII – Relações de paralelismo e inversão entre as rimas na seção B, seus intervalos melódicos e seus percursos harmônicos sincrônicos	118
QUADRO VIII – Relações de paralelismo entre as rimas na seção A’ e direcionamento de seus intervalos melódicos	119
QUADRO IX – Divisão da canção “Crepúsculo de outono” em unidades formais	140
QUADRO X – Períodos e frases na seção A do “Madrigal” de José Siqueira	157
QUADRO XI – Períodos e frases na seção A do “Madrigal” de Helza Camêu	157
QUADRO XII – Períodos e frases na seção B do “Madrigal” de José Siqueira	158
QUADRO XIII – Períodos e frases na seção A do “Madrigal” de Helza Camêu	158
QUADRO XIV – Relações entre rimas externas na E ₁ e elementos musicais na Seção A do “Madrigal” de José Siqueira	160
QUADRO XV – Relações entre rimas externas na E ₁ e elementos musicais na Seção A do “Madrigal” de Helza Camêu	160
QUADRO XVI – Relações entre rimas externas na E ₂ e elementos musicais na Seção B’ do “Madrigal” de José Siqueira	161
QUADRO XVII – Relações entre rimas externas na E ₁ e elementos musicais na Seção A’ do “Madrigal” de Helza Camêu	161

QUADRO XVIII – Sonoridades semelhantes em “Madrigal”	163
QUADRO XIX – Relações sintático-musicais nos versos v_1 e v_2 de “Madrigal”	172
QUADRO XX – Relações sintático-musicais nos versos v_3 e v_4 de “Madrigal”	173
QUADRO XXI – Trajetórias melódicas comparadas nas canções “Madrigal” de Siqueira e Camêu	175
QUADRO XXII – Exemplos de marcas da presença do “eu lírico” em <i>Líricas</i>	206
QUADRO XXIII – Marcas textuais indicativas da presença de uma interlocutora	212
QUADRO XXIV – Marcas textuais indicativas dos períodos do dia	217
QUADRO XXV – Simetria de formas em <i>Líricas</i>	218
QUADRO XXVI – Sequência de tonalidades no ciclo das quintas	219
QUADRO XXVII – Simetria de tonalidades em <i>Líricas</i>	219

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO I 23

A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA NO ESPAÇO HIPERTEXTUAL

1.1 – Sobre a canção de câmara 23

1.2 – Os elementos e suas interações na canção de câmara 26

1.3 – Sobre o hipertexto 29

1.3.1 – Um breve histórico 29

1.3.2 – A metáfora do hipertexto 36

1.3.3 – Os princípios do hipertexto e relações possíveis com a canção de câmara 42

1.3.3.1 – Princípio de metamorfose 42

1.3.3.2 – Princípio de heterogeneidade 42

1.3.3.3 – Princípio de multiplicidade e de encaixe das escalas 43

1.3.3.4 – Princípio de exterioridade 44

1.3.3.5 – Princípio de topologia 45

1.3.3.6 – Princípio de mobilidade dos centros 46

1.4 – A canção de câmara brasileira como rede hipertextual: nós e conexões,
elementos e interfaces 48

1.5 – “A estrela”: ponto de partida para uma viagem hipertextual 55

CAPÍTULO II 59

NAVEGANDO PELAS DOBRAS HIPERTEXTUAIS DA TRADUÇÃO

2.1 – A música como linguagem e o auxílio da semiologia 61

2.2 – A tradução: estradas precursoras 64

2.2.1 – A tradução: idas e vindas, desde os primórdios 64

2.3 – O século XX e os caminhos da tradução 71

2.3.1 – Benjamin e a tarefa do tradutor	71
2.3.2 – A tradução e a semiótica peirciana	73
2.4 – Transcrição: a estética tradutória dos Campos como projeto hipertextual	79
2.5 – A tradução intersemiótica: criando novos e iluminando velhos acessos à rede	88
2.5.1 – A proposta de Julio Plaza: por uma tipologia da tradução intersemiótica	89

CAPÍTULO III 94

TRADUÇÃO: TAREFA DO COMPOSITOR - LEITOR

3.1 – A canção “Desencanto”: uma tradução intersemiótica do poema de Bandeira	96
3.1.1 – O poema em seu contexto criativo	96
3.1.2 – Traduzindo formas	98
3.1.2.1 – Estrofes, versos e as unidades formais musicais	99
3.1.2.2 – Prosódia musical: ajuste da métrica e da rítmica do poema à música	104
3.1.2.3 – Entonação poética <i>versus</i> melodia	110
3.1.2.4 – As rimas poéticas e as terminações frasais	114
3.1.3 – Traduzindo significados e contextos	120
3.1.3.1 – O pensamento confessional e metalingüístico do poema na canção : poesia e música traduzindo a vida	120
3.1.3.2 – Traduzindo um estado de espírito: o desencantamento	123
3.2 – A canção “Crepúsculo de outono”: traduzindo a intenção intertextual	125
3.2.1 – Simbolismo e impressionismo: trajetórias em conexão	127
3.2.2 – Vozes simbolistas e “impressionistas” em “Crepúsculo de outono”	133
3.2.2.1 – Em busca dos precursores	134
3.2.2.2 – As relações intersemióticas segundo as leis do “impressionismo”	139

CAPÍTULO IV 151

TRADUÇÃO: TAREFA DO INTÉRPRETE - LEITOR

4.1 – “Madrigal”: um poema, duas canções	152
4.1.1 – Comparação: um duplo acesso para a construção do sentido	155
4.1.2 – Estrofes, versos e rimas	155

4.1.3 – Sintaxe musical e sintaxe lingüística: uma aproximação	163
4.1.3.1 – As sugestões semânticas na tradução sintática do poema pela sintaxe musical	166
4.2 – “Dentro da noite”: através de uma interface chamada transcrição	182
4.2.1 – Transcrição e tradição	183
4.2.2 – Por uma aproximação entre a transcrição musical e tradução a poética	188
4.2.3 – “Dentro da noite” ao violão: uma escolha plagiotrópica e sincrônica	189
4.3 – As canções de <i>Líricas</i> : obras em rede	198
4.3.1 – Conectando os nós da rede	205
4.3.1.1 – A narrativa memorialista: um personagem chamado Manuel Bandeira	206
4.3.1.2 – Pintando os cenários: o espaço em <i>Líricas</i>	213
4.3.1.3 – Tempo e circularidade em <i>Líricas</i>	214

CONCLUSÃO 221

INTERROMPENDO A VIAGEM, POR HORA

REFERÊNCIAS 228

ANEXOS

- ANEXO I – Helza Camêu: notas biográficas
- ANEXO II – Transcrição dos poemas de Bandeira musicados em *Líricas, op.25*
- ANEXO III – Cópias de partituras de *Líricas, op. 25* (8 canções)
- ANEXO IV – CD com fonogramas de *Líricas, op. 25* (8 canções)

INTRODUÇÃO

Os vários anos de atividades como intérprete musical, quatorze dos quais dedicados ao ensino do canto na universidade, proporcionaram-me contatos com obras vocais de diferentes gêneros. A prática interpretativa e o ensino levaram-me do canto gregoriano às obras em que a voz humana é modulada por meios eletroacústicos. Entre esses extremos cronológicos e “tecnológicos” da música vocal ocidental, em meio a leituras e escutas de obras provenientes dos mais diversos locais e períodos, minha atenção voltou-se especialmente para a canção, possivelmente um dos mais antigos e contínuos modos de expressão musical do ser humano.

Se as canções populares estiveram na base de um interesse musical que me levou ao estudo acadêmico do canto, como ocorre com boa parte dos músicos brasileiros que buscam uma formação universitária nessa área, passei gradativamente a conhecer, a apreciar e a me dedicar ao estudo das chamadas canções de câmara, consideradas obras “eruditas¹”, efetivamente compostas a partir do séc. XVIII na Europa e posteriormente nas Américas. No Brasil, a canção de câmara firmou-se a partir dos finais do século XIX.

O processo de envolvimento com a canção de câmara brasileira revelou, entretanto, um amplo desconhecimento do gênero por parte do público e um considerável distanciamento por parte dos próprios intérpretes. Algumas dessas obras, negligenciadas no ambiente acadêmico e ignoradas por intérpretes e público, chamaram minha atenção não apenas pelo subjetivo julgamento estético que delas fiz, mas pela percepção objetiva de relações elaboradas e sensíveis entre sua música e seu texto literário. Dentre essas obras esquecidas, atraíram minha atenção peças para canto e piano de Helza Camêu (1903 – 1995), compositora carioca (ver dados biográficos no Anexo I), cujo rol de obras ultrapassa duas centenas e meia. Dentre suas mais de cem canções, aproximei-me de modo especial daquelas que seriam eleitas como *corpus* deste trabalho – as *Líricas, opus 25*, conjunto de oito canções escritas sobre poemas de Manuel Bandeira (1886 –1968), obra musical concluída em abril de 1943. Os poemas de Bandeira escolhidos por Camêu, cujos títulos são também títulos das canções, são listados a seguir, assim como os nomes dos livros em que os poemas foram incluídos até 1943:

¹ O uso do adjetivo “erudita”, neste trabalho, objetiva a identificação imediata do gênero pelo leitor. De fato, ideologicamente, discordo de seu emprego, de vez que provoca um afastamento entre a obra, o intérprete e o público, inserindo a canção de câmara brasileira numa posição injustificadamente oposta à da canção popular, sendo que ambas dialogam em suas origens e entrecruzaram seus caminhos ao longo do tempo.

- 1 - “Desencanto” – em *A cinza das horas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 2 - “Crepúsculo de outono” – em *A cinza das horas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 3 - “Madrigal” – em *Carnaval*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1919.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 4 - “A estrela” – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 5 - “Madrugada” – em *A cinza das horas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 6 - “Dentro da noite” – em *A cinza das horas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 7 - “Confidência” – em *A cinza das horas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- 8 - “Ao Crepúsculo” – em *A cinza das horas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
 – em *Poesias*, Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
 – em *Poesias Completas*, Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.

No contexto atual, a canção de câmara alemã e a francesa, ou seja, o *Lied* alemão e a *mélodie* francesa, análogos e precursores da canção de câmara brasileira², são amplamente divulgados internacionalmente a partir de centros acadêmicos e artísticos de todo o mundo, tornando-se foco de gravações, recitais, pesquisas, artigos e dissertações, disseminando não apenas a música e o nome de seus compositores, mas a poesia e seus poetas, o folclore e a cultura de sua nação, propagando ainda as técnicas desenvolvidas para sua interpretação e o nome de seus intérpretes, gerando reconhecimento cultural e aporte financeiro para seus países de origem³. No Brasil, entretanto, a CCB figura em planos secundários até mesmo em cursos superiores de Canto, a despeito da vastidão e dos valores artísticos e culturais embutidos nesse

² Doravante, usarei a sigla CCB para me referir à canção de câmara brasileira.

³ DUTRA, BORGHOFF, PEDROSA, 2003. p.74.

repertório. À sua frente, especialmente quanto à escolha interpretativa, encontram-se ainda estudos de outros gêneros vocais como a ópera, as peças vocais sinfônicas (oratórios, missas e cantatas) e as próprias canções de câmara estrangeiras.

A esse respeito, observa-se que no Brasil a ópera é um dos gêneros preferidos pelos estudantes de Canto, futuros intérpretes que vêem no gênero a possibilidade de explorarem ao máximo suas potencialidades vocais e dramáticas. O jovem cantor é seduzido não apenas pela música, mas pela força comunicativa do discurso dramático, pela grandiosidade do espetáculo, pela ampla sonoridade da orquestra e do coro, pela movimentação nos ensaios dos maestros, diretores, cantores, instrumentistas, figurantes, bailarinos, técnicos, pelo cenário e pelos figurinos, pelo poder das platéias, da mídia – múltiplas e sedutoras vozes da ópera.

A canção popular brasileira (CPB), por outro lado, está fortemente inserida na imaginação, na escuta e na voz do povo brasileiro. Além de um inegável espaço nos meios de comunicação, a canção popular mostra-se como importante lugar de participação cultural e artística para a população brasileira em geral e para intérpretes e compositores em potencial. É notavelmente amplo no país o número de pessoas que participam de festas e manifestações onde a canção é presença obrigatória. É igualmente amplo o número de pessoas que mantêm o hábito de cantar canções brasileiras em rodas de amigos, acompanhadas pelo tradicional violão e instrumentos de percussão. A canção popular tem sido também importante veiculadora da poesia e foi, em determinados momentos históricos brasileiros, como entre as décadas de sessenta e setenta, importante meio de protesto político e social.

O reconhecimento da importância da CPB no panorama sócio-cultural brasileiro levou o gênero a adentrar os espaços acadêmicos. Um grande número de instituições de ensino do país, nomeadamente as universidades, tem oferecido disciplinas e mesmo cursos com enfoque no estudo da música popular e, por conseguinte, da canção popular brasileira, observada sob diferentes perspectivas. Pode-se dizer que grande parte dos estudos e pesquisas acadêmicas dedicadas à canção brasileira tem seu foco voltado para a canção popular. Tais estudos se realizam não apenas a partir de perspectivas musicológicas, históricas e sociais, como as propostas por Mário de Andrade (1893 – 1945), Câmara Cascudo (1898 – 1986) e José Ramos Tinhorão (1928 –), mas sob as perspectivas da semiótica, com a presença significativa

de Luiz Tatit, autor de bibliografia que ampara uma fecunda onda de estudos.

Entre a grandiosidade do espetáculo operístico, a força cultural da canção de câmara internacional e o poder visceral da canção popular brasileira, a CCB resente-se de certo desinteresse e de uma desnecessária e imprópria comparação com os demais gêneros vocais. Em suas raras oportunidades de presença na mídia, a CCB é freqüentemente apresentada de maneira estereotipada ou descontextualizada⁴, o que induz boa faixa do público brasileiro, pouco atento às manipulações econômicas e político-culturais, a um inevitável estranhamento.

Certamente, esse estranhamento está associado, antes de tudo, ao baixo nível sócio-cultural de grande parte de nossa população assim como às falhas no ensino da música nas escolas, possivelmente considerada uma disciplina supérflua e “fora da realidade” de nossas estruturas escolares, o que resulta também numa deficiência na formação do público.

Mais especificamente, poderiam ser apontados outros fatores que distanciam o público da CCB, como o tradicional emprego pelos intérpretes da técnica vocal lírica, semelhante à empregada na ópera e em outros gêneros estrangeiros como o *Lied* e a *mélodie* que, baseada em uma postura do trato vocal que visa à amplificação e à projeção do som, pode conduzir à perda da inteligibilidade de algumas palavras, principalmente nos registros mais agudos, levando o ouvinte a não compreender integralmente um texto cantado em seu próprio idioma. Além disso, cantores líricos podem imprimir um acento inadequado ao idioma nacional, confundindo técnica e “impostação”⁵ com pronúncia. Outro fator de estranhamento pode advir da tradicional formalidade observada nos recitais de canto, com seu exíguo apelo às interações visuais, frente ao poder da imagem nos processos de comunicação da atualidade. Interrompem-se, assim, pelo desconhecimento ou por uma generalizada ausência de “compreensão” por parte de intérpretes e ouvintes, os acessos a um imenso e valioso conjunto de obras.

⁴ Há, freqüentemente, nas referências à CCB, a presença de uma *prima donna* que interpreta canções brasileiras de modo excessivamente sentimental, com um inequívoco acento operístico, estando inserida pelos produtores da mídia em uma cena caricatural, freqüentemente estranha ao contexto atual.

⁵ Impostação é o mesmo que “colocação da voz”. É um procedimento técnico que se baseia no levantamento do palato, descida da laringe e posicionamento da língua, ocasionando uma ampliação nas dimensões do trato vocal e um controle no direcionamento das ondas sonoras produzidas pelas vibrações das pregas vocais, levando ao aumento da projeção, da intensidade sonora e do controle do timbre vocal.

Paradoxalmente, apesar do desconhecimento generalizado e do descaso da mídia, a CCB tem sido objeto de interesse investigativo em diversos centros de estudo e produção musical, nacionais e estrangeiros, conduzindo à realização recente de pesquisas e publicações que, por sua vez, levam à promoção de gravações e concertos de divulgação. Grande parte dessas atividades se desenvolve na universidade pública brasileira que, visando a ações de caráter inter ou transdisciplinar, tem buscado estimular no aluno, além do envolvimento com conteúdos específicos de seu curso, o interesse pela pesquisa em temas relacionados à formação artístico-cultural e à problemática social no Brasil. Nesse sentido, as pesquisas em musicologia e em práticas interpretativas voltadas para a música brasileira desenvolvidas na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais se apresentam como questões acadêmicas relevantes e se revelam como elementos de estímulo à criação musical e à fundamentação e à revitalização de certas práticas interpretativas, envolvendo o aluno de música no reconhecimento, na valorização e na socialização da produção artística nacional.

Verificam-se, pois, a cada dia a necessidade de um aprofundamento nos estudos do repertório da CCB e a possibilidade de avaliação de suas interações com o contexto atual, objetivando a compreensão e a propagação de seus significados, valores culturais e artísticos. Mais do que isso, o processo de reconhecimento da CCB torna-se uma maneira efetiva de aproximar intérpretes, compositores, produtores e ouvintes de questões históricas, sociais, étnicas, literárias e musicais brasileiras.

Diante desse panorama, buscando trabalhar com a CCB de uma maneira comprometida, e visando inseri-la em um espaço condizente com o potencial artístico e cultural que demonstra possuir, reuni-me a colegas professores da Escola de Música da UFMG que compartilham dos mesmos interesses e inquietações e instituímos em 2003 o grupo de pesquisa e o projeto homônimo *Resgate da Canção Brasileira*. Uma de nossas atividades principais foi a oferta de disciplinas relativas à canção de câmara brasileira na Graduação em Música da UFMG, sendo suas ementas dedicadas ao estudo analítico e interpretativo desse repertório, visando à sua difusão e ao estudo de particularidades técnicas e interpretativas, estilo, dicção, inteligibilidade, análise musical e poética.

Outras ações promovidas pelo grupo têm sido a localização e a catalogação de obras

dispersas, a edição revisada de partituras manuscritas, a promoção contínua de recitais de professores, alunos e músicos convidados, dentro e fora do ambiente acadêmico, a realização de cursos de extensão e seminários de pesquisa discutindo temas como os padrões de pronúncia do português brasileiro cantado e a adequação da técnica vocal lírica à interpretação da CCB e, principalmente, a busca de processos analíticos para a CCB, com vistas a desenvolver metodologias adequadas. O grupo criou ainda um guia eletrônico de canções, contendo catalogação, localização de partituras e comentários analítico-interpretativos sobre as obras.⁶ O último passo dado pelo grupo foi a criação de um selo de gravação e de edição gráfica na Escola de Música da UFMG, cujo lançamento prevê a gravação fonográfica da íntegra das canções de câmara de Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Lorenzo Fernandes e de parte das canções de Helza Camêu, além da edição de um livro inédito com partituras de canções dessa compositora.

As crescentes responsabilidades geradas pela pesquisa, pela *performance* e principalmente pelas atividades didáticas assumidas pelo grupo levaram-nos à constatação de que o estudo das expressões artísticas e sua própria realização interpretativa experimentam uma considerável ampliação de horizontes conceituais, principalmente quanto às questões de representação e significação e que, apesar de uma aparente simplicidade, qualquer definição para a canção de câmara passaria ao largo de expressões reducionistas ou lineares.

Em busca de perspectivas mais amplas para o estudo da CCB, atraíram-nos as propostas abrangentes da Literatura Comparada, que acolheu nossas propostas de Doutorado. A Literatura Comparada, assumindo um caráter inter e transdisciplinar, abandona hoje a exclusividade de enfoque do par literatura/literatura em favor dos pares literatura/artes e literatura/humanidades. Considerada uma idéia em construção, a perspectiva transdisciplinar questiona os modelos duais e excludentes em favor de teorias que favoreçam o diálogo, como as construções em rede, que possibilitam a ativação de coletivos pensantes, de pedagogias cooperativas e de atitudes solidárias. Foi nesse contexto que o aporte teórico e eminentemente prático das teorias do hipertexto se revelou um eficiente modo de compreender a CCB em suas relações intrínsecas e com o contexto.

E foi também no âmbito comparativista que nos demos conta do estabelecimento, ao longo desses seis anos de atividades, da rede configurada “na” e “com” a canção de câmara

⁶ Este guia eletrônico está no *site* www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira.

brasileira. Se, por um lado, incidíamos nossas pesquisas sobre elementos da rede interna da canção, ou seja, sobre as relações entre o texto e a música em função de escolhas interpretativas necessárias à *performance*, por outro, ativávamos, por meio de diferentes processos, os espaços potenciais desse gênero musical. As diferentes metodologias e agentes envolvidos, os mais diversos acessos para divulgação desse repertório – concertos, seminários, disciplinas, gravações, edições, guia eletrônico –, a não-linearidade dos enfoques, o descentramento das ações e a heterogeneidade dos “atores”, elementos e mídias envolvidos no trabalho, tão claramente vivenciados pelo grupo *Resgate da Canção Brasileira*, não seriam outros senão os elementos e as características próprias de uma rede hipertextual, noção que se confirmou e que vem se difundindo no ambiente das comunicações e adentrando o espaço das artes com o suporte da Literatura Comparada, da Lingüística, da Semiótica, da Semiologia musical e da Ciência da Computação.

Desenvolvidas no ambiente das tecnologias e da informática, as teorias hipertextuais, constituídas nas últimas décadas como tributárias e corolárias das reflexões estruturalistas e pós-estruturalistas sobre o texto, reflexões que já vinham se acumulando e sedimentando desde meados do século XX, re-assimilaram as experiências de diversas épocas e as técnicas de linguagem, indo da oralidade aos recursos multimidiáticos do computador e colocando-se a serviço da comunicação. As teorias hipertextuais aproximaram-se, assim, de importantes teorias da contemporaneidade que questionam a metafísica e o logocentrismo, apoiando-se no pensamento desconstrucionista e no dialogismo, se tornando, gradativamente, um vasto aparato teórico.

As canções de Helza Camêu escolhidas como *corpus* deste estudo são observadas como textos-modelo. Segundo a hipótese levantada nesta tese, as canções são redes abertas às mais diversas conexões, desde aquelas ativadas em seu processo produtivo/criativo – a composição – até as que se encontram nos processos produtivo/interpretativos – análise e *performance*⁷. O objetivo deste trabalho resume-se, portanto, na avaliação das relações entre elementos intrínsecos da canção de câmara de Camêu – obra intersemiótica – e na proposição de acessos entre elementos intrínsecos e extrínsecos da canção, a serem realizados pelos atores sócio-técnicos dessa rede hipertextual, que a um só tempo constitui e contém a CCB, relações que visam à configuração de sentido, à compreensão e assim à emergência da própria obra.

⁷ Faz-se aqui uma delimitação do processo interpretativo, considerando-se que a recepção, apesar de também envolver a interpretação, não será enfocada nesse trabalho, a não ser segundo a perspectiva do *performer*, que é também receptor. Cabe lembrar, por outro lado, que o emprego do termo *performance* nesta tese faz referência ao ato de execução da obra musical por um cantor ou instrumentista.

No presente estudo, as aproximações hipertextuais entre os elementos intrínsecos e extrínsecos da CCB se fundamentam não só na própria teoria hipertextual, mas em teorias literárias e lingüísticas que se identificam com suas propostas básicas de abertura da obra, como a teoria tradutória da transcrição, desenvolvida por Haroldo de Campos (1929 – 2003) e Augusto de Campos (1931 –), a teoria da tradução intersemiótica de Julio Plaza (1938 –), ambas em rede com a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), com o pensamento lingüístico de Roman Jakobson (1896 – 1982) e, fundamentalmente, com a proposta dialógica de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975). Outros teóricos irão auxiliar no embasamento teórico desta tese, apontando para a abertura de acessos e permitindo a efetivação de algumas das muitas conexões que nela se estabelecerão.

Antes de passar ao Capítulo I, apresento uma síntese dos conteúdos de cada capítulo da tese. Diante da articulação de domínios discursivos tão abrangentes e da peculiaridade dos objetos analisados, procuro expor no Capítulo I, com maior aprofundamento, as características do gênero canção de câmara e discorrer mais detalhadamente sobre a teoria hipertextual, que fundamenta este estudo.

O Capítulo II trata do processo ou do conceito de tradução, assumido nesta tese como o principal meio de conexão entre os elementos intrínsecos e extrínsecos de uma obra artística, ou ainda, como interface na rede hipertextual da canção. A primeira parte do capítulo aborda sinteticamente aspectos historiográficos da tradução desde os primórdios, revelando como essa prática e suas teorias desenvolveram-se numa alternância de proposições muitas vezes antagônicas. Passando pelas idéias de Walter Benjamin sobre a “impossibilidade” da tradução poética e da tradução como forma e pelas aproximações entre a tradução e a semiótica, atingem-se, na segunda parte do capítulo, os conceitos de transcrição, segundo proposta teórica dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e o de tradução intersemiótica, fundamentado na proposição de Roman Jakobson, com o desenvolvimento teórico de Julio Plaza.

O Capítulo III apresenta estudos de casos. Em sua primeira parte, é abordada a canção “Desencanto”, primeira canção de *Líricas*, sendo a obra musical avaliada como uma tradução intersemiótica do poema homônimo, tarefa realizada pela compositora, leitora ativa e participativa do poema. O enfoque tradutório recai sobre os diferentes aspectos formais do poema, considerando-se que, segundo as propostas da teoria tradutória dos irmãos Campos,

sejam esses os aspectos principais a serem observados em uma tradução poética. Em sua segunda parte, o capítulo apresenta um estudo analítico da canção “Crepúsculo de outono”, segunda canção de *Líricas*, com ênfase na observação do caráter intertextual do poema e em como esse recurso dialógico e hipertextual influi na produção de sentido da canção que o veicula, sendo a música novamente assumida como linguagem tradutora do poema.

O Capítulo IV apresenta novos estudos de casos, considerando, desta vez, o papel do intérprete-leitor na formulação de sentidos nas canções em foco. O primeiro caso proposto é o de uma análise comparativa, vista como crítica interpretativa. Esse acesso, formulado através do olhar comparativo do intérprete, aponta para os níveis de aprofundamento e para as diferentes perspectivas tradutórias assumidas pelos compositores. As obras em foco são “Madrigal”, de Helza Camêu, terceira canção de *Líricas*, e “Madrigal”, de José Siqueira, ambas compostas sobre o mesmo poema, constituindo duas traduções, portanto, de uma mesma obra literária. O segundo caso, incidindo sobre “Dentro da noite”, sexta canção de *Líricas*, avalia o processo denominado “transcrição” como uma forma de acesso interpretativo à obra, sendo ele comparado à tradução, de vez que translada a obra de um meio a outro – do piano ao violão –, procurando manter semelhanças na diferença. O último caso de estudo aborda em conjunto as oito canções de *Líricas*, mostrando a possível configuração de um ciclo de canções. A esse ciclo é atribuído o caráter de narrativa hipertextual, rede engendrada pela perspectiva crítica do intérprete frente às pontas conectivas deixadas pelos autores e pelo contexto. Essa narrativa apresentará, possivelmente, novos significados, para além daqueles percebidos na análise individual de cada canção. Seguem, a este quarto capítulo, as considerações finais que, longe de serem conclusões definitivas, apontam para o grande e aberto mapa hipertextual da canção.

CAPÍTULO I

A CANÇÃO DE CÂMARA NO ESPAÇO HIPERTEXTUAL

1.1 – Sobre a canção de câmara

Estando a canção de câmara no foco deste estudo, fazem-se necessárias algumas referências ou aproximações conceituais. De maneira geral, a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, “interpreta” com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. A partitura da canção de câmara, a representação escrita dessa criação artística, apresenta a notação literária de um texto poético ou de versos do folclore e, sobre ela, a notação musical de uma melodia, segundo a qual será cantado o texto por uma voz solista. Sob essa melodia, é notada, também em signos musicais, uma parte a ser executada por instrumentos como o piano, o violão ou por um conjunto reduzido de instrumentos. Essa parte, apesar de freqüentemente chamada de “acompanhamento”, é mais que uma simples presença acompanhadora do canto. De fato, a parte instrumental na canção de câmara também interpreta o texto poético e com ele dialoga.

Uma importante característica da canção de câmara, referida em sua própria denominação, relaciona-se ao fato da obra ser apropriada à execução em ambientes de pequenas ou médias dimensões, as salas ou “câmaras”, espaços acusticamente adequadas à natureza de sons produzidos por um grupo musical freqüentemente reduzido e, em princípio, não amplificados eletronicamente⁸.

As canções de Helza Camêu, escolhidas como *corpus* do presente estudo, são exemplos de canções de câmara, sendo as *Líricas, op. 25* um conjunto de oito canções compostas a partir de poemas de Manuel Bandeira. Todas elas são destinadas, segundo informa a partitura, à *performance* por uma voz solista e piano.

⁸ O desenvolvimento de estudos da acústica dos ambientes e de tecnologias de amplificação eletrônica dos sons permite hoje a apresentação de grupos de câmara em grandes teatros ou mesmo em espaços abertos. A captação dos sons é geralmente feita por uma combinação entre microfones individuais – um para cada instrumento –, e por microfones coletivos, que captam o som do conjunto.

O processo produtivo da canção de câmara, ou seja, sua composição, ocorre por meio de associações ou interações de diferentes ordens entre os elementos do poema eleito e os elementos musicais disponíveis. Essas associações, por seu turno, decorrem de relações prévias do compositor com outras obras, relações com estilos, técnicas, conhecimentos teóricos, fatos históricos ou pessoais, afetos e impressões cognitivas. A composição da canção resulta, portanto, de uma leitura, impregnada de subjetividade, tradição e imaginação, de um texto literário que, por sua vez, guarda ainda um amplo potencial de significados, o poema.

A canção viabiliza em seu processo composicional associações dialogais entre os elementos formais e semânticos do poema e os elementos formais e de sugestão semântica da música, sejam essas associações explícitas ou não. A multiplicidade de associações ou interações promovidas na canção revela-se, à luz do pensamento dialógico proposto por Mikhail Bakhtin, como uma composição de vozes, um tecido polifonicamente montado “por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras”⁹.

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, ou ainda, à transformação da obra escrita, a partitura, em um fato acústico. Esse processo transformador decorre inicialmente de interações da voz humana e dos instrumentos musicais intervenientes com os elementos da escrita da obra, ou seja, provém de uma leitura que gera sons musicais.

Nessa leitura materializadora, a *performance*, ocorrem diálogos ou interações dos intérpretes, e através deles, da própria obra com “vozes” precursoras, como as vozes da tradição técnico-interpretativa que contribuíram para a formação do cantor, do instrumentista e do público que ouvirá a obra. Ocorrem ainda diálogos da obra com “vozes” do contexto, representadas pelos elementos envolvidos na produção artística, como a figura e o gestual dos intérpretes, o local da *performance*, os cenários, as luzes, os figurinos, os objetivos da *performance* e, principalmente, com as próprias características gerais e particulares do público ouvinte. Cada um desses muitos elementos irá interferir de maneira mais ou menos intensa na obra, o que a torna aberta, mutável, diferente a cada leitura/escuta, ainda que supostamente encerrada nas pautas de uma partitura.

⁹ BARROS, 2003. p.4.

Entretanto, voltando o enfoque para a produção performática no nível dos intérpretes, algumas interações em níveis mais profundos podem ocorrer. Para além daquela leitura “visual”, muitas vezes superficial e automatizada, destinada a uma primeira decodificação sonora do signo pelo *performer*, a que se poderia denominar “leitura literal”, pode-se passar a busca pela compreensão de significados da obra. Essa compreensão, por sua vez, provém da ativação de complexas associações mentais que cada intérprete vivencia no momento de sua leitura; provém de diálogos estabelecidos entre os elementos da obra lida e os conhecimentos prévios do leitor, como sua técnica, sua memorização de outras obras já ouvidas ou interpretadas, as análises que tenha realizado da obra, sua inteligência musical, seus afetos, seu estado emocional geral ou momentâneo, seu contexto imediato.

Essa interação aprofundada, a compreensão, irá materializar-se na execução musical através de escolhas e decisões interpretativas especiais, metaforicamente definidas como “leitura das entrelinhas”. Essa leitura especial diferencia a execução de uma obra musical por um intérprete descompromissado ou por um principiante às voltas com problemas técnicos, ou mesmo por um processador MIDI¹⁰ capaz de ler e sonorizar com exatidão todos os elementos musicais escritos, da execução realizada por um intérprete comprometido, cooperativo, capaz de promover uma leitura “revitalizadora”, “transformadora” da obra. E é exatamente a investigação acerca dessa leitura transformadora o que se propõe nesta tese, leitura que só poderá dar-se pela busca contínua de significação através da ativação de algumas das múltiplas conexões que configuram a ampla rede da canção.

¹⁰ *Musical Instrument Digital Interface*, ou Interface digital para instrumento musical.

1.2 – Os elementos e suas interações na canção de câmara

Como vimos, de uma primeira interpretação silenciosa da obra, decorre uma interpretação materializada, sonora e visual, ou seja, a *performance*. Essa resulta, portanto, de uma primeira mediação entre os elementos da obra escrita e a leitura pelos intérpretes, os *performers*, visando à produção sonora eficiente quanto aos aspectos acústicos de simultaneidade e combinação entre os sons produzidos, com suas diferentes intensidades, alturas e timbres, e de uma segunda mediação “transformadora” das “articulações musicais¹¹” entre o *performer* e as sugestões ou enigmas propostos pela própria obra, assumidamente um espaço potencial. Essas múltiplas interações carregam em si significados que irão atingir em um nível seguinte da chamada “cadeia de interpretantes”, o receptor da canção de câmara, sujeito imerso na sonoridade e nas imagens produzidas a poucos metros de seus olhos e ouvidos¹².

Apesar deste trabalho não visar ao estudo das complexas interações entre a canção e o receptor, objetivando sim a observação de aspectos da significação na canção de câmara de Helza Camêu por via do reconhecimento destas interações a partir da perspectiva analítica do próprio intérprete – o *performer*, esse último se posiciona, numa condição favorável, como o primeiro receptor e crítico da canção que interpreta, ou seja, como um “leitor-modelo” que, por sua vez, passa a atuar também como “autor-modelo”, na visão de Umberto Eco, à medida que define estratégias de interpretação/criação para a obra em sua *performance*.

Como toda obra performática, a canção de câmara brasileira é simultaneamente uma função de uma estrutura intrínseca, ou seja, dos elementos que compõem seu “corpo”, e de uma estrutura extrínseca, ou seja, da realização performática que lhe cabe e do contexto em que ocorre essa *performance*. Esses elementos, por sua vez, envolvem outras variáveis, em número bastante amplo. As estruturas intrínsecas relacionam-se entre si e com as estruturas extrínsecas, o que equivale dizer que os elementos intrínsecos da canção, como o poema, a melodia, a harmonia, os timbres e os andamentos indicados, por exemplo, interagem entre si e com os elementos extrínsecos, como a voz, a capacidade técnica, a compreensão da obra, o

¹¹ Faz-se aqui referência à articulação entre elementos como a melodia, o ritmo, a harmonia, as dinâmicas, a agógica, o fraseado, as frases e seções, os motivos e temas etc.

¹² A possibilidade de gravação fonográfica da canção de câmara elimina necessária presença física dos intérpretes frente aos ouvintes, passando os primeiros a concentrar sua potencialidade performática no nível sonoro.

local e a razão de sua execução, conduzindo o *performer* a uma possível e necessária tomada de decisões e escolhas performáticas, capazes de processar transformações consideráveis na obra.

O *performer*, lidando com uma função complexa, se torna responsável pelo acionamento ou pela neutralização das variáveis intrínsecas e extrínsecas à obra. São aqui empregados os verbos “acionar” ou “neutralizar” especialmente em relação aos acessos às variáveis intrínsecas, que existem *a priori*, mesmo inativas, antes de qualquer *performance*. Por um lado, cabe também ao *performer* compreender a leitura que o compositor realiza do poema e como esse o transforma, desvendando possibilidades semânticas e posicionando-se também como um leitor-modelo. Por outro lado, cabe ao *performer* realizar sua própria leitura da canção, assumida como uma intersemiose, fusão de diferentes campos semióticos, transformando-a ainda uma vez em sons e inserindo-a em seu contexto imediato, tornando-se também autor de significados, sejam eles novos, realçados, redescobertos ou suplementares, mas sempre transformados.

O contexto imediato com que o *performer* se depara é inevitavelmente a mais instável e poderosa variável em jogo e é por meio dela que, mais do que acionar e neutralizar as variáveis intrínsecas, o *performer* pode acrescentar ou reduzir a ação semântica dos elementos extrínsecos, alterando momentaneamente, na *performance*, os significados da obra. O *performer* irá posicionar-se, então, como um “autor-modelo”. Nesse sentido, estará apenas assumindo a posição que lhe atribui o próprio receptor, que busca no intérprete uma confluência artística, a mesma que já buscava no aedo, no trovador ou no cancionista¹³, a um só tempo poeta, músico, personagem e narrador.

Uma obra de arte como a canção de câmara, comparável às peças teatrais e às obras cinematográficas, também performáticas, apresenta uma tamanha multiplicidade de possibilidades semânticas e tal heterogeneidade de elementos em associação que qualquer análise linear se mostra incapaz de abranger um percentual mínimo da rede semântica configurada por seus elementos, sua interpretação e seus possíveis contextos. O amplo

¹³Este termo é empregado por Luiz Tatit para indicar o compositor brasileiro de canção popular, que cria habilmente e em simultaneamente a letra e a música de suas canções, além de, muitas vezes, ser o próprio intérprete (TATIT, 2004. p.9-12).

número de variáveis e as múltiplas possibilidades de conexões entre elas, levando à configuração de uma rede complexa sem hierarquias, sem delimitações, sem origem ou fim, demanda para seu estudo, suportes teóricos que dêem conta dessa complexidade.

Ao verificar que as reflexões acerca da canção de câmara na contemporaneidade incorporam e requerem a investigação de questões que perpassam os campos da literatura, da lingüística, da cognição, da tecnologia e da própria vida em sociedade, as teorias de rede, em especial as que apontam para o hipertexto, se revelam como eficientes meios de abertura do *corpus* analisado às possibilidades de estudos da significação e à participação efetiva e produtiva do *performer* na rede que se configura. O hipertexto é, portanto, proposto como modelo de visualização e compreensão de ações transformadoras realizadas e a realizar frente à canção de câmara de Helza Camêu assim como a canção de câmara em geral.

1.3 – Sobre o hipertexto

1.3.1 – Um breve histórico

A idealização de um protótipo mecânico que inspiraria anos mais tarde o conceito de hipertexto é atribuído ao matemático e físico norte-americano Vannevar Bush. O dispositivo idealizado por Bush, denominado *Memex*, seria capaz de criar conexões entre uma dada informação e outra, independentemente de qualquer classificação hierárquica que ambas possuíssem *a priori*. Bush divulgou essa idéia em 1945 no célebre artigo *As we may think*, no contexto da Segunda Grande Guerra, quando dirigia o escritório de Pesquisa e Desenvolvimento Científico do governo Roosevelt. O matemático almejava com seu dispositivo disponibilizar o conhecimento acumulado por gerações precedentes, proporcionando uma interação entre o pensamento e a produção científica de todos os tempos. Sua proposta consistia na criação de um reservatório de documentos que reunisse, ao mesmo tempo, textos escritos, imagens e sons, em um processo de “miniaturização” de informações a serem interconectadas.

O dispositivo *Memex* propunha como modelo estrutural e funcional as associações realizadas pela mente humana, ou seja, baseava-se na rede neural onde as informações circulam e se associam por processos diversos, não apenas lineares, ocorrendo mudanças constantes na centralização ou no enfoque da pesquisa. A idéia era a de viabilizar uma “seleção por associação”, paralelamente a uma seleção pela indexação clássica. As idéias de Bush, na verdade, não foram além de suas projeções, uma vez que o estágio tecnológico daquela época não fornecia respaldo para a realização prática. O próprio Bush reconhecia a dificuldade ou a impossibilidade imediata de reprodução desse complexo sistema natural, mas levantou a idéia de que o homem, ainda que não fosse capaz de duplicá-lo de modo artificial, poderia inspirar-se e aprender com ele. Lançava, assim, as bases para o hipertexto.

O termo “hipertexto” somente foi criado em 1966 por Theodor Holm Nelson, também nos Estados Unidos. Nelson e Andries van Dam coordenaram o projeto *Xanadu*, que consistia da instalação na *Brown University* de uma grande rede de computadores acessível em tempo real, contendo os principais “tesouros literários e científicos do mundo”. Tratava-se, portanto, de

algo que colocava em evidência tanto um sistema de organização de dados quanto um “modo de pensar”.

Assim, enquanto Nelson cunhava o termo “hipertexto” no contexto tecnológico, vinham à tona também nos anos sessenta os primeiros ensaios de Gérard Genette acerca do que consideraria “um complexo processo de composição textual”, aplicado ao meio impresso, ou seja, atuando na perspectiva dos estudos literários. Usando a figura do palimpsesto, manuscrito em papiro diversas vezes recoberto por estratos ou camadas de escrituras, Genette formulou o conceito de transtextualidade¹⁴, fazendo referência às relações externas que uma obra mantém com outras e a como um texto anterior persiste no texto “transformado”. Segundo esse princípio, uma obra poderia ser lida considerada só por “ela mesma” ou levando-se em consideração suas relações com obras anteriores, recriando formas a partir de estruturas históricas ou arquétipos.

Genette utilizou o termo hipertexto, sem associação com o meio eletrônico, para definir qualquer obra que nascesse da relação com outra, por transformação, imitação, paródia ou pastiche. Note-se que estas seriam as mesmas relações propostas, juntamente com a alusão e a citação, no conceito de intertextualidade formulado na década seguinte por Julia Kristeva.

Se a imagem do palimpsesto pode auxiliar no pensamento do próprio meio eletrônico, onde é possível a abertura simultânea de várias “janelas” de leitura ou de janelas para a escritura de textos ou acerca de um texto sem que se apague o original, o conceito de Genette não deve ser confundido com o de hipertexto como texto-rede, que encerra, como veremos mais adiante, outros princípios fundamentais para além da hiper ou da intertextualidade.

¹⁴ Segundo Gérard Genette, em *Palimpsestes*, são cinco os tipos de relações transtextuais: 1) Intertextualidade, considerada como a presença efetiva de um texto em outro texto. É a co-presença entre dois ou vários textos: citação, plágio, alusão. Estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam *dentro do texto* (inter); 2) Paratextualidade, representada pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações... Este campo de relações é muito vasto e inclui as notas marginais, as notas de rodapé, as notas finais, advertências, e tantos outros sinais que cercam o texto, como a própria formação da palavra está a indicar.; 3) Metatextualidade, vista como a relação crítica, por excelência. É a relação de comentário que une um texto a outro texto; 4) Arquitextualidade, que estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence – incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários etc. em que o texto se inclui e que tornam cada texto único; 5) Hipertextualidade, vista como toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto) (GENETTE, 1982. p.35). Observe-se que no presente trabalho, apesar de aproximadas, não serão empregados os termos “hipertextualidade” e “intertextualidade” segundo a acepção estrita de Genette, mas incorporando as noções de Pierre Lévy e Julia Kristeva, respectivamente.

A partir dos anos 90 do séc. XX, o norte-americano George P. Landow buscou estabelecer um diálogo entre o meio digital e as teorias pós-estruturalistas desenvolvidas entre os anos 1960 e 1970, propondo uma nova maneira de compreender o hipertexto, já inserido no computador, e de justificá-lo por meio de uma teoria literária. Landow apresentou no primeiro capítulo de seu livro¹⁵ "*Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*", de 1992, uma argumentação com a qual visava demonstrar as aproximações entre a experiência da hipertextualidade propiciada pelos avanços eletrônicos e os estudos desenvolvidos por teorias acerca da contemporaneidade.

O hipertexto se estabeleceria, segundo o autor, como um laboratório onde as hipóteses sustentadas teoricamente podem ser testadas. A hipertextualidade não seria, portanto, um simples produto tecnológico, mas um modelo em que se pautam tanto os avanços da tecnologia quanto os saberes relacionados às chamadas “ciências humanas”. O hipertexto seria um modo de conceber como o conhecimento se produz e se organiza, uma formulação presentificada na atualidade, ora sob a forma de quadros teóricos, ora sob a forma de experimentos textuais realizáveis no computador.

George Landow observou que as teorias críticas da contemporaneidade, voltadas para a revisão das posturas epistemológicas predominantes no pensamento ocidental e atentas às mudanças sócio-culturais processadas na atualidade, ao apontarem para mudanças de paradigmas relacionados à crise das idéias da representação, fronteiras entre o autor e o leitor, abertura, origem, centralidade e linearidade, já estariam teorizando sobre o hipertexto, enquanto esse estaria surgindo no mundo eletrônico como materialização daquilo já produzido pela teoria.

Landow colocou o hipertexto em consonância com as teorias pós-estruturalistas, aproximando-se de pensadores como Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida. O autor trouxe para o ambiente do hipertexto a noção de textualidade ou de “texto ideal” formulada por Barthes:

As redes são muitas e elas interagem de modo a que nenhuma possa suplantar as demais;

¹⁵ LANDOW, 1992.

esse texto é uma galáxia e não uma estrutura de significados; ele não tem começo; ele é reversível; se ganha acesso a ele através de diversas entradas e nenhuma delas pode ser autoritariamente declarada como principal; os códigos que ele mobiliza se estendem tão longinquamente quanto a vista pode alcançar e são indeterminados [...]; os sistemas de significação podem controlar esse texto plural, mas suas possibilidades nunca são fechadas, pois são baseadas na infinidade da linguagem.¹⁶

Landow resgatou também na formulação de seus argumentos o conceito foucaultiano de texto, onde os termos “nó” e “rede” se fazem presentes:

As margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele [o livro] está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede¹⁷.

Foucault aponta em seu *Arqueologia do saber* que as fronteiras de um livro nunca estão delimitadas, pois há sempre referências a outros textos. Um texto acaba por ser um nó dentro de uma rede infinitamente maior. Essa remissão a “outros livros” e a “outros textos” em Foucault converge para a noção de intertextualidade formulada por Julia Kristeva a partir das idéias de dialogismo propostas pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, também evocado por Landow em suas aproximações entre os estudos lingüísticos e literários e o hipertexto.

O dialogismo e a polifonia de Bakhtin colocam-se como idéias alternativas às propostas dicotômicas e lineares, presentes na fundamentação dos principais conceitos relacionados ao hipertexto. Fugindo às concepções herméticas e centradas na imanência do texto dos formalistas mais ortodoxos, Bakhtin resgatou as ligações entre o discurso e a história, inserindo a obra literária em uma perspectiva diacrônica, reatando o estudo analítico do discurso com a história. Seu trabalho desenvolvido na segunda década do século XX, cujas reflexões só se deram a conhecer no Ocidente entre os 60 e 70 do século XX, exerceu grande influência sobre os mais variados estudos da linguagem, entendida não apenas como meio de “comunicação”, mas como promotora da interação social, do conhecimento humano e das expressões artísticas, culturais ou ideológicas.

Bakhtin considera que o diálogo, tanto o exterior, na relação com o outro, quanto o interior, processado no pensamento ou nos níveis da consciência, realiza-se na linguagem e refere-se a qualquer forma de discurso, seja na relação dialógica cotidiana, seja em textos literários ou

¹⁶ BARTHES *abud* LANDOW, 1992.

¹⁷ FOUCAULT, 1995. p.26.

artísticos de toda espécie. Bakhtin considera o diálogo como uma relação que ocorre entre interlocutores em ações históricas compartilhadas socialmente, isto é, realizadas em um tempo e local específicos, mas sempre mutáveis e consoantes às variações do contexto.

O dialogismo bakhtiniano pode, dessa forma, referir-se às relações de reação e de antecipação de qualquer discurso a outro discurso já realizado ou a ser produzido, relações características dos textos onde ocorrem diálogos entre interlocutores e também dos textos monológicos, situados no universo dialógico. O dialogismo reflete ainda, numa dimensão sócio-ideológica, a imersão de qualquer discurso na vida social como copartícipe de uma trama permeada pelos muitos fios do tecido de discursos inter-relacionados pelo mesmo tema.

A par do dialogismo e derivando desse conceito, Bakhtin desenvolveu a noção de polifonia, em referência à pluralidade de vozes em um enunciado, verificada, por exemplo, quando o locutor integra em seu discurso o discurso do interlocutor imediato, ou englobando “não apenas diferentes vozes, mas também as diversas variedades de linguagem, estilos e representações ideológicas mostradas num romance”¹⁸. O termo *polifonia* foi originalmente cunhado no ambiente musical, datando do final do século IX seu registro no *Musica Enchiriadis* - Manual de Música, como designação de superposição de diferentes melodias vocais entoadas pelas vozes de um coro¹⁹. No século XX, o termo foi tomado de empréstimo à musicologia pela lingüística, passando a designar uma dimensão na organização do discurso e dos enunciados, ou seja, a referir-se ao fato de que discurso e enunciados podem expressar e combinar diferentes vozes²⁰. Num retorno, pelas vias dos estudos lingüísticos, a noção de polifonia discursiva inspira atualmente estudos musicológicos no tratamento de obras musicais onde à polifonia musical associa-se uma possível polifonia discursivo-musical²¹.

Das muitas abordagens que o termo obteve nos últimos anos, a idéia de que o hipertexto seja fundamentado na noção de dialogismo parece amplamente aceita. Segundo Julio Plaza²², “o conceito bakhtiniano de ‘intertextualidade’ que estende o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemioticidade) prenunciou *avant la lettre* o

¹⁸ ROULET *apud* LANNA, 2005. p.41.

¹⁹ A polifonia se colocava em contraposição à monofonia, ou seja, à música vocal monofônica, como o canto gregoriano, onde todo o coro executava uma mesma melodia.

²⁰ ROULET *apud* LANNA, 2005. p.32.

²¹ Nesse sentido, cito o estudo de Oiliam Lanna proposto em tese de Doutorado desenvolvida na FALE/UFMG, em 2005, intitulada “Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera”.(LANNA, 2005).

²² PLAZA, 2003. p.11.

conceito de hipertexto”.

Se Bakhtin, Barthes e Foucault apontaram em seus trabalhos para questões fundamentais à formulação da idéia de hipertexto, tais como o dialogismo, a polifonia, a abertura do texto e a ausência da linearidade, a hipertextualidade encontrou no pensamento de Jacques Derrida outro relevante substrato filosófico: a noção de “descentramento”, relacionada à idéia de que o “centro já não é o centro”, fundamentada na desconstrução do *logos*, na proposta de “virar a página da metafísica”, relendo-a a “contrapelo”.

Paralelamente a essas noções, a idéia de abertura do texto, que passou a permear as formulações teóricas de forma decisiva na segunda metade do século XX, foi também fundamental à noção de hipertextualidade em suas aproximações com o fazer artístico. Em sua *Obra Aberta* (1962), Umberto Eco define a arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante”. Por outro lado, a noção da poética como um programa operacional proposta pelo artista corresponderia ao projeto de formação de uma determinada obra e os graus de abertura dessa obra serviriam para equacionar a participação de seus leitores/intérpretes ou fruidores. No Brasil, em *A obra de arte aberta*, de Haroldo de Campos (1955), obra precursora do livro de Eco, já se manifestava a preocupação com a abertura estética, idéia também proclamada pelo músico Pierre Boulez: “Não estou interessado na obra fechada, de tipo diamante, mas na obra aberta, como um barroco moderno”.²³

Assim, na efetivação das noções de Barthes e de Eco acerca do texto ilimitado e de suas expansões até a inclusão das interpretações do leitor no bojo da obra, emerge o formato hipertextual, cujos recursos permitem ao leitor mover-se de um tema ou título a outro de forma não-seqüencial, realizando suas próprias conexões e escolhendo ou produzindo seus próprios percursos. Nessas referências teóricas, a responsabilidade do leitor torna-se relevante, sendo ele não apenas mero consumidor do produto artístico cultural, mas um produtor de significado.

Voltando à narrativa histórica do hipertexto, observa-se que esse se mostra relacionado ao meio eletrônico em um primeiro momento, entre as décadas de 50 e 60, quando surgiram os primeiros

²³ BOULEZ *apud* PLAZA, 2003. p.12.

protótipos de sistemas computacionais visando ao acúmulo de informações e, em um segundo momento, entre as décadas de 80 e 90, quando foram incorporados recursos hipermidiáticos aos sistemas computacionais, chegando-se à popularização da informática e da Internet.

Entretanto, o hipertexto se relaciona em sua fundamentação conceitual às noções de rede, idéias que incluem as possibilidades inumeráveis de associação entre elementos “humanos” e “não-humanos”. Tais idéias tiveram o seu desenvolvimento marcado, também nos anos 60 do século XX pelos pensamentos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari²⁴. Esses autores se voltaram para a elaboração de conceitos capazes de discutir as relações e as inter-relações humanas na contemporaneidade, antes de representarem uma crítica da mesma, conceitos que fundamentaram experiências posteriores não apenas nas áreas das ciências naturais, sociologia e psicanálise, mas da literatura e das artes em geral.

Ao mesmo tempo em que no âmbito artístico e literário as experiências e teorias modernas e pós-modernas atingiram as relações de integração entre a obra, o seu autor e o seu leitor/espectador/ouvinte, antes inseridas em um circuito fechado e passando a revelar aberturas a múltiplas conexões com o contexto, Deleuze e Guattari apresentavam suas proposições em “Introdução: Rizoma”, no livro *Mil platôs*. Esse texto, que se tornou paradigmático para a formulação de posteriores teorias de rede, reunia na imagem do rizoma, um elemento da botânica, as características fundamentais do que se poderia considerar também como características de um hipertexto.

O texto “Introdução: Rizoma” propõe a metáfora do “texto plural”, sem início nem fim, que se multiplica segundo um processo de germinação, assim como ocorre no crescimento descentrado de certas ervas e tubérculos, como o gengibre, com crescimento desvinculado de uma raiz-mãe. A esse “texto plural” denominou-se “obra-rizoma”, que se opõe à arquitetura vertical e hierárquica, que designam como obra-árvore, cujo crescimento de galhos e ramificações se subordina a uma única raiz central. Ao contrário da obra-raiz, a obra-rizoma apresenta um crescimento caótico, interceptado e ramificado pelo meio. Todos os seus extremos, funcionando como pontos de entrada, mantêm entre si uma comunicação em rede. Segundo Deleuze e Guattari, a obra-rizoma reúne os seguintes princípios, sintetizados a seguir:

²⁴ DELEUZE e GUATTARI, 1995.

1) *Conexão e heterogeneidade*: refere-se à diversidade de linguagens verbais e não-verbais, códigos lingüísticos, gestuais e icônicos diversos, chamados pelos autores de “cadeias semióticas”, que reenviam a leitura a sistemas externos, às artes, às ciências etc. e assim, combinam-se também ao princípio de pluralidade; 2) *Multiplicidade*: o todo é uma pluralidade que não se reduz à unidade, ou seja, há sempre partes que sobram em relação ao todo. A multiplicidade se refere também à instância coletiva de subjetividades que se instaura em um texto e extravasa o subjetivismo do autor; 3) *Ruptura assignificante*: um texto pode ser quebrado em qualquer ponto e poderá reconstituir-se de qualquer outro, segundo a lógica da anti-linearidade e da autonomia das partes em relação ao todo; 4) *Interconectividade*: qualquer ponto pode ser conectado a outro, de forma que o sentido não seja determinado ou hierarquizado por um centro regulador; 5) *Cartografia*: um texto é um conjunto de linhas a ser percorrido e não um porto de ancoragem fixa. Este princípio inclui ainda a idéia da aparência efêmera dessas linhas, suscetíveis a diferentes arranjos cada vez que seus trajetos cartografados são percorridos; 6) *Decalcomania*: a obra não é uma imagem que copia ou imita o mundo, mas um mapa de linhas que remetem a ele.

1.3.2 – A metáfora do hipertexto

Para além do âmbito da informática, inserida um contexto teórico e literário complexo, desenvolve-se hoje a teoria do hipertexto como emergência do novo no antigo, como uma “teoria-palimpsesto” que não apaga as anteriores, mas que as assimila e as transforma. Como avalia Pierre Lévy, “a sucessão da oralidade, da escrita e da informática como modos fundamentais de gestão social do conhecimento não se dá por simples substituição, mas antes por complexificação e deslocamento de centros de gravidade”²⁵.

Em sua reflexão acerca das questões do cotidiano, distante do pensamento dicotômico característico da metafísica ocidental, Pierre Lévy discute o hipertexto em suas mais diversas possibilidades, associando hipertexto eletrônico e tecnologia às áreas das ciências humanas como a lingüística, a literatura, as artes, a antropologia, a sociologia e as chamadas ciências “duras”. O autor fundamenta seus princípios conceituais nas idéias precursoras do hipertexto que o aproximam, antes de tudo, dos processos associativos da mente humana. Avaliando o

²⁵ LÉVY, 2001. p.76.

“modo de pensar” do ser humano, já evocado por Vannevar Bush, Lévy retoma em seus estudos a idéia da não seqüencialidade do pensamento; esse se desdobra de forma infinita como uma rede cujas conexões incontroláveis e heteróclitas estabelecem associações entre os dados exteriores que, por sua vez, são responsáveis pela constituição e pelo desencadeamento do próprio ato de pensar. O hipertexto é visto por Lévy como um “grande metatexto de geometria variável, com gavetas, com dobras”. O acesso a múltiplos caminhos seria realizado mediante essas “gavetas com fundo falso”, que levariam a outras gavetas.

Para Lévy, na rede do pensamento é possível saltar-se de um nó a outro de forma quase instantânea, fazendo com que o raciocínio se desdobre em outras redes infinitas. Lévy passa assim a evocar o hipertexto como uma “metáfora esclarecedora” do pensamento e como uma “ferramenta eficaz para a comunicação e a inteligência artificiais”:

Como metáfora para pensar o que? A comunicação, justamente, pois ela já passou tempo demais sendo represada pelo famoso esquema telefônico da teoria de Shannon²⁶. [...]. As ciências humanas, entretanto, necessitam de uma teoria da comunicação que [...] tome a significação como centro de suas preocupações.²⁷

Pois é exatamente a questão da significação que problematiza a análise proposta nesta tese. Referindo-se ainda aos hipertextos como “mundos de significação”, Lévy continua: “O que é significação? Ou, antes, para abordar o problema de um ponto de vista mais operacional, em que consiste o ato de atribuir sentido?”²⁸. Em resposta à sua própria indagação, Lévy propõe que a atividade interpretativa e a associação entre textos correspondam à construção de um hipertexto:

A operação elementar da atividade interpretativa é a associação; dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos, e portanto, é o mesmo que construir um hipertexto. É sabido que pessoas diferentes irão atribuir sentidos por vezes opostos a uma mensagem idêntica. Isto porque, se por um lado o texto é o mesmo para cada um, por outro o hipertexto pode diferir completamente. O que conta é a rede de relações pela qual a mensagem será capturada, a rede semiótica que o interpretante usará para captá-la.²⁹

Lévy considera que, assim como as metáforas se instalam e se tornam fundamentais nas mais diversificadas áreas do conhecimento, o hipertexto pode se confirmar como uma metáfora de

²⁶ Shannon elaborou uma teoria matemática da comunicação humana que a descrevia como um processo linear.

²⁷ LÉVY, 2001. p.72.

²⁸ Idem, p.72.

²⁹ Idem, p.72.

“associações” efetivadas nas redes de comunicação. Sob essa perspectiva, para além dos próprios dispositivos computacionais que se desenvolveram nos últimos 40 anos, como os *sites* de busca, os *groupwares* e as redes de ensino à distância, o hipertexto poderia referir-se a uma infinidade de instâncias, a textos dos mais diversos, a obras artísticas, a organizações coletivas, a redes de informação etc.

A noção de hipertextualidade já estaria, sob essa perspectiva, inserida em obras como a *Bíblia* e *As mil e uma noites* ou mesmo nos mais simples fragmentos textuais, na elaboração das primeiras páginas impressas, no cinema e na ópera, que associam teatro, literatura, música e toda uma gama de processos técnicos e de comunicação. Como lembra Maria Antonieta Pereira³⁰, “outras formas que sempre abrigaram hipertextos seriam aquelas que associaram textos a desenhos, gravuras, quadros, citações, notas de rodapé, referências bibliográficas, catálogos, índices, dicionários e toda sorte de enciclopédia já inventada pelo homem”. Como vem sendo afirmado por vários estudiosos do tema, a presença da hipertextualidade se apresenta na atualidade nas mais diversificadas práticas artísticas, intelectuais, científicas e tecnológicas.

O hipertexto, como texto materializado, passa a definir-se pelas ausências de pontos nevrálgicos centrais, por suas capacidades de ligar discursos heterogêneos, de “des-hierarquizar”, “des-linearizar”, “anonimizar” e “infinitizar” o texto, operando conexões entre diferentes vozes, discursos, imagens e sonoridades. Como espaço de escuta/leitura, o hipertexto não se limita a ser uma pretensa biblioteca universal, armazenadora hermética e acabada de conhecimento, mas se estabelece como um jogo de conexões que permitem “deslinearizar” a leitura, ou a escuta, no caso de textos musicais. A hipertextualização passa a consistir em uma abertura de novos e renováveis trajetos para a leitura/escuta, colocando textos e fragmentos de textos em inumeráveis modalidades de diálogo.

O conceito de hipertexto assume um papel crucial na formação e na aquisição do conhecimento. De um lado, amplia a própria noção de texto e, de outro, preserva a tradição da escrita, quer seja ela literária, musical, plástica, imagética ou científica. Ao se considerarem os textos como fenômenos que vão além da sua representação sígnica, Maria Antonieta

³⁰ BENJAMIN, 1992. p.vi.

Pereira considera que “a perspectiva hipertextual deflagra um modelo de leitura/escuta e escrita bastante amplo, aberto e potencialmente infinito”³¹.

Como já sinalizara Bakhtin, idealizador do conceito de dialogismo, um elemento de renovação só obtém êxito, só renova efetivamente, se ao mesmo tempo se constitui como um elemento de preservação. A observação atenta das mais graves rupturas, em qualquer campo da atuação humana, revela que o novo só se instaura a partir de elementos já dados e que a tradição é tradição justamente porque foi se renovando e, por isso, sobreviveu às interpretações dos homens e às intempéries do passar do tempo³². O hipertexto pode ser avaliado, segundo essa perspectiva, como uma renovação da tradição.

Verifica-se que a importância da visão hipertextual reside, sobretudo, na possibilidade que oferece de observação dos aspectos textuais constituídos a partir de relações com outros aspectos. Se isto está particularmente claro em um texto literário, cujas frequentes remissões a outros textos e sistemas semióticos provocam um estado permanente de reconfiguração do sentido, o mesmo se passa em um texto musical, e de modo especial na canção de câmara que, por princípio constitutivo, aglutina diferentes sistemas semióticos como a escrita literária, a escrita musical, a produção de sons e gestos performáticos, além de estar inevitavelmente inserido em um determinado contexto performático, que oferece e potencializa elementos e vozes dialogais.

Analisando os principais pontos apontados na conceituação do hipertexto, desde suas origens, pode-se afirmar, em síntese, que sua questão básica é a produção de conhecimento, podendo ser percebido como uma forma ou modo de produzir, armazenar, organizar, representar, apresentar, recuperar e disseminar saberes e informações.

O hipertexto não se apresenta como uma estrutura³³ ou como uma organização, mas como uma configuração em rede que pode ser redesenhada a cada leitura que dele se faça. Sua

³¹ PEREIRA, s/d, p.3.

³² BAKHTIN, 2002. p.36.

³³ A referência ao termo estrutura remete aqui à idéia de disposição ordenada de partes de um todo, de construto linear ou seqüencial, realizado hierarquicamente e em partes distintas, como ocorre em uma estrutura arquitetônica, iniciada pela fundação, seguida pelos pilares e vigas, esqueleto essencial da estrutura, e posteriormente pelos preenchimentos e contornos, como paredes, encanamentos, portas, janelas, revestimentos, acabamentos etc.

dinâmica é ditada por funções associativas, que fornecem ligações entre os diversos nós da rede, permitindo o deslocamento dos “sentidos” pelas trilhas que o próprio leitor escolha ou por caminhos que, ainda que inconscientemente, seu pensamento venha a conduzi-lo.

Avalia-se neste trabalho que pensar a CCB como hipertexto permite a ativação de conexões entre teorias e tecnologias atuais, sem desconsiderar as interfaces que o gênero mantém com as teorias e tecnologias formuladas anteriormente, que o relacionam à tradição e à história. Pelas trilhas de sentido de uma rede hipertextual, a secular “tecnologia intelectual” da escrita musical conecta-se aos programas de edição eletrônica de partituras e aos programas de simulação de sons musicais; as tradicionais interpretações dos originais são intermeadas por interpretações de arranjos e transcrições; as gravações em LPs, fitas K7 e CDs conectam-se aos *downloads* de gravações em *MP3* (ou 4?) pela *Internet*; a técnica do canto lírico, tradicionalmente veiculada pela academia, conecta-se ao ensino à distância, ao estudo acadêmico do canto popular, à voz modulada e *sampleada* no computador e a outros recursos eletrônicos, à multiplicidade sugestiva de vozes e estilos gravados na atualidade; a imitação lírica, com seu objetivo inicial de amplificação e equalização do som vocal, interage e se modifica diante da amplificação e da gravação da voz por meio de equipamentos de alta sensibilidade e da intervenção de programas computacionais com alta capacidade transformadora; os livros de análise musical e literária, baseados nas mais diferentes correntes ideológicas ou metodológicas, conectam-se aos inumeráveis artigos disponíveis sobre o tema nos *sites* de busca, às discussões sobre o tema travadas em *chats*, *blogs*, *Groupwares*, no *Orkut* e no *MSN*; os recitais ao vivo da CCB conectam-se aos recitais em programas de TV, às trilhas sonoras dos filmes e das novelas, aos trechos recortados e apresentados no *site* de vídeos *Youtube*, à *performance* musical que integra o som à imagem, o popular ao erudito, o tecnológico ao rudimentar, a *performance* ao vivo à *performance* virtual. E mais do que tudo, todos esses elementos se intercomunicam por proximidade, tendo como espaço de mediação ou de interface as mais diversas teorias.

Alguns dos elementos relacionados no parágrafo anterior, extrínsecos à obra e continuamente integrados à rede hipertextual da canção, podem alterar outros elementos ativados na *performance* e a própria leitura que o *performer* faz de elementos intrínsecos, interferindo em sua compreensão e atribuição de sentidos. À medida que o *performer* reconhece os elementos intrínsecos e assimila ou compreende os novos ou renovados elementos extrínsecos, ele passa a

se deslocar na rede com maior desenvoltura. O *performer* que reconhece os meandros da rede hipertextual da obra que irá interpretar ou que ao menos saiba guiar-se através do mapa constituído, pode intervir em seu contexto imediato, viabilizando conexões entre o contexto e os elementos acessados na interpretação, criando ou modificando as conexões com o receptor. Nesses modos de intervenção estão incluídas as *performances* de caráter didático ou interativo, onde há uma participação ativa da audiência ou sua preparação prévia ou simultânea à *performance*.

Avalia-se nesse trabalho, portanto, as possibilidades e as escolhas de acesso a nós e conexões. Acredita-se que o *performer* não possa isolar-se na linearidade de uma leitura tradicional da CCB, mas deva escolher os acessos que trilhará pela rede da canção, contando com o auxílio de um mapa rico em informações que lhe é apresentado. Desta maneira, ele estará constituindo ou potencializando uma rede mais ampla, ativa e potente: a obra em interação com ele mesmo, com seu contexto imediato e com a tradição.

Ainda justificando a proposta de pensar a canção de câmara como uma rede ou mapa hipertextual, verifico a pertinência operacional desse aporte teórico para o estudo do gênero mediante a observação de aproximações entre a CCB e os princípios do hipertexto formulados por Pierre Lévy. O autor argumenta que a metáfora do hipertexto não opera exclusivamente nos processos relacionados às redes virtuais, mas à comunicação em todos os processos sócio-técnicos e a todas as esferas da realidade intermediadas pelo jogo de significações. A partir dessa constatação o autor propõe seis princípios abstratos que caracterizariam um hipertexto³⁴ ou, ainda, cuja presença preservaria as possibilidades de interpretação como um modelo hipertextual. De fato, seus princípios confirmam, no pensamento de Lévy, a relação entre hipertexto, rizoma e rede, revelando ter seu suporte nas noções desenvolvidas por Deleuze e Guattari três décadas antes. Aos princípios propostos por Lévy, transcritos abaixo, seguem reflexões que apontam para aproximações possíveis entre os elementos da CCB.

³⁴ LÉVY, 2001. p.25.

1.3.3 – Os princípios do hipertexto e relações possíveis com a canção de câmara

1.3.3.1 – Princípio de metamorfose

A rede hipertextual está em constante construção e renegociação. Ela pode permanecer estável durante um certo tempo, mas esta estabilidade é em si mesma fruto de um trabalho. Sua extensão, sua composição e seu desenho estão permanentemente em jogo para os atores envolvidos, sejam eles humanos, palavras, imagens, traços de imagens ou de contexto, objetos técnicos, componentes destes objetos etc.³⁵

Uma CCB, vista como experiência hipertextual de leitura/escuta, pode ser infinitamente construída e renegociada. Pode-se afirmar que um ouvinte atual, leigo em música, ao ouvir uma determinada canção gravada em 1940 e em seguida ouvir a mesma obra gravada por outros intérpretes em 2007, possa afirmar que ouviu obras diferentes, apesar de ambos os grupos de intérpretes terem “lido” a mesma partitura para sua interpretação. O que ocorre é que os atores em jogo, ou seja, o ouvinte atual e os intérpretes atuais e os do passado, constroem a obra de maneiras diversas por estarem inseridos em contextos diferentes, objetos técnicos diferentes, componentes desses objetos diferentes. Neste caso, a interpretação antiga possivelmente envolvia o uso de uma dicção e um estilo bem distante do estilo interpretativo atual, com emprego de mais *portamentos* ou de uma dicção exagerada de fonemas pouco usuais no português brasileiro cantado na atualidade. O cantor em 1940 possivelmente estava bem mais próximo de um contexto estilístico no qual a técnica lírica operística e o acento lírico italianizado³⁶ exerciam maiores influências sobre a técnica vocal que atualmente.

1.3.3.2 – Princípio de heterogeneidade

Os nós e as conexões de uma rede hipertextual são heterogêneos. Na memória serão encontradas imagens, sons, palavras, diversas sensações, modelos, etc., e as conexões serão lógicas, afetivas, etc. Na comunicação, as mensagens serão multimídias multimodais, analógicas, digitais, etc. O processo sociotécnico colocará em jogo pessoas, grupos, artefatos, forças naturais de todos os tamanhos, com todos os tipos de associações que pudermos imaginar entre estes elementos.³⁷

³⁵ Idem, p.25.

³⁶ O acento, ou dicção lírica italiana, apresenta certas sonoridades de fonemas característicos desse idioma sobre o qual se desenvolveram os princípios do *bel canto*. Poderiam ser citados como exemplos dessa dicção a articulação língu-palatal do /n/ após uma vogal, ao contrário do que exige o fonema em português, ou seja, apenas a nasalização da vogal. Outro exemplo seria a “rolagem” excessiva ou vibração múltipla do /r/, imprópria ao português brasileiro cantado, especialmente por sua acentuada divergência do português brasileiro falado.

³⁷ Idem, p.25.

Ao escrever uma CCB, o compositor frequentemente se baseia em um poema ou texto folclórico. Esse texto, naturalmente irá suscitar, no compositor, imagens, sons, palavras e sensações, conexões lógicas e afetivas bastante diferentes das que suscitariam em outro compositor. Cada compositor irá, portanto, utilizar processos de escrita musical relacionados às associações construídas com as informações de que dispunha anteriormente, realizando um processo sócio-técnico, que levará em conta as pessoas e os estilos composicionais que conheceu, as outras músicas escutadas e outras leituras textuais realizadas além do conhecimento técnico musical pré-adquirido e das múltiplas e variadas experiências associativas que formam a sua cognição.

Desta maneira, as conexões, os nós ou pontos a serem conectados entre um texto literário e a música que o veiculará podem ser, na produção, extremamente amplos e variados, assim na sua interpretação pela leitura/escuta. Isto significa que o mesmo processo se passa com um ouvinte de uma CCB. Imagine-se que um compositor associe um poema que trata da infância a uma melodia que cita uma cantiga de roda de seu tempo e ao lugar, presente em sua memória. O ouvinte poderá perceber tal conexão como uma referência ao tempo e lugar de um “outro” ou como ao seu próprio lugar ou poderá simplesmente não compreender a intenção do autor, mas desfrutar de sua própria interpretação, criando novas conexões lógicas e afetivas, formadoras de imagens independentes das propostas pelo autor.

1.3.3.3 – Princípio de multiplicidade e de encaixe das escalas

O hipertexto se organiza em um modo "fractal", ou seja, qualquer nó ou conexão, quando analisado, pode revelar-se como sendo composto por toda uma rede, e assim por diante, indefinidamente, ao longo da escala de graus de precisão. Em algumas circunstâncias críticas há efeitos que podem propagar-se de uma escala a outra: a interpretação de uma vírgula em um texto (elemento de uma microrrede de documentos), caso se trate de um tratado internacional, pode repercutir na vida de milhões de pessoas (na escala da macrorrede social).³⁸

Imagine-se um conjunto de canções de um mesmo compositor escritas numa seqüência temporal. Imagine-se que cada uma delas aborde um tema poético relacionado à melancolia e que cada canção seja observada como um nó de uma rede musical. Apresentadas as obras em

³⁸ Idem, p. 25-26.

uma seqüência performática, elas constituiriam um ciclo de canções cuja conexão entre os nós se dá pelo fio condutor poético – a melancolia. Analisadas separadamente, as canções apresentam-se em tonalidades menores, sendo as tonalidades outro ponto de conexão musical macroestrutural. Uma dessas canções, cujo poema trata do passar irremediável do tempo, apresenta no acompanhamento pianístico um movimento repetitivo que sugere o mecanismo de um relógio. Percebe-se aí outro nível de conexão entre nós: o “nó” hipertextual e tema literal “passar do tempo” é conectado ao nó “figura rítmica repetitiva” por meio de uma interface que poderíamos chamar de “tradução”.

Em outra canção do ciclo, o poema fala de uma desilusão e, ao verso que contém a palavra “desilusão”, é associada uma melodia descendente em graus conjuntos³⁹. Forma-se então uma conexão “retórica”, cuja tradição implica em serem frases musicais descendentes sugestivas de estados depressivos ou melancólicos.

Por outro lado, este trecho melódico descendente está inevitavelmente conectado pela tradição a uma infinidade de outras melodias descendentes de centenas de canções em que se entoa a palavra desilusão. Da mesma forma, outros inúmeros ciclos de canção se conectam a esse por serem também “ciclos” de canções ou por serem ciclos que têm a “melancolia” como tema unificador, por serem do mesmo compositor, por trazerem poemas de um mesmo autor, por serem de uma mesma época, por serem escritos em um mesmo estilo composicional etc.

1.3.3.4 - Princípio de exterioridade

A rede não possui unidade orgânica, nem motor interno. Seu crescimento e sua diminuição, sua composição e sua recomposição permanente dependem de um exterior indeterminado: adição de novos elementos, conexões com outras redes, excitação de elementos terminais (captadores), etc. Por exemplo, para a rede semântica de uma pessoa escutando um discurso, a dinâmica dos estados de ativação resulta de uma fonte externa de palavras e imagens. Na constituição da rede sociotécnica intervêm o tempo todo elementos novos que não lhe pertenciam no instante anterior: elétrons, micróbios, raios X, macromoléculas etc.⁴⁰

³⁹ A figura de retórica conhecida como *katabasis* é configurada por um movimento melódico descendente, isto é, pelo emprego musical de uma escala que vai de notas mais agudas até notas mais graves, em um movimento por grau conjunto, ou seja, descendo a escala de degrau em degrau, sendo tais degraus os intervalos mais curtos das escalas ocidentais, ou seja, os tons e os semitons. Assim, uma escala ou trecho de escala que contenha as notas dó, si, lá, sol pode sugerir um sentimento de tristeza, decepção ou qualquer estado depressivo. Observe-se, contudo, que este movimento não é indicador absoluto destes estados.

⁴⁰ Idem, p.26.

Um exemplo análogo seria, para a rede semântica de uma pessoa assistindo à apresentação de uma CCB em um recital ao vivo, a dinâmica dos estados de ativação dessa obra que resultaria, para além da própria percepção da música e da letra, ou da canção em si, a percepção do timbre de voz do intérprete, da qualidade de sua pronúncia e técnica, do entrosamento entre cantor e instrumentista, do gestual e da fisionomia dos intérpretes, do cenário e das luzes ambientes, do estado de espírito momentâneo do próprio ouvinte, do fato de conhecer previamente ou não a obra ou outras obras do mesmo compositor, do fato de o ouvinte já conhecer ou não a voz do intérprete e de apreciá-la ou não, do fato de já estar ou não habituado àquele gênero musical etc. Esses inúmeros nós, externos à obra em si, constituem elementos ativadores ou inibidores dos significados da obra.

1.3.3.5 – Princípio de topologia

Nos hipertextos, tudo funciona por proximidade, por vizinhança. Neles, o curso dos acontecimentos é uma questão de topologia, de caminhos. Não há espaço universal homogêneo onde haja forças de ligação e separação, onde as mensagens poderiam circular livremente. Tudo que se desloca deve utilizar-se da rede hipertextual tal como ela se encontra, ou então será obrigado a modificá-la. A rede não está no espaço, ela é o espaço⁴¹.

Imagine-se a execução de uma determinada CCB para um grupo de pessoas. Durante a audição dessa obra, algumas dessas pessoas são remetidas, em pensamento, a sua infância, a sua adolescência, a sua cidade natal, a uma festa, a um encontro, a espaços e locais em que ouviram aquela canção. A escuta dessa obra gera um pensamento que por sua vez cria uma realidade particular, ainda que virtual. Assim, se um indivíduo ouve uma canção que ouviu anteriormente, pode ser virtualmente transportado para o contexto espacial, temporal ou emocional das escutas anteriores.

Imagine-se a realização de uma *performance* de canção de câmara no *hall* de entrada de uma fábrica, à hora da saída dos operários. Imagine-se a transposição para aquele local de um grande piano de cauda e que ali pianista e cantor executem um concerto apenas com a CCB. A assistência àquele concerto certamente será bastante heterogênea. Haverá espectadores que apenas passam pelo *hall* sem se deter, apressados para sair, haverá os que observarão o piano curiosamente, apreciando o instrumento que nunca viram de perto, haverá alguns que darão

⁴¹ Idem, p.26.

atenção à música e aos intérpretes, haverá outros que se desvincularão das tensões de um cansativo dia de trabalho e fruirão da escuta. Pode-se imaginar que o que aproxima ou afasta cada um desses ouvintes da CCB seja a sua proximidade virtual, naquele momento e lugar, dos nós ou das vozes que constituem a rede hipertextual da canção. A música executada poderá afastar, causar estranhamento ou estimular emoções das mais diversas em cada ouvinte. Cada um poderá acessar a CCB por uma diferente via, sendo que para cada um deles, a obra se apresentará como um discurso diverso, ainda que materialmente seja único. A CCB poderá transportar virtualmente alguns dos ouvintes para espaços longínquos ou simplesmente mantê-los no *hall* da fábrica. A CCB será, portanto, tudo aquilo que potencialmente pode ser e tudo aquilo que potencialmente seus fruidores julgam que ela seja.

1.3.3.6 – Princípio de mobilidade dos centros

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido.⁴²

Em um CCB, quer em seu processo produtivo pelo compositor, quer no interpretativo por intérpretes ou ouvintes, o nó centralizador está em contínua mutação. Poderia propor-se inicialmente o poema ou texto musicado como nó centralizador da canção. Entretanto, para um ouvinte que não compreende o idioma desse texto, o nó instantaneamente se desloca para a música que o veicula. Mesmo para um ouvinte que fala tal idioma, muitas vezes a atenção se desloca exclusivamente para a melodia, para os timbres ouvidos, para a voz do cantor, para as harmonias tocadas pelo instrumento.

Em uma CCB cujas constâncias rítmicas caracteristicamente brasileiras⁴³ são freqüentes e fazem referência a ritmos dançantes, o nó “ritmo” e sua conexão com o nó “movimento corporal” de intérpretes e ouvintes são rapidamente ativados. Em uma *performance* de CCB, caso o intérprete emita sons desafinados, o nó centralizador passa ao “ruído” e a música

⁴² Idem, p.26.

⁴³ Exemplos de ritmos dançantes marcadamente brasileiros são o samba, o samba-canção, o maxixe, o frevo, o catimbó, a polca-choro etc.

desaparece naquele instante. Se o intérprete canta em português de maneira que os ouvintes não compreendam a sua própria língua, o centro novamente se desloca do grande nó “canção” para o nó cognitivo da “não-inteligibilidade”. Se ao escrever uma canção o compositor se inspira em um texto que o levou a lembrar canções do passado e esse as cita na obra, o nó centralizador passará a ser locado na obra que o inspirou e suscitará no ouvinte a memória de um som já ouvido, deslocando o nó centralizador para a lembrança do passado.

1.4 – A canção de câmara brasileira como rede hipertextual: nós e conexões, elementos e interfaces

A CCB está associada, como já foi apontado na Introdução e no início desse capítulo, a uma gama de elementos distintos e heterogêneos: às técnicas da escrita literária e musical, à produção poética brasileira e às relações literárias que estabelece; associa-se ao folclore, às idéias de nação, às interferências da ópera e da canção popular brasileira (nos níveis da produção, interpretação e recepção), aos instrumentos acompanhadores, à voz e à técnica vocal do canto lírico, aos trabalhos artísticos de compositores, poetas e intérpretes precursores, a preconceitos variados, às manipulações midiáticas, aos enfoques acadêmicos sob os aspectos analíticos e performáticos, aos contextos da *performance*, à falta de informação da sociedade a respeito do tema, à diversidade de perfis culturais de intérpretes e público em um país de dimensões continentais etc. Sendo a canção uma obra performática, ela é um fenômeno de comunicação e, segundo sugere Pierre Lévy, o *performer* ou intérprete musical é o interlocutor que realiza, através de sua mensagem, a canção, o “jogo da comunicação” que consiste em “precisar, ajustar, transformar o contexto compartilhado pelos parceiros”⁴⁴.

A par destas observações, reconhecendo possíveis interfaces entre o hipertexto e as teorias contemporâneas, possibilidades metodológicas de operar com a hipertextualidade e, sobretudo, diante da conceituação da canção de câmara como função associativa entre elementos heterogêneos, variáveis intrínsecas e extrínsecas, humanos e não-humanos⁴⁵, técnicos e sociais, é justificável que se proponha a hipótese de seu estudo como ao de uma “rede sócio-técnica” e que sejam realizados tais estudos por vias das teorias do hipertexto.

Faço aqui referência ao hipertexto segundo dois aspectos distintos de sua conceituação, ora simultaneamente operáveis. Em primeiro lugar, considerando o hipertexto como metáfora de uma rede de associações, realizadas à maneira do pensamento humano, vislumbro a canção de câmara brasileira como uma rede de interações entre múltiplos e diversificados elementos

⁴⁴ LÉVY, 2001. p.22.

⁴⁵ As teorias de rede fazem freqüentemente, por meio do termo “não-humano”, referência a aspectos materiais, tecnologias, dispositivos mecânicos, lugares, tempos, objetos, conceitos etc, envolvidos na rede, ou seja, a quaisquer presenças que não sejam propriamente presenças de um ser humano.

intrínsecos e extrínsecos. Em segundo lugar, considerando o hipertexto como uma rede material, funcional e didática, propõe a possibilidade de leitura do presente trabalho segundo um processo não-linear, no sentido de que, ainda que sendo um livro impresso, contenha e disponibilize ao leitor remissões aos “nós” da canção que, por sua vez, se subdividem “fractalmente” em outras redes com seus próprios nós e conexões, remissões essas que se processam pelo acesso não necessariamente sequencial das páginas numeradas. Em síntese, apresento a canção de Helza Camêu como um hipertexto utilizando um meio impresso também proposto como hipertexto.

Possivelmente, a elaboração de um hipertexto eletrônico satisfaria de modo mais amplo às propostas hipermediáticas do hipertexto “canção de Helza Camêu”, por possibilitar sua construção e metamorfose contínuas, ou ainda, a reconfiguração de suas associações, a retirada e o acréscimo de informações nas mais diferentes mídias, a escuta e a visualização de “nós”, a participação efetiva de infinitos leitores, a descentralização de um texto original por meio da navegação imediata por *links* etc. Contudo, este trabalho pode servir como um “algoritmo” ou anteprojeto para a produção posterior de um hipertexto eletrônico, como modelo interativo relacionado à canção de câmara brasileira.

Elaborar um texto impresso com características hipertextuais sugere a construção de um dispositivo a partir do qual possam ser feitas indicações de nós e conexões, ou seja, de pontos de acesso e de possíveis trilhas ou percursos de ligação dos nós. Naturalmente, as remissões ou interligações entre “nós”, ou seja, as conexões, não se processarão em um livro por intermédio das interfaces tecnológicas, como em um computador, mas por processos de remissões a páginas, títulos, tópicos ou notas de rodapé e mesmo pela inclusão no trabalho de um CD indexado e com exemplos musicais. Por outro lado, considerando-se o processo de interação entre os nós da canção quanto à sua vocação para atribuição de sentido, as inter-relações entre os nós, elementos ou conceitos da canção previamente reconhecidos, se darão segundo processos operatórios apoiados em teorias, materializados em análises e descrições narrativas realizadas com base em pressupostos e noções constituídas ao longo da extensa história da música, da literatura e da *performance* artística, com especial atenção para pressupostos e teorias desenvolvidos no contexto pós-moderno e pós-estruturalista acerca da tradução, da interpretação e da semiologia musical.

Lembrando que a memória humana é estruturada de tal forma que possa compreender e reter melhor o que está organizado de acordo com relações espaciais, Pierre Lévy propõe a representação esquemática do hipertexto como espaço de domínio do conhecimento sob a forma de “diagramas, redes ou mapas conceituais manipuláveis e dinâmicos”, contendo vias de acesso e instrumentos de orientação que possam favorecer, segundo observa, um acesso mais rápido e fácil da matéria em questão, de modo mais eficiente do que por meio do audiovisual clássico ou de suportes impressos tradicionais⁴⁶. Nesse sentido, procuro assumir na elaboração desta tese a possibilidade de uma visualização esquemática da canção de Helza Camêu, segundo um diagrama em rede, ou ainda, representada em um mapa com nós e conexões.

Se a representação de nós e conexões em rede pode ser vislumbrada em um diagrama, a dissecação, a radiografia ou a compreensão do funcionamento das “tecnologias intelectuais” empregadas na constituição dos espaços fractais de cada um dos nós e de cada uma das conexões serão descritas em processos analíticos e tradutórios ao longo dos capítulos III e IV, havendo remissões aos pontos topológicos da rede diagramada, ou seja, aos pontos e linhas no mapa da canção de Helza Camêu.

Fazer referências a “nós” e a “conexões” requer, entretanto, uma avaliação conceitual desses termos em sua inserção em uma rede, eletrônica ou não. Para Pierre Lévy, os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem, por sua vez, serem eles mesmos hipertextos, todos eles relacionáveis entre si. Os nós podem ser conceitos ou objetos, das mais variadas naturezas, que mantêm relações com outros conceitos ou objetos. As conexões, por sua vez, também instâncias de natureza variada, são responsáveis pelas relações ou associação entre os nós.

Além dos “nós”, outra noção revela-se fundamental na configuração das teorias hipertextuais. Trata-se da noção de interface. Na área da ciência da computação, o conceito de interface é a fronteira que define a forma de comunicação entre duas entidades diferentes, estando presente nos processos de interação homem-máquina, no projeto de dispositivos de *hardware*, na especificação de linguagens de programação e nos projetos de desenvolvimento de *software*.

⁴⁶ LÉVY, 2001. p.40.

A interface existente entre um computador e um humano é conhecida como interface do usuário e as interfaces utilizadas para conectar componentes de *hardware* são chamadas de interfaces físicas. Pierre Lévy considera, entretanto, que

Para além de seu significado especializado em informática ou química, a noção de interface remete a operações de tradução, de estabelecimento de contato entre meios heterogêneos. Lembra ao mesmo tempo a comunicação (ou o transporte) e os processos transformadores necessários ao sucesso da transmissão. A interface mantém juntas as duas dimensões do devir: o movimento e a metamorfose. É operadora da passagem.[...] Cada nova interface transforma a eficácia e a significação das interfaces precedentes. É sempre questão de conexões, de reinterpretações, de traduções em um mundo coagulado, misturado, cosmopolita, opaco, onde nenhum efeito, nenhuma mensagem pode propagar-se magicamente nas trajetórias lisas da inércia, mas deve, pelo contrário, passar pelas torções, transmutações e reescritas das interfaces.⁴⁷

Lévy compara as interfaces a “dispositivos de captura” que não apenas capturam, mas contribuem para a definição do próprio modo de captura da informação, oferecido aos atores da comunicação. O autor compara ainda interfaces a “ganchos próprios para se prender em módulos sensoriais ou cognitivos, estratos de personalidade, cadeias operatórias, situações”. A interface, segundo Lévy, “abre, fecha e orienta os domínios de significação e de utilização possíveis de uma mídia”.⁴⁸

Dentre todas as palavras de Lévy com referência à interface, as que transcrevo envolvem conceitos que se mostram fundamentais ao desenvolvimento do presente trabalho, como se verá em outros itens:

A noção de interface pode estender-se ainda para além do domínio dos artefatos. Esta é, por sinal, sua vocação, já que a interface é uma superfície de contato, de tradução, de articulação dsentre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano... Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface. [...] Os mais diversos agenciamentos compósitos podem interfacear, ou seja, articular, transportar, difratar, interpretar, desviar, transpor, traduzir, trair, amortecer, amplificar, filtrar, inscrever, conservar, conduzir, traduzir ou parasitar. Propagação de atividades nas redes transitórias, abertas, que se bifurcam.⁴⁹

Voltando à hipótese de construção diagramática de uma rede hipertextual como possibilidade de visualização de nós unidos por conexões e da subdivisão fractal desses nós em outras redes, levando-se também em conta as propostas metafóricas do hipertexto, comparo a canção

⁴⁷ LEVY, 2001. p.176.

⁴⁸ Idem, p.180.

⁴⁹ Idem, p. 181-182.

de câmara brasileira a um mapa ou a uma carta rodoviária. Observando um mapa desse tipo, nota-se que ele apresenta pontos com diferentes dimensões – cidades pequenas, médias e grandes, interligadas por linhas irregulares, mais grossas ou mais finas – as estradas, principais ou secundárias. Cada cidade pode ligar-se a outras por diferentes caminhos. Pode se ligar diretamente, por uma única estrada, ou indiretamente, alcançando uma cidade intermediária e tomando outra estrada. Ainda numa aproximação metafórica, um mapa hipertextual teria nas cidades os chamados “nós” e nas estradas as “conexões”. Sendo os nós as cidades, elas podem se subdividir também em outros mapas ou redes, como em mapas de ruas, que mostram as ligações entre pontos diversos da cidade, como os bairros, cruzamentos de vias, saídas da cidade, pontos turísticos, endereços públicos e particulares.

A conexão entre os nós pode ocorrer por meio destas vias traçadas, as estradas hipertextuais. Nada impede, entretanto, que uma nova via seja construída, que outra seja duplicada ou interrompida. A conexão pode ser feita por uma pequena trilha ou desvio provisório não representado no mapa ou ainda, diante de uma necessidade, por via “aérea”. Assim, um navegador que viaja pelas trilhas desse mapa hipertextual deve permanecer atento às contínuas mudanças que o mapa sofre e às novas possibilidades ou impedimentos criados por outros navegadores, por construtores ou desconstrutores de estradas, sob pena de dar voltas inúteis e não alcançar seus objetivos, ou seja, não encontrar significados, não compreender.

Como na construção de um mapa rodoviário, busco nesse trabalho cartografar a rede, traçar o mapa da canção de câmara de Helza Camêu pela conexão, segundo variados processos, de seus nós: elementos musicais, literários e performáticos, intrínsecos e extrínsecos à música, à poesia e à *performance*, elementos da tradição e do contexto contemporâneo à criação ou à *performance* da obra. Mais do que isso, proponho sua navegação sem trajetórias pré-definidas ou hierárquicas, tendo apenas como ponto de partida a partitura musical, mas sem determinar um ponto único de chegada. Há múltiplas chegadas e múltiplas partidas. As relações ou conexões estabelecidas serão descritas em títulos e remissões, como na simulação do espaço hipermidiático, relações que podem ir e vir de maneiras distintas, por uma mesma via ou vias diferentes. Saltos para diferentes nós/títulos/*links* se materializarão sob a forma de uma narrativa textual descentralizada, ou ainda, multicentralizada.

Ao se pensar nos modos pelos quais as redes se expandem, ou em como cresce a malha rodoviária em um Estado, por exemplo, observa-se que o que sustenta essa expansão é a

conectividade, e não os nós. Na dinâmica mutável de uma rede, argumenta-se que o importante é a construção permanente e a manutenção dos caminhos, ou seja, dos espaços de conexão entre os nós. Volta-se este trabalho, portanto, não apenas para a determinação e a localização de nós, mas, sobretudo, para o estudo das possíveis relações entre eles.

Retomando ainda as propostas de Deleuze e Guattari, lembro que enquanto esses autores defendem a igualdade hierárquica entre os nós em uma rede, as teorias do hipertexto, tendem a acreditar em centros e hierarquias provisórios. Havendo uma supremacia hierárquica temporária em determinado nó, altera-se também em sua proximidade o grau de interatividade entre ele e os demais nós, variando assim a densidade do fluxo comunicativo, ou seja, intensificando-se a produção de sentido gerada ao longo dos caminhos de conexão. Esta produção de sentidos intensificada nem sempre é tranqüila e concordante. Há possibilidade de produções contraditórias, discordantes, antagônicas, e essa situação cria nova rede, onde atuam novos atores.

Apresento a seguir um primeiro exemplo narrativo de navegação pelo mapa da canção. As conexões entre os nós de uma canção de câmara podem ocorrer segundo os mais diferentes meios, ordens ou dimensões. A conexão ou associação entre a melodia de uma canção e a harmonia que a acompanha, por exemplo, dois “nós” por princípio, pode decorrer da repetição, nos acordes da harmonia, de notas do trecho melódico, simultâneas ou próximas desses acordes. A maneira como a seqüência de acordes é construída tem, em geral, uma relação com o desenho melódico, ou seja, com a sua seqüência de alturas. Juntas, melodia e harmonia sugerem uma sintaxe para tal trecho musical. Essa sintaxe pode gerar idéias ou significações de completude, de continuação, de indefinição, de agitação, de melancolia etc.

Mas essas idéias só podem “significar” se comparadas, na memória do autor, do intérprete ou do ouvinte, a outras idéias ou elementos musicais, também associados à completude, à continuação, à indefinição, isto é, a um estilo musical próprio de uma época ou lugar, a músicas anteriormente ouvidas e associadas àqueles mesmos sentimentos ou sensações. Quando uma melodia é cantada e os acordes são tocados ao piano, novos elementos entram em jogo: o timbre da voz, a inflexão das frases, a respiração do cantor, o toque do pianista, a qualidade técnica e as decisões interpretativas desses músicos, a sincronia e a interação entre as partes, o ambiente da *performance* etc. Como se vê, as relações entre os nós “melodia” e

“harmonia” podem se estender em uma rede ilimitada e altamente acessada no decorrer da criação e da *performance* musical.

Considere-se ainda que a melodia desse trecho musical se associe a um poema, como é próprio às canções. Haverá certamente, e por diferentes processos, conexões entre a música criada e o texto poético. Cada conexão se realiza com intuito de gerar significados, interpretar, enfatizar, potencializar, ambientar ou mesmo contrariar sentidos possíveis do poema. Em diferentes trechos musicais de uma mesma obra são criadas seqüências que provocam expectativas; algumas delas são dissolvidas, outras são solucionadas de diferentes maneiras. Em outros trechos, não há qualquer expectativa criada, mas apenas uma sensação de “pano de fundo” para uma imagem ou emoção sugerida no texto literário. Realizam-se assim diferentes tipos de conexões que comumente se designam como relações texto/música, ou mais explicitamente, como interações entre o significado musical e o significado literário.

Atinge-se aqui um ponto crítico: como atribuir significados em música e como aproximá-los de significados em poesia, ambos tão imprecisos ou múltiplos? Como aproximar a criação de uma melodia ou a escolha tímbrica para *performance* por um cantor de atribuições ou potencializações de um significado textual? Como aproximar meios ou mídias tão diferentes? Como conectar nós tão heterogêneos? Segundo a definição de interface, esta seria exatamente sua função, ou seja, a de promover relações entre meios diferentes. Assim, mais uma vez por aproximações metafóricas, recorro como um dos possíveis processos de interface entre os nós da canção de câmara, aos processos da tradução e da intertextualidade. E mais uma vez a hipertextualidade se revela como espaço operativo de teorias do passado e do presente, aberto ao futuro.

1.5 – “A estrela”: ponto de partida para uma viagem hipertextual

Frente ao mapa hipertextual da canção de Helza Camêu que se nos apresentará doravante, busco um ponto de partida para uma trajetória hipertextual. A partir de um exame de memória, localizo, como um possível nó de partida, meu primeiro contato com uma partitura manuscrita de uma canção de Helza Camêu e de sua leitura primária, feita, naturalmente, com as dificuldades técnicas de uma principiante. Esse primeiro encontro, como se passa freqüentemente no início do estudo acadêmico da canção de câmara brasileira, ausente das salas de espetáculos e das mídias, deveu-se às recomendações de um professor de canto, isto é, de um intérprete precursor.

A indicação veio do Prof. Geraldo Chagas, mestre experiente e cantor conhecido no ambiente lírico brasileiro, nomeadamente entre as décadas de 50 a 70. Prof. Geraldo ofereceu-me uma fotocópia de um manuscrito autógrafo de *A estrela*, canção de Helza Camêu com texto de Manuel Bandeira. Amigo próximo de Helza Camêu, referia-se à compositora como “um Villa-Lobos de saias”. Mesmo reconhecendo o tom tendencioso do comentário, instigou-me a idéia de estar diante de uma compositora tão pouco conhecida, artista brasileira que teria, segundo o Prof. Geraldo, uma obra extensa e relevante cuja força composicional comparava, ainda que sem maiores preocupações musicológicas, à do reconhecido Heitor Villa-Lobos. Relações de confiança mantidas com o mestre e um interesse pelas causas da segregação de gênero, foram, portanto, os primeiros modos de acesso à rede de canções de Helza Camêu.

A primeira providência tomada em relação à partitura foi sua transcrição para uma tonalidade mais grave, mais adequada a uma voz em formação. Em uma segunda leitura de “A estrela”, pela escuta de seu acompanhamento pianístico e da melodia e texto em minha própria voz, ainda sem maiores elaborações interpretativas, experimentei uma identificação com a música e com o poema. Em minha subjetividade, apreciei a canção e com base em meus conhecimentos musicais ainda em formação, julguei que a obra agregava valores estéticos consideráveis e remetia ao nacional: era uma seresta elaborada em padrões eruditos. A escrita aparentemente simples propunha, entretanto, possibilidades e dificuldades interpretativas consideráveis, tanto para a voz quanto para o piano. “A estrela” se instalou dessa maneira no topo da lista de canções de Helza Camêu pelas quais eu passaria a me interessar.

Passados alguns anos, no intuito de gravar um CD com canções de câmara brasileiras e de incluir nele “A estrela” de Helza Camêu, procurei em 1996 a filha e única herdeira da compositora, Dona Julieta Corrêa, a fim de buscar novas obras e de tratar de assuntos referentes aos direitos autorais. Àquela altura, um ano decorrido da morte da compositora,

Dona Julieta Corrêa havia reunido as obras da mãe, que cuidadosamente foram organizadas, catalogadas e doadas à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Percebendo meu interesse, obtive do acervo da intérprete Maria Sylvia Pinto um exemplar manuscrito/autógrafo de *Líricas*, op. 25 que me foi presenteado. O volume amarelado, escrito a caneta tinteiro, sem rasuras e bem legível, agrupava oito canções com poemas de Manuel Bandeira, sendo a quarta delas “A estrela”.

A canção que eu havia conhecido isoladamente fazia parte, afinal, de um conjunto de canções agrupadas num conjunto de canções. Estava inserida em uma série de obras com as quais manteria relações musicais, textuais, intertextuais, contextuais. As direções para os próximos passos no mapa hipertextual da canção se delineavam.

Um dos primeiros aspectos observados na comparação entre as duas versões da obra foi que a primeira partitura, a solta, continha um interlúdio pianístico no meio da obra. Na partitura inserida em *Líricas*, este interlúdio não aparecia como um trecho solo, mas como acompanhamento da voz na segunda estrofe da canção. A versão apresentada em *Líricas* era, portanto, mais condensada que a outra. Essa diferença identificava “A estrela” também como uma obra independente.

O estudo performático de “A estrela” ocorreu com auxílio da professora de Canto Marilene Gangana, mestra da disciplina na UFMG, que auxiliou substancialmente na interpretação da obra, apontando soluções para os problemas técnicos e sugestões para a compreensão semântica da obra, necessárias a uma interpretação coerente. A mestra dirigiu-me nas gravações da obra, feita em 1996, com o acompanhamento da pianista Eneida Gonçalves.

A partitura de “A estrela”, ponto de partida, foi, de fato, a primeira obra com a qual pratiquei o exercício importante da transposição tonal; foi também a primeira obra transcrita para violão, violoncelo e flauta de Helza Camêu, trabalho feito pelo violonista João Omar Melo e por nós apresentado em seminário na Bahia; foi a única obra das *Líricas* a ser gravada em programa de rádio enquanto Camêu era viva e regravaada em CD pela Funarte/Radio MEC nas comemorações da rádio, CD do qual tive a oportunidade de escrever o prefácio.

Por outro lado, foram a seu respeito minhas primeiras pesquisas sobre o contexto criativo de um poema musicado. “A estrela”, conforme comenta Manuel Bandeira em seu livro *Itinerário de Pasárgada*, começou a ser escrito em uma roda de amigos, como era comum em seu cotidiano. Nasceu de uma disputa de versos: haviam de criar versos que se combinassem aos tradicionais versos da seresta mineira “como pode o peixe vivo viver fora da água fria... como poderei viver sem a tua companhia?” Não se sabe se Bandeira venceu o concurso, mas seu

poema acabou sendo incluído na coletânea *Lira dos cinqüent'anos*, inserido no livro *Poesias Completas*, publicado em 1940.

Apesar de não constar na lista de “Poemas musicados” da “Bibliografia de & sobre Manuel Bandeira”, inserida entre as primeiras páginas do livro *Estrela da vida inteira*, o poema “A estrela” foi a obra mais vezes posta em música de Bandeira e, possivelmente, o mais musicado dos poemas nacionais: pude localizar referências a nove obras musicais sobre o texto, escritas pelos compositores Francisco Mignone, Ricardo Tacuchian, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Almeida Prado, Helza Camêu, Lindemberg Cardoso, Sérgio di Sabatto, Kilza Setti e Heitor Alimonda.

Dentre os fatores que levaram tantos compositores a escolherem este mesmo poema para interpretá-los em suas canções, poderia apontar alguns. Um deles residiria certamente em sua musicalidade, associada à delicadeza do tema. O poema é composto de redondilhas maiores – em estrofes de quatro versos heptassílabos, espécie bastante popular e apreciada para a confecção de canções por sua própria acentuação rítmica. A aproximação do poema com a música revela-se principalmente nos paralelismos que o texto apresenta, não apenas sob as formas de rimas, assonâncias e aliterações, mas nas repetições de versos e palavras, nas anáforas que se adéquam tradutoriamente aos movimentos musicais de reiteração e progressão, tão estruturalmente característicos da música.

Outro aspecto atrativo é a própria referência à “estrela”, imagem obsessiva na poesia de Bandeira e quase uma “marca registrada” do poeta, tão caro aos compositores brasileiros, imagem que metaforiza o inatingível, a luz que guia e, em outras vezes, a mulher sensual e distante, ansiosamente aguardada e intocável (“estrela da manhã”). É, pois, uma pequena síntese da escrita bandeiriana, aliando a simplicidade à elegância, a pureza à sensualidade, a melancolia à esperança. Não é sem razão que Camêu a insere estrategicamente no centro de *Líricas*.

Toda essa narrativa, com informações desconcertantemente pessoais para uma tese acadêmica, não guardam outro propósito senão demonstrar como uma obra artística, que poderia ser outra, pode centralizar momentaneamente, promover e desencadear acessos às relações humanas das mais diversas, às relações afetivas, às subjetividades interpretativas, a histórias pessoais, a práticas interpretativas, a técnicas analíticas, à poesia, às tecnologias, aos interesses interdisciplinares, a outras obras, a outros autores, a outros intérpretes, a outros ouvintes; pode revelar-se não apenas como um nó hipertextual, mas como uma interface; pode tanto estar na rede quanto ser uma rede; pode tanto ser um ponto de partida, uma trajetória, um espaço reticular, um ponto de chegada.

A Estrela

*Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.*

*Era uma estrela tão alta!
Era uma estrela tão fria !
Era uma estrela sozinha
Luzindo no fim do dia.*

*Por que da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela?
Por que tão alta luzia?*

*E ouvi-a na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.*

Lira dos cinqüent'anos, 1940

CAPÍTULO II

NAVEGANDO PELAS DOBRAS HIPERTEXTUAIS DA TRADUÇÃO

A canção de câmara possui um caráter eminentemente dialógico, revelando-se como produto de uma multiplicidade de interações entre os mais diversos e heterogêneos elementos. Ampara essa observação o pensamento do musicólogo Steven Paul Scher, quando traça considera a “competência musical”, responsável pela criação da canção, como sendo aquela que

capacita o compositor a perceber em sua leitura certos aspectos estruturais, semânticos e emotivos, além de propriedades que possuem para ele potencial de significação muito além da literariedade inerente ao texto. Reconhecimento e internalização dessas características e propriedades engendram estratégias de composição que tornam possível a realização musical da experiência de leitura. Colocar o poema em música é então o resultado direto de um processo de leitura especialmente carregado. Ao colocar o texto poético num contexto musical, o compositor-leitor efetua uma transformação genérica. O poema posto em música não é mais apenas o poeta; apropriado pelo compositor ele se torna senão uma parte, apesar de integral, da remodelada e predominante obra de arte musical⁵⁰.

O conceito scheriano do “potencial de significação” da poesia implica que, para o compositor-leitor, o poema é uma entidade semiótica autônoma cuja flexibilidade sugere uma possível e não única transmutação ou transposição para um contexto musical. Ao referir-se ao “potencial de significação”, considero que Scher se aproxima da propriedade hipertextual da “topologia”, uma vez que o compositor relaciona o poema à música “por proximidade”, ou seja, atribui à poesia significados que já estejam potencialmente presentes e próximos em seu pensamento. Ao referir-se à “transformação genérica” e ao “processo de leitura especialmente carregado” aponta ainda para as propriedades da metamorfose e da multilinearidade da leitura hipertextual, condições que permitem ao compositor-leitor escolher trajetórias interpretativas dentre as inúmeras possíveis, baseadas em suas próprias experiências e nas potencialidades da obra, escolhas capazes de transformar o poema musicado. A canção torna-se, assim, uma obra híbrida, transmutação daquilo de que, a um só tempo, deriva e independe, obra nova em que os significados provêm de leituras interpretativas, revelando-se, portanto, como um resultado de processos tradutórios.

Posto que o principal objetivo deste trabalho seja a compreensão de “significados” que permeiam a canção de câmara de Helza Camêu, procuro neste capítulo reconhecer algumas das trajetórias escolhidas pela compositora, ou ainda, desvendar modos como Camêu

⁵⁰SCHER, 1986. p.155-165.

explorou os potenciais de significação dos poemas através dos rastros deixados nos caminhos que trilhou ao longo do amplo e multilinear mapa hipertextual de sua canção, mapa em que múltiplas rotas interligam os mais diversos elementos da linguagem poética à linguagem musical, sempre sob as interferências do contexto, com suas outras músicas e poemas, situações históricas, culturais e pessoais.

Se a tradução, em seu sentido genérico, ocorreu a partir dos primeiros contatos entre povos geograficamente separados, promovendo o contato entre suas diferentes línguas ou linguagens, o desenvolvimento de processos e teorias tradutórias ocorreu em ambiente literário, associado assim à escrita, revestindo-se de ideologias e levando ao traçado de percursos em múltiplas direções. Enquanto a tradução interlingual existe desde que existem línguas diferentes, a tradução da linguagem poética pela linguagem musical só pôde evidenciar-se, paradoxalmente, quando essas duas artes se separaram, já que nasceram unidas e assim permaneceram por muitos séculos. De fato, enquanto existiram em simbiose, enquanto as criações poética, musical e interpretação eram uma atividade unívoca, advinda de uma mesma fonte, única e inseparável, não se levantava a questão tradutória. À medida em a separação se concretizou e as artes assumiram características próprias, adquirindo a música uma independência, com sua própria notação, leis sintáticas, fonológicas e semânticas, além de objetivos e públicos diversos, música e poesia passaram a se reencontrar através de processos tradutórios dos mais diversos.

Diante da proposta de compreender os processos composicionais da canção como processos tradutórios, ou seja, como meios de conexão entre “nós” intrínsecos e extrínsecos da rede hipertextual da canção, colocam-se duas questões: **1)** que tipos de operações tradutórias teriam sido impetrados por Helza Camêu na conexão entre sua música e a poesia de Bandeira? **2)** como uma linguagem de natureza diversa, como a música, poderia traduzir a poesia? Essa discussão se desenvolverá ao longo deste capítulo.

2. 1 – A música como linguagem e o auxílio da semiologia

Antes de prosseguir, chamo a atenção para uma discussão que pode ser levantada pelo leitor deste trabalho, frente à referência contínua às linguagens poética e musical: a música seria, de fato, uma linguagem? Inúmeras obras defendem e outras tantas se recusam a conceder à música tal dimensão. Entretanto, longe de crer em uma definição definitiva ou absoluta, mas em auxílio às questões postas em perspectiva neste trabalho, proponho a adoção da noção de linguagem como

qualquer e todo sistema de signos que serve de meio de comunicação de idéias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc., perceptíveis pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguirem-se várias espécies de linguagem: visual, auditiva, tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos.⁵¹

ou ainda, de modo sintético, “tudo aquilo que é dotado da capacidade de articular signos”.⁵²

Essas definições permitem aproximações entre a música e outras linguagens, de modo especial às linguagens ditas naturais, como a linguagem verbal, sendo ambas produtos de uma ação fonatória e de uma capacidade auditiva, e tendo ambas desenvolvido uma escrita e uma literatura⁵³. Na medida em que as aproximações ou analogias são recursos cognitivos importantes empregados com a finalidade de reduzir noções cognitivamente muito complexas em noções conhecidas ou cognitivamente menos complexas e reconhecendo-se que os estudos literários e lingüísticos já atingiram um estágio razoável de desenvolvimento, sobretudo na descrição das formas subjacentes da linguagem natural, bem à frente dos estudos musicais no aspecto do enfoque na significação, torna-se possível e justificável dispensar certos tratamentos teóricos, destinados à linguagem verbal, às formas musicais.

Nesse sentido, a lingüística contribuiu amplamente para os estudos semânticos em outros campos como a música, ainda que não oferecesse modelos específicos ou plenamente eficazes para o estudo das significações, ou seja, de uma semântica musical. A lingüística foi,

⁵¹Definição do *Wikipedia* baseada na conjunção de definições expressas nos dicionários Houaiss, Aurélio Buarque de Holanda e nos livros: 1) ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 2005. 2) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁵²JARDIM, 1997. p.62

⁵³ O termo literatura provém do latim *litteratura*, “arte de escrever”, a partir da palavra *littera*, “letra”. A idéia da escrita literária ou da elaboração artística de textos conduziu a igual designação para a escrita de obras musicais. Assim, uma canção ou uma sonata podem ser referidas como “textos musicais” e um conjunto de canções de câmara brasileiras, por exemplo, são freqüentemente referidos como literatura vocal brasileira.

entretanto, um dos principais suportes para o surgimento da semiologia musical, ciência que, com seu caráter investigativo interdisciplinar, se abre como um campo potencialmente rico para o estudo musicológico.

Uma importante proposta metodológica apresentada nos domínios da semiologia musical foi a teoria da tripartição, ou teoria tripartite, estruturada por Jean Molino. Essa teoria permite ao analista avaliar qual “dimensão de existência” da obra musical pretende privilegiar. Segundo Molino,

um objeto musical, como todo objeto simbólico, tem uma tríplice dimensão de existência: existe como resultado de uma estratégia de produção, como objeto presente no mundo independentemente de suas origens ou de sua função, existe enfim como fonte de uma estratégia de recepção quando públicos os mais diversos escutam a mesma música.⁵⁴

Com seu modelo tripartite, Jean Molino evidenciou o nexo existente entre os três níveis da comunicação – o criativo, ou seja, da produção pelo emissor (*poiesis*), o objeto da emissão, que concentra as propriedades imanentes da mensagem simbólica (nível imanente ou neutro) e o receptivo (*esthesis*). Mais do que definir tais perspectivas, Molino formulou um estudo integrador, situando a música não como um fato isolado, mas como um “fato musical total”, no sentido de refletir uma confluência associativa de diferentes elementos segundo diferentes modos de conexão e observação.

Molino demonstrou que a música, como meio de expressão, é um produto de feitos simbólicos, dado que não há textos ou obras musicais que não sejam produtos de estratégias de composição – domínio estudado pela poiética, ou que não dêem espaço às estratégias de recepção – domínio da estésica. Entre essas instâncias se encontra o domínio do nível imanente, dimensão na qual se constata o grau de autonomia do texto musical. Molino conseguiu ainda com sua metodologia relacionar o âmbito das estruturas - explícitas e rastreáveis no nível imanente ou da obra em si -, ao âmbito dos processos cognitivos referentes às estratégias de produção e de recepção.

Enquanto Molino oferece ao analista pontos de vista ou perspectivas de observação do objeto musical, estes objetos, em suas dimensões imanente, poiética ou estésica, guardam significados a serem percebidos, compreendidos ou interpretados. Tal idéia coaduna

⁵⁴ MOLINO, 1989. p.12, in: LANNA, 2005. p.19.

sensivelmente com as possibilidades de criação de sentido oferecidas pelas conexões em rede, pelo que a terminologia de Molino quanto a essas dimensões serão recorrentemente empregadas neste trabalho.

A idéia de que a finalidade da música seja despertar ou representar sentimentos é tão recorrente na história quanto a tese contrária de que a música seja “matemática ressoante”⁵⁵. Quer a teoria dos afetos do século XVIII ou o Referencialismo de Cooke⁵⁶ apresentam tentativas de encontrar referência a emoções e a sentimentos específicos. Em direção contrária, o formalista Eduard Hanslick⁵⁷ se esforçou por afirmar a natureza única da música, aspecto que a diferencia das outras artes, isto é, a autonomia das formas sonoras. Em outras palavras, a música não portaria qualquer significado externo, sendo sua forma – sua sintaxe – confundida com seu conteúdo – sua semântica.

Entretanto, a despeito do Formalismo de Hanslick, intenções de compositores, intérpretes e ouvintes seguem visando às significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas etc, as quais esses compositores, intérpretes e ouvinte vinculam continuamente a determinados elementos musicais. Segundo Jean Jacques Nattiez,

não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cotejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas do “fato musical total” e eu proponho [...] que a expressão semântica musical seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo...⁵⁸

⁵⁵ DALHAUS, 1967.

⁵⁶ COOKE, 1959.

⁵⁷ HANSLICK, 1989.

⁵⁸ NATTIEZ, 1987, p.36.

2.2 – A tradução: estradas precursoras

De volta às idéias que envolvem a tradução, busco identificar, nos próximos itens, algumas concepções desse termo assumidas ao longo da história até atingir o estágio tradutório em que se situa, por hipótese, a tradução do poema pela canção de câmara de Helza Camêu. Vislumbro metaforicamente as traduções como estradas novas e antigas edificadas no mapa hipertextual, estradas que convergem para as grandes cidades da arte e da literatura, dentre as quais se inclui a “cidade da canção de câmara de Helza Camêu”. Se há, no presente, caminhos novos, houve caminhos precursores, estradas antigas sobre as quais foram e construídos e remodelados os caminhos. Através deles, transitam hoje novos personagens, pensamentos, produtos e informações, necessários à manutenção da vida daqueles que habitam cidades como a da canção de câmara brasileira, lugar histórico onde convivem o novo e o velho, cidade ávida por firmar-se como um pólo dinâmico de cultura e educação.

Navego nos próximos parágrafos por dobras arqueológicas da tradução textual, estradas de um mapa em palimpsesto. A organização diacrônica desse tópico revela uma não-linearidade ideológica, ou ainda, uma multilinearidade, evidenciada na diversificação de direções e de sentidos, nas “idas e vindas” das concepções e dos pressupostos teóricos assinalados nos registros mais longínquos.

2.2.1 – A tradução: idas e vindas, desde os primórdios

No mundo ocidental cristão, a tradução da Bíblia foi um marco do trabalho tradutório. Em finais do século IV, a igreja nomeou o exegeta Jerônimo para traduzir o Livro Sagrado do grego e do hebraico para o latim. Jerônimo⁵⁹ traduziu as escrituras para o latim vulgar, falado pela população romana. A *Vulgata Latina*, que levava em conta o contexto do leitor, acabou por tornar-se o texto oficial do cristianismo ocidental.

Séculos depois, o nome do poeta Geoffrey Chaucer (1340 – 1400) se apresentou como um dos mais importantes tradutores da Idade Média. Escrevendo em inglês, quando o latim mantinha a supremacia, Chaucer ganhou notoriedade como tradutor e compilador de Petrarca, Dante e Boccaccio, e por defender o estabelecimento de relações estreitas entre a criação autoral e a

⁵⁹ Jerônimo, ou São Jerônimo, é considerado o patrono dos tradutores. Seu dia é comemorado em 30 de setembro.

tradução, a compilação e o aproveitamento de textos. Em Chaucer, as noções de tradução e recriação, imitação e deslocamento apareceram indissolúvelmente relacionadas, influenciando na conceituação posterior sobre tradução. O pressuposto da tradução criativa que marcou o trabalho de Chaucer provocou discussões contínuas ao longo da história, transcendendo o poeta, com sua metáfora, o tempo e o espaço:

*For out of olde felds, as men seyth,
Cometh al this newe corn fro yer to yere,
And out of olde bokes, in good feyth,
Cometh al this newe science that men lere.*⁶⁰

Por velhos campos, como pode o homem ver
Espigas novas ano a ano são colhidas
E os velhos livros, de boa-fé, vêm oferecer
Ciências novas a ser por ele aprendidas.⁶¹

Entre os séculos XV e XVI, diante das crescentes possibilidades oferecidas pela invenção e desenvolvimento da imprensa, a tradução oscilou entre a busca da fidelidade ao texto de partida e a adaptação criativa ao contexto de leitura do texto de chegada. Nesse período, importantes reflexões e ações tradutórias foram empreendidas por nomes como Martinho Lutero (1483 – 1546) e Étienne Dolet (1509 – 1546).

A tradução bíblica de Lutero para o alemão, que visava adaptar o texto traduzido à mentalidade e ao espírito dos homens de seu tempo a fim de que compreendessem as realidades culturais relatadas na Bíblia, próprias de sociedades distanciadas no tempo e no espaço⁶². No mesmo século, o francês Étienne Dolet elaborava seus princípios, segundo os quais o tradutor deveria

1) ...entender completamente o sentido e o significado expressos pelo autor original, embora tenha toda a liberdade para clarificar os aspectos obscuros; 2) ter conhecimento perfeito tanto da língua de partida como da língua de chegada; 3) evitar traduções ao “pé da letra”; 4) fazer uso de uma linguagem corrente; 5) escolher e ordenar as palavras de forma apropriada à produção do tom correto⁶³.

No século XVII, divergindo dos preceitos de Dolet, surgiu na França uma corrente tradutória que defendia a idéia de que a tradução deveria ser "bela e agradável", mesmo que isso implicasse em alterações no estilo ou na sintaxe, o movimento *Belles infidélles*. Para seus adeptos, dentre os quais se destacou o poeta Nicolas d'Ablancourt (1606 – 1664), seria

⁶⁰ CHAUCER, 1977. p.566.

⁶¹ Tradução nossa.

⁶² DELISLE & WOODSWORTH, 1995. p.59.

⁶³ BASSNETT, 2003. p.97.

permitido fazer alterações significativas no texto de partida desde que essas imprimissem suavidade e clareza ao texto de chegada. Segundo Milton⁶⁴, importava “criar” um texto que, transmitindo a mensagem central do texto de partida, se adaptasse à cultural e à sonoridade do idioma de chegada.

Na Inglaterra, até meados do século XVIII, como destaca Milton, a tradução literária levava em conta a noção de fidelidade ao texto de partida e a busca pela manutenção, na tradução de textos poéticos, da métrica do texto original. Os tradutores preocupavam-se em imprimir "qualidade" cultural ao seu trabalho, visando ao enriquecimento intelectual do leitor, preocupação já demonstrada pelos alemães. Chamou-se a essa corrente de Tradução *Augustan* e a ela se filiaram poetas como George Chapman (1559 – 1634), John Denham (1615 –1669) e John Dryden (1631 – 1700). Essa tradução levava em consideração o contexto, não no sentido de tentar agradar ou facilitar o entendimento do leitor, mas visando à instrução, à evolução humanística e ao aprimoramento intelectual por meio da leitura de um texto com "qualidade literária".

A partir de finais do século XVIII, ainda que se mantivessem na França os pressupostos das *Belles Infidélles*, o conceito da "originalidade" passou a ser fortemente considerado na Europa. Se a formulação de conceitos em torno da tradução oscilava entre a fidelidade, a adaptação e a imitação dos textos de partida, os preceitos ideológicos do Romantismo permitiram a evolução de idéias e conceitos que ampliariam significativamente os repertórios literário, teatral e musical do mundo ocidental, levando a novos gêneros musicais, arte que buscou na literatura subsídios para a criação.

Esse fenômeno se fez notar nas adaptações feitas por Jean-François Ducis (1733 – 1816) para o teatro francês de peças de William Shakespeare. Ducis, que pouco conhecia do idioma inglês, valendo-se do auxílio de traduções feitas por Pierre Letourneur (1736 – 1788) e Pierre de la Place (1707 – 1793), produziu adaptações de Shakespeare para o francês, divulgando o autor inglês na França. Suas “criações” teatrais foram consideradas "originais", já que, mesmo abordando obras pré-existentes, fatos históricos ou narrativas mitológicas, diferiam dos textos de partida. Ducis não desejou reproduzir Shakespeare mas, confessadamente, adaptá-lo; para *Otelo*, por exemplo, Ducis chegou a escrever dois finais. Em um deles, Otelo recupera a lucidez

⁶⁴ MILTON, 1998. pag.55-71.

e Desdêmona escapa ao destino trágico imaginado por Shakespeare.

A elaboração de obras dramáticas e musicais a partir de obras literárias clássicas e canônicas culminou na França com a formação de gêneros operísticos como a *opera serieux*, a *opera comique* e a *grand opera*, gêneros que congregaram, na Paris oitocentista, compositores de toda a Europa, autores de centenas de obras sobre libretos em francês. As temporadas, periodicamente renovadas, recebiam público variado e compositores, libretistas, maestros e cantores disputavam as preferências do público e dos mecenas.

Acentuava-se naquele século o que se iniciara no início do século XVI com o surgimento da ópera na Itália. Na altura pós-renascentista, compositores como Giulio Caccini (1551 – 1618), Jacopo Peri (1561 – 1633) e Claudio Monteverdi (1567 – 1643), autores das primeiras óperas, já se valiam dos chamados "libretos", que nada mais eram do que versões, adaptações ou reduções de obras literárias ou adaptações de velhos textos ou histórias às necessidades musicais e dramáticas da ópera, gênero emergente. A ópera, gênero estabelecido no século XVII e desenvolvido nos séculos XVII e XIX, solidificou a prática de "pôr em música" textos pré-adaptados, ou de musicar versões criativas de obras literárias canônicas.

Mesmo as narrativas mitológicas gregas tiveram, em sua inserção na ópera, alterações significativas, desde as primeiras criações barrocas. Um exemplo são os libretos de *Orfeo e Euridice*, de Claudio Monteverdi, e o *Orfeo* de C. W. Gluck, cujas óperas terminam com o retorno à terra do músico Orfeu e de sua noiva Eurídice, salvos dos infernos, fato diverso do descrito nas narrativas clássicas sobre o mito, *Teogonia*, de Hesíodo, e *Metamorfose*, de Ovídio.

Voltando à Alemanha, seu processo de unificação levou à necessidade premente de traduzir as diferenças dialetais, visando à constituição definitiva de um idioma nacional⁶⁵. Nesse período, a tradução na Alemanha foi cultivada como uma arte/ciência, que deveria ser capaz de tornar a cultura alemã um celeiro do conhecimento universal. Ali, as práticas da tradução, da produção literária e da produção musical, sustentadas uma formação intelectual atenta aos modelos e à literatura greco-latina, estiveram fortemente inter-relacionadas, de finais do século XVIII até o século XIX. O pensamento e a tradição tradutória frutificaram, firmando-se a Alemanha como importante espaço de produção e debate sobre a tradução. Alguns poetas

⁶⁵ MILTON, 1998. p.56-72.

e tradutores alemães, como Johann Goethe (1749 – 1832), Friedrich Schleiermacher (1768 – 1804), Mme. de Staël (1766 – 1817) e os irmãos August (1767 – 1845) e Friedrich von Schlegel (1772 – 1829), muito valorizados naquele momento histórico, praticaram a chamada Tradução Identificadora. Segundo seus preceitos, os tradutores apresentariam ao leitor uma cultura nova, permitindo que essa fosse absorvida segundo o aspecto que desejasse o próprio leitor. O tradutor deveria transportar a mensagem de uma cultura à outra sem desconsiderar a presença dos elementos estranhos da cultura ou do idioma de partida. Esses tradutores, assim como muitos tradutores ingleses, se opunham à prática da chamada Tradução Naturalizadora, exercida por tradutores franceses do mesmo período, em que o tradutor deveria adaptar o texto estrangeiro aos costumes do novo meio, retirando-lhe os exotismos e esmaecendo as realidades longínquas ou diversas da realidade do leitor.

Introduzindo a idéia de conceber a tradução como um conceito, para além de ser uma atividade ou ação relacionada à língua ou à literatura, Friedrich Schlegel promoveu a tradução a uma “categoria do pensamento”⁶⁶. Para Schlegel, o tradutor seria um introdutor de novas formas e a tradução um valor fundamental ao desenvolvimento intelectual do indivíduo. Essa visão foi fundamental ao pensamento de tradutores e lingüistas do século XX, como se verá.

Enquanto na França o pensamento tradutório-criativo e a noção de originalidade colaboraram para a formação e a produção de estilos característicos de ópera, na Alemanha fundamentaram o estabelecimento do *Lied*, a canção de câmara alemã, que já vinha se desenvolvendo desde meados do século XVIII. De maneira análoga à atividade criativa dos compositores da ópera, os autores dos *Lieder* românticos realizaram na composição dessa forma breve aquilo que outros realizaram na grande forma da ópera: colocar em música, segundo sua capacidade interpretativa, textos literários. Enquanto na ópera os compositores operavam com o drama, a prosa narrativa literária, histórica, mitológica ou folclórica em suas versões ou adaptações, no *Lied* o material trabalhado era a poesia, com sua potencialidade semântica. Assim como houve a criação de óperas diferentes baseadas em um mesmo tema narrativo, houve a criação de canções diferentes, por compositores diversos, muitas vezes sobre versos de um mesmo poema.

Foi justamente nesse ambiente de interesse pela tradução e pela literatura que o *Lied* se

⁶⁶ SCHLEGEL *apud* BASSNETT, 2003. p.113.

revelou como uma das práticas musicais mais importantes do período. Poemas de Goethe, Heine, Lenau, Eikendorf, Hoelderlin, von Schiller, Friedrich e August von Schlegel, Rückert e outros, além de textos do folclore alemão e da literatura clássica traduzidos para o alemão, levaram a uma produção sem precedentes na história da canção, ou seja, da “musicalização” de poemas. Alcançou-se com o *Lied* importante reaproximação entre música e poesia, campos que haviam se distanciado com o desenvolvimento da escrita musical.

O *Lied*, melodia a uma voz com acompanhamento instrumental, visando a uma “identificação estreita entre poeta, personagem, situação e cantor, [...] pela concentração de idéias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado”⁶⁷, retomou de maneira especialmente clara a busca por articulações entre o texto e a música, assim como entre a obra e a interpretação performática. Mais do que uma mútua interação entre texto e música, buscou-se, com a arte do *Lied*, a criação interpretativa, subjetiva e poderosa do compositor e dos intérpretes. O acompanhamento do *Lied*, que era, nas formas precursoras, mero acompanhamento ou ambientação harmônica da melodia vocal, assumiu papel proeminente, passando a dialogar com a voz cantada, participando ativamente, com seus elaborados elementos harmônicos, tímbricos, rítmicos, agógicos dinâmicos, da configuração de significados propostos na canção.

Segundo Magnani⁶⁸, o *Lied* já “pressentido por Mozart e Beethoven”, foi levado à “grande significação estética por Franz Schubert” (1797 – 1828), autor de mais de 600 *Lieder*. Seguiram-se a ele nomes centenas de nomes, como Robert Schumann (1810 – 1856), Johannes Brahms (1833 – 1897), Hugo Wolf (1860 – 1930) etc. O *Lied* foi precursor direto da canção de câmara na Europa e nas Américas. Naturalmente, elementos da canção popular e folclórica e a poesia de cada nação tomaram lugar nas canções de câmara nacionais, criadas à semelhança do *Lied* alemão. Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), considerado o precursor na composição da canção de câmara brasileira, teve na Europa suas principais lições para criação da canção nacional brasileira, assim como muitos de seus contemporâneos e sucessores.

Se a canção de câmara se revelou como importante modo de reaproximação entre música e poesia, levando em consideração a confluência entre elementos heterogêneos, pode ser apontada como uma atividade tradutória intersemiótica e hipertextual exercida *avant la lettre*, isto é, antes mesmo que os termos fossem formalmente propostos. Para avaliação dessas relações tradutórias intersemióticas e hipertextuais impetradas em uma canção de câmara,

⁶⁷ SADIE, 1994, p.536.

⁶⁸ MAGNANI, 1996, p.148.

passo às considerações teóricas que tratam da tradução da poesia, teorias que constituirão ferramentas de análise das canções em foco.

2.3 – O século XX e os caminhos da tradução

Apesar da busca pela originalidade, presente até finais do século XIX, correntes tradutórias que buscavam a fidelidade e a equivalência permaneceram atuantes até os primeiros anos do século XX. Por outro lado, a tradução se estabeleceu até a década de trinta do século XX como um campo de estudo da lingüística aplicada, ocupando-se primordialmente das relações entre idiomas diferentes e das aproximações entre idiomas e culturas de partida e de chegada, estando as teorias repletas de conceitos que apontavam para categorias gramaticais, pragmatismos, metáforas e símiles empregados de modos diferentes em cada idioma.

Entretanto, a partir de novos pensamentos questionadores da tradução, em muitos deles, a partir do resgate e da reformulação de noções anteriores, o tradutor foi sendo conduzido a uma posição cada vez mais complexa, pois, de um lado lhe era exigida a transposição literal da língua de partida para a de chegada, incluindo aí a transposição de significados contidos no texto de partida, e por outro, essa transposição passava a ser considerada impossível, cabendo ao tradutor uma missão sobre-humana.

2.3.1 – Benjamin e a tarefa do tradutor

Diante do dilema imposto ao tradutor, associando idéias precursoras a um pensamento inovador e inquietante, destacaram-se as idéias tradutórias de Walter Benjamin expressas no ensaio “*Die Aufgabe des Übersetzers*” – “A tarefa do tradutor”. Publicado em 1932, em Heidelberg, Alemanha, o texto serviu de prefácio de sua tradução dos *Tableaux parisiens*, do poeta Charles Baudelaire (1821 – 1867).

Para além de definir a tradução como uma “forma”, o que já de partida imprimiu um caráter de independência ao resultado da atividade tradutória, as observações ousadas de Benjamin se basearam em definições negativas: tradução não é recepção, tradução não é comunicação, tradução não é imitação. De um modo paradoxal, não apenas pela aceitação, mas principalmente pelo desencadeamento de reações controversas, suas idéias foram vivamente edificadoras, graças ao caráter ambíguo e provocativo de suas palavras, que acabaram por se revelar como metáforas da tradução.

Benjamin iniciou seu ensaio com a afirmativa de que a importância do receptor jamais se

mostraria imprescindível ao reconhecimento de uma obra de arte e dizia considerar um “desvio” a idéia de conceber um “receptor ideal”. Desta forma, assim como a arte não teria como objetivo alcançar um receptor, também a tradução não o deveria ter, pois que esta teria por finalidade somente traduzir aquela. De acordo com Benjamin, “se ela (a tradução) for destinada ao leitor, também o original o deveria ser. Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie?”⁶⁹

Este aspecto da teoria de Benjamin provocou a ira de alguns teóricos, interessados no desenvolvimento da chamada Estética da Recepção, que buscavam situar no receptor o ponto de partida para as apreciações artísticas e literárias. Entretanto, para outros, suas idéias conduziram a uma abertura maior do que se poderia supor: a tradução não teria como finalidade um receptor ideal pelo fato de ser ela própria, como produção de arte, aberta à multiplicidade interpretativa. A tradução seria uma forma artística que, apesar de sua ligação “sagrada”, manifestaria sua independência desse original.

Ao teorizar que a tradução não é comunicação, ou ainda, que “a arte é muito mais do que comunicação, é comunhão”, Benjamin afirmava que a “obra de arte não comunica o seu essencial, que reside no indizível, no intangível, misterioso, poético”. Para o autor, uma tradução que visasse à mera comunicação do sentido não responderia à essência de sua forma, exibindo, ao contrário, a “marca da má tradução”. Assim, também numa analogia entre a arte e a tradução, se o objetivo da obra de arte não é o de comunicar, por que deveria sê-lo o da tradução dessa obra?

Negando a necessária comunicabilidade da tradução, que em termos práticos conduziria à “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”, Benjamin reclama ao tradutor que libere a “língua pura” (*die reine Sprache*) que está desterrada (*gebannt*) na língua estrangeira, para então resgatá-la em sua própria língua, a língua de chegada, que também a complementar. Seria então tarefa do tradutor liberar pela trans-poetização (*Umdichtung*) a língua pura cativa no original (*Dichtung*). Somente desta maneira, o tradutor poderia restituir o caráter poético ao tornar-se ele próprio um poeta, pois sendo a obra original do poeta (*Dichter*) fruto do poetizar (*dichten*), restaria ao tradutor (*Übersetzer*) trans-poetizar, (*umdichten*) e então transcriar aquela obra (*Umdichtung*), tornando-se assim o seu trans-poetizador (*Umdichter*).

⁶⁹ BENJAMIN, 1987. p.191.

Não poderia haver tradução se essa pretendesse simplesmente imitar o original, diante do que conceitos como fidelidade *versus* liberdade seriam secundários, uma vez que ao criar um poema, o poeta já define um sentido, tornando a tradução isenta do papel de criação desse sentido, já instaurado no original; a tarefa do tradutor não seria, pois, a de criar, mas a de trans-criar.

Segundo Benjamin, a tradução teria por finalidade a observação da “essência” da obra a traduzir, essência revelada pela “língua da verdade”, pela língua pura que jamais seria plenamente resgatada, porém seria concebível a partir de uma “complementaridade de sentido” possibilitada pela reprodução das formas e significantes das línguas entre si, somente realizável por meio de aproximações e analogias. A tarefa do tradutor seria, pois, “provocar o amadurecimento, na tradução, da semente da língua pura”.

A partir da tese central de que “a tradução é uma forma”, Benjamin re-conceituou a tarefa do tradutor, que seria então a de “trans-pôr”, “trans-formar” na língua de chegada a arte do “original”, trazendo para sua língua a maneira de significar do original. A “complementaridade” surgiria do confronto entre as duas línguas e possibilitaria a revelação de um sentido antes despercebido na língua do original, ou revelaria mesmo um determinado significado encoberto nos originais.

2.3.2 – A tradução e a semiótica peirciana

Décadas antes da publicação do ensaio de Benjamin, com intuítos bem diferentes daqueles do filósofo alemão, o matemático e também filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) se dedicava a um estudo que afetaria de maneira inquestionável o pensamento tradutório. Peirce, que jamais manteve uma cátedra universitária estável, dedicou a vida à investigação, de uma maneira abrangente e multidisciplinar, desenvolvendo uma das duas grandes correntes de estudo dos signos, a chamada semiótica, também conhecida como “Teoria geral dos signos”. O lingüista suíço Ferdinand Saussure (1857 – 1913), do outro lado do mundo, assentava as bases da semiologia, observando os signos sob a ótica da lingüística.

A semiótica de Peirce se dirigiria, de modo abrangente e aprofundado, aos ramos da

“Gramática especulativa”, da “Lógica crítica” e da “Retórica especulativa”⁷⁰. A importante relação entre a tradução e os signos viria a se estabelecer exatamente por meio dos estudos da Gramática especulativa, através dos quais Peirce examinou em profundidade os mais variados tipos de signos, suas classificações e as formas de pensamentos que possibilitavam, incluindo nesses estudos a observação dos aspectos ontológicos e epistemológicos do universo sógnico.

Em um artigo intitulado *Sobre uma nova lista de categorias*, publicado em 1867, Peirce descreveu o que consideraria as três categorias universais do pensamento e de toda a experiência vivida. Pierce concluiu que tudo o aquilo que “parece” à consciência humana se faz numa gradação de três propriedades, correspondentes aos três elementos formais de toda e qualquer experiência. A esses elementos denominou: 1) Qualidade; 2) Relação e 3) Representação. Posteriormente, Peirce substituiu o termo Relação por Reação e o termo Representação foi ampliado para Mediação.

Finalmente, para fins científicos e para clarificar a indicação da gradação dos efeitos provocados na mente, Pierce estabeleceu as terminologias “Primeiridade”, “Secundidade” e Terceiridade⁷¹. Sob uma perspectiva fenomenológica, seriam esses os “elementos formais e universais presentes em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente”⁷².

Quanto à classificação dos signos segundo suas diferentes maneiras de se relacionar com o objeto, Peirce definiu três possibilidades: o signo como ícone, índice ou símbolo⁷³, de modo

⁷⁰ A **Gramática Especulativa** é ramo da semiótica que estuda os tipos de signos, suas classificações e formas de pensamento que possibilitam. Além de fornecer definições rigorosas do signo e do modo como agem, contém um inventário de tipos e misturas sógnicas, nas imensuráveis gradações entre o verbal e o não verbal, de onde se podem extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos tais como literatura, poesia, música, poesia, imagens, arquitetura e outros. A **Lógica Crítica** tem como base os mais diversos tipos de signos ou modos de condução do pensamento, estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos: a abdução, indução e dedução. A **Retórica Especulativa ou Metodêutica** tem por função analisar os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem.

⁷¹ Segundo Peirce, a **Primeiridade** “é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer coisa” (PEIRCE, 1993, p.136). Está ligada à “qualidade” da consciência imediata da “coisa”. É uma impressão (sentimento) não analisável, frágil. Relaciona-se ao acaso, à possibilidade, à liberdade de sentimento. É o nível em que se passa tudo o que está imediatamente presente à consciência de alguém; é tudo aquilo que está na mente no instante presente, sem qualquer elaboração. A “qualidade” é aquilo que dá sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata e se oculta ao pensamento. A qualidade da consciência, no seu imediatismo, é tão tenra que mal podemos tocá-la sem estragá-la. Nessa medida, o primeiro (Primeiridade) é presente e imediato, espontâneo e livre; ele precede toda síntese e toda diferenciação. A **Secundidade** “é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independente de qualquer terceiro” (PEIRCE, 1993, p.136). Finalmente, a **Terceiridade** “é o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro” (PEIRCE, 1993, p.136). A idéia mais simples da Terceiridade corresponde à camada de inteligibilidade, à idéia de um signo ou representação, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é o primeiro; o céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo; a síntese intelectual, elaboração cognitiva, o azul no céu, ou o azul é a cor do céu, é um terceiro.

⁷² SANTAELLA, 2002. p.7.

⁷³ Na síntese feita por Lúcia Santaella, os signos são classificados por Pierce como: 1) **Ícone** - é o modo como sua qualidade pode sugerir ou evocar outras qualidades do signo; opera por semelhança. Um ícone é um signo que tem como fundamento o que Peirce chama quali-signo. Este estabelece uma relação icônica com o objeto por similaridade. Assim, o Ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a uma outra qualidade que ele próprio exhibe do objeto.

que se relacionaria com seu objeto iconicamente, indicialmente ou simbolicamente, sendo possível a sobreposição dessas situações.

As noções da semiótica de Charles Peirce, que somente passaram a ser mais claramente divulgadas e analisadas cerca de vinte anos após sua morte⁷⁴, descortinaram caminhos para o pensamento tradutório, levando a tradução, sob uma nova e substancial fundamentação teórica, a ser concebida como um processo mental de interpretação.

O lingüista russo Roman Jakobson (1896 – 1982), um dos primeiros a aproximar a tradução da visão triádica do signo e, portanto, da semiótica, passou a vislumbrá-la como um processo no qual não ocorreria vínculos diretos entre o código verbal do texto de partida e o signo verbal da tradução. Cada código verbal ou grupo de códigos verbais deveria provocar, em primeiro lugar, o signo psíquico subjetivo na mente do tradutor, projetando para a língua/cultura da tradução outro código ou grupo de códigos verbais. Se a prática usual na resolução de problemas de tradução era a de recorrer à lingüística, em certo sentido Jakobson inverteu este enfoque. Para ele, nenhuma espécie lingüística pode ser interpretada pela ciência da linguagem sem traduzir seus signos para outros signos do mesmo sistema ou para os de um sistema diferente.

Sob essa ótica, formulada segundo os conceitos de Peirce, cada ato de leitura seria uma interpretação subjetiva e variável no tempo do texto lido e cada tradução seria uma interpretação subjetiva e variável no tempo. Portanto, segundo Jakobson, “os equivalentes traduzidos, em terminologia semiótica, os interpretantes, não podem, como é natural, atuar mais do que como um guia, como uma invenção do tradutor”⁷⁵.

2) **Índice** - é o modo pelo qual o signo indica seu objeto através de uma conexão de dependência. Um exemplo clássico dessa relação entre signo e objeto é o de uma fotografia de um objeto. O objeto cuja imagem é capturada na foto existe independentemente da foto. Assim, a imagem que está na foto, “tem o poder de indicar exatamente” aquele objeto, singular na sua existência. A existência concreta do objeto dá fundamento para que ocorra a relação indicial do signo com o objeto. Para indicar o objeto, a foto, que é Índice, precisa ser um existente tanto quanto é o objeto. 3) **Símbolo** - é o modo como o signo representa o objeto por meio de uma lei, uma convenção ou uma generalidade. O Símbolo contém em si uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. Logo, a lei que dá fundamento ao Símbolo precisa estar internalizada na mente de quem o interpreta, sem o que ele não pode significar. Assim, “o símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma idéia da mente que usa o símbolo, sem o que uma tal conexão não existiria.” (SANTAELLA, 2002. p.19-25.)

⁷⁴ Muitas das obras de Charles S. Peirce só foram publicadas anos depois de sua morte e ainda hoje, passado quase um século, seu pensamento permanece em parte inexplorado. Muitas de suas postulações vêm sendo analisadas por estudiosos, dentre eles a austríaca Dinda Gorlée, que dirige esforços para o estudo de possíveis aplicações das teorias peircianas à tradutologia e à análise da traduzibilidade do ponto de vista da semiótica.

⁷⁵ “The translated equivalents (in semiotic terminology, the interpretants) cannot, of course, be more than a guide, the invention of the translator.” (JAKOBSON, 1987. p.428).

Em síntese, para Jakobson, a investigação lingüística deve recorrer sempre à tradução, não sendo possível estudar uma língua sem se defrontar com sua interpretação, ou seja, com suas "traduções" possíveis. A lingüística estaria, pois, centrada na semiótica e na tradução, entendida em um sentido amplo. Jakobson propôs, de fato, uma revolução conceitual comparável à mudança do sistema ptolomaico para o copernicano. Os estudos da tradução, vistos desse modo, deixaram de ser um campo marginal da lingüística para se converter num ponto magnético ao redor do qual orbita a ciência da língua.

Partindo assim desses conceitos que ampliaram a própria lingüística, superando noções sustentadas pelos formalistas russos, grupo do qual ele mesmo fazia parte, Jakobson registrou nas sete páginas do seu ensaio de 1959 – *On linguistic aspects of translation* – suas idéias inovadoras acerca da natureza da tradução. Nesse ensaio, Jakobson deixou formalmente de tratar a tradução como uma “ação”, passando a apontá-la como um “conceito” fundamentado na semiótica. Um dos critérios argumentativos do lingüista partiu da avaliação de uma frase peculiar de Bertrand Russel: “Ninguém pode entender a palavra ‘queijo’ a menos que tenha um conhecimento não lingüístico do queijo”⁷⁶.

A partir do questionamento dessa afirmação de Russel, Jakobson demonstraria, na solução do dilema proposto, o modo pelo qual se daria o processo da significação: sabendo que "queijo" é um alimento obtido da maturação da "coalhada", bastaria a um indivíduo de uma cultura onde não houvesse queijo conhecer a "coalhada" para assim ter uma idéia do significado de "queijo". Assim, “o significado de qualquer palavra ou frase seria sempre um fato semiótico”, ou seja, fruto da associação triádica entre o objeto, seu signo e seu interpretante.

Seguindo em sua argumentação, Jakobson afirmava não fazer sentido atribuir significado a um objeto por si só. Somente poderia existir o significado do objeto quando este se relacionasse a um signo. Assim, uma pessoa que comesse um queijo pela primeira vez não poderia deduzir, sem a ajuda de um código verbal, o significado da palavra "queijo", pois, para explicar o significado de uma palavra desconhecida, seria necessário o conhecimento de uma série de signos lingüísticos. Portanto, o significado de uma palavra, considerando-se o

⁷⁶ “No one can understand the word 'cheese' unless he has a nonlinguistic acquaintance with cheese.” (Idem, p.429)

contexto verbal, seria a sua tradução para outras palavras e, sem a tradução, não seria possível que uma pessoa compreendesse um objeto desconhecido de sua cultura.

Com base nestes pressupostos, Jakobson ampliou largamente a noção de tradução, propondo três modos de interpretação de um signo verbal:

1. A tradução intralingual ou reformulação é uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos do mesmo idioma⁷⁷.
2. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita é uma interpretação de signos verbais por meio de um outro idioma⁷⁸.
3. A tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não verbais⁷⁹.

Com base nessa classificação, Jakobson admitiu que "toda experiência cognitiva poderia ser traduzida", e havendo uma deficiência, a terminologia poderia ser "modificada por empréstimos", ocorrendo assim as "transferências semânticas".⁸⁰ Este pensamento ressaltou a impossibilidade de obtenção de uma "equivalência" completa por meio da tradução. O que se passaria seria: "tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística"⁸¹.

No campo da tradução poética, as considerações de Jakobson foram ainda mais rigorosas, pois chegaram a considerar a poesia como "intraduzível". Segundo o lingüista, "em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto [...] a paronomásia reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa"⁸².

O trabalho de Jakobson foi crucial no direcionamento de novas teorias tradutórias. Por um lado, ao cunhar o termo "tradução intersemiótica" aproximando a tradução da semiótica, estimulou práticas artísticas inovadoras. Por outro, demonstrou que a tradução envolve uma série de operações para as quais o ponto de partida e os produtos finais funcionam apenas em

⁷⁷ "Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language." (JAKOBSON, 1987. p. 428)

⁷⁸ "Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language." (Idem, p. 429)

⁷⁹ "Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems." (Idem, p. 429)

⁸⁰ JAKOBSON, 1995. p.64-67.

⁸¹ Idem, p.65.

⁸² Idem, p.72.

dadas culturas. Logo, para executar tais operações, o tradutor necessita recorrer a uma ampla combinação de unidades a fim de encontrar "uma formulação equivalente aproximada"⁸³. Ao desbancar as possibilidades da equivalência plena, Jakobson reforçou nova visão tradutória, dando impulso ao trabalho de críticos e tradutores como o Ezra Pound (1885 – 1972) e os brasileiros Haroldo e Augusto de Campos. De fato, em carta enviada a Haroldo de Campos, o lingüista russo estimulou o trabalho desenvolvido pelo brasileiro ao se considerar

admirador da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas,...⁸⁴

⁸³ BASSNETT, 2003. p. 39.

⁸⁴ JAKOBSON, 1995. p.143.

2.4 – Transcrição: a estética tradutória dos Campos como projeto hipertextual

Ao lidar com textos poéticos, como aqueles que aparecem nas canções de câmara, em que a busca de significação vai muito além do conteúdo, o tradutor do século XX viu, mais uma vez, crescerem as dificuldades da captura de significados e de sua transposição para outra língua ou linguagem. O impasse e as sentenças taxativas quanto à impossibilidade da tradução de poesia conduziam, entretanto, às saídas possíveis, ao “ovo de Colombo”: assumir a “falta” e transformá-la em trampolim para a criação. Essa foi a solução apontada por Haroldo de Campos: o “impossível de se dizer” do original deve conduzir à criação artística.

Opondo-se à idéia tradicional que deixava o tradutor e seu texto numa posição secundária em relação ao autor e ao original, Haroldo de Campos, amparado fundamentalmente nas proposições de Benjamin, posteriormente estimulado por Jakobson, e pelo desenvolvimento de princípios absorvidos dos pensamentos de Albrecht Fabri⁸⁵ e Max Bense⁸⁶, propôs a autonomia da tradução. As lacunas perderam sua conotação negativa: a falta e as “entrelinhas” não preenchidas, que antes geravam a dívida impagável do tradutor e o conduziam a um estado crônico de “melancolia”, passariam a agir como um impulso criativo. Haroldo de Campos, juntamente com o irmão, Augusto, lançaram propostas teóricas cuja eficácia demonstrada na prática da tradução asseguraram sua credibilidade e sua operacionalidade nas últimas décadas.

A teoria dos Campos anteviu os ideais desconstrucionistas, ainda que fundamentada no desenvolvimento e na ampliação de conceitos anteriores, e revelou a importância da tradição em sua associação necessária à atividade criativa. Se essa teoria pode ser considerada avançada por antever o desconstrucionismo, paradoxalmente parece-me que teorizou uma prática já antiga, materializada há tempos através da criação de certa canção de câmara, a exemplo de boa parte do *Lied* alemão e da *mélodie française* e mesmo de canções de câmara brasileiras, como as canções de Helza Camêu em foco neste estudo.

Em seu artigo “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos defendeu a proposta do que chamou “tradução criativa” partindo de um paralelo que estabeleceu entre os pensamentos distintos daqueles dois importantes teóricos voltados para a arte e a literatura,

⁸⁵ FABRI *apud* CAMPOS, 1970.

⁸⁶ BENSE, 1975.

mas que convergiam em um aspecto fulcral sintetizado pelo tradutor brasileiro, a impossibilidade. De um lado, Campos apontou para o pensamento de Fabri, segundo o qual a propriedade da linguagem literária seria a “sentença absoluta”, aquela que não teria outro conteúdo “senão sua estrutura”. Para Fabri, a “sentença absoluta” ou “perfeita” não poderia ser traduzida, uma vez que a tradução suporia a possibilidade de se separar sentido e palavra. De outro lado, Haroldo de Campos observou como Bense propôs uma distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”, desenvolvendo a partir daí o conceito de “fragilidade” da informação estética.

Num passo adiante em seu raciocínio teórico, Haroldo de Campos intuiu que, diante da referida fragilidade, que não permitiria a menor alteração sem que se perturbasse a realização estética, a “informação estética” não poderia ser codificada senão pela forma, aquela transmitida pelo próprio artista que a criou. Isso o levou à conclusão de que seria impossível separar a informação estética de sua própria realização, ou seja, “o total de informação de uma informação estética é, em cada caso, igual ao total de sua realização”, donde se verifica, pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade.

Diante desse amplo quadro de impossibilidades, Haroldo de Campos, em um lance qualitativo de reflexão teórica, fez engendrar o possível no impossível. Referindo-se à tradução da poesia e partindo da condição *sine qua non* estabelecida por Bense de que toda tradução requer outra informação estética, Haroldo de Campos propôs que, ainda que o original e a tradução sejam diferentes como linguagens, suas informações estéticas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, “como corpos isomorfos, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema”.⁸⁷

Seguindo em suas proposições, extraindo do pensamento de seus precursores algumas propostas de caráter radical, Haroldo de Campos chegou à proposta crucial de sua teoria, segundo a qual a tradução será “sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. (...) não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”⁸⁸. A obra traduzida assume, assim, a função que caberia ao interpretante, na noção peirceana de semiose ilimitada: atua como ponto de chegada de um primeiro processo de significação, mas também como signo inicial de um

⁸⁷ CAMPOS, 1977. p.100.

⁸⁸ CAMPOS, 1967. p.22.

novo processo, que se reproduzirá infinitamente através da multilinearidade, da heterogeneidade e da alternância de centramentos de sua rede hipertextual.

A teoria tradutória de Haroldo de Campos apontou assim, de maneira veemente, para a questão da forma. Empregando ainda o termo "informação estética", de Bense⁸⁹, segundo o qual “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, e não da informação meramente semântica”⁹⁰, Campos propôs a tradução da forma como critério básico do processo tradutório, já que a forma abriga a "informação estética" do poema, que por sua vez, carrega o "perfil sensível da mensagem".

Em seu trabalho tradutório, Haroldo de Campos justifica o emprego da estratégia a que chama “operação radical de tradução” valendo-se também da argumentação de Bense quando esse afirma que a informação estética “transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos” e que “em outra língua será outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada”.⁹¹

Numa transcrição, ao viabilizar a repetição do conteúdo traduzido seguindo um mesmo número de frases/versos, e até um mesmo “número de letras”⁹², por exemplo, o tradutor irá atuar além do âmbito semântico pois, ao enfatizar tais “sutilezas”, as transforma, “pelo aporte de originalidade, numa informação estética”⁹³. Estas observações levam ao reforço da definição de transcrição baseada na idéia de reconfiguração da forma poética:

Traduzir a forma, [...] quer dizer, em termos operacionais de uma pragmática do traduzir, recorrer o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário.⁹⁴

⁸⁹ Segundo Max Bense a *informação documentária* é aquela que reproduz algo; a *informação semântica* vai um pouco além da documentária ao acrescentar um dado novo. Ambas podem ser re-codificadas de diferentes maneiras. A *informação estética*, por sua vez, transcende as demais pela surpresa na ordenação dos signos e ao contrário das outras, não se deixa parafrasear ou repetir. A informação contida no verso é o próprio verso. Bense desenvolve a concepção de *fragilidade* da informação estética: ela não pode ser transmitida a não ser conforme ela é. Logo, ao menos em um primeiro momento, revela uma *intraduzibilidade*.

⁹⁰ CAMPOS, 1977, p.100.

⁹¹ BENSE *apud* CAMPOS, 1992. p.32-33.

⁹² CAMPOS, 1967. p.31.

⁹³ CAMPOS, 1967. p.91.

⁹⁴ CAMPOS, 1981. p.181.

Haroldo criou assim o neologismo “transcrição” para designar o tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a ativar o próprio processo de significação original em outra língua ou linguagem. Sua proposta retomou criativamente a noção benjaminiana de “modo de intencionar” do original, visando recriá-lo de modo artístico por meio de “sutilezas” da forma e da linguagem da língua de chegada. Haroldo de Campos, ao justificar o uso do termo “transcrição”, citou as palavras de Jakobson quando este menciona que a transposição criativa seria “o que podemos chamar também de recriação ou transcrição”⁹⁵. Assim, a “transposição criativa”, que na perspectiva conceitual de Jakobson elucidou questões referentes à tradução de poesia, se tornou, na perspectiva de Haroldo de Campos, a “tradução criativa”, que demandaria uma “abertura constante ao signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções”⁹⁶.

Segundo Haroldo de Campos, o processo “transcriativo” ocorre de modo a provocar aquilo que o autor chamou “transluciferação mefistofáustica”. Com essa metáfora da tradução criativa, apresentada no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981), Haroldo de Campos explicou seu método de trabalho de tradução do *Fausto* de Goethe, que poderia ser analogamente utilizado em outras obras. O próprio título do livro insinuou o processo intertextual de sua criação, ao fazer referência simultânea ao filme de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e ao livro *Fausto*, clássico do Romantismo alemão. A justaposição dos títulos do filme e do romance no título da obra de Campos remeteria à aproximação irreverente entre uma obra artística advinda de um contexto periférico, brasileiro, e um romance canônico europeu.

Outro conceito basilar na teoria da transcrição foi o de plagiotropia. Partindo da idéia de “plágio pela tradução”, Haroldo considerou a plagiotropia como a um palimpsesto obtido pela sobreposição de camadas novas sobre um texto já multiestratificado. Poderíamos compreender a plagiotropia como as aproximações feitas na tradução entre os mais heterogêneos elementos em aproximação, apontando para correlações de significação administradas por relações transversais, ocorridas em níveis diversos da cadeia de interpretantes.

Este conceito confirma a idéia de “reproposição do passado através de várias etapas de

⁹⁵ CAMPOS, 1977. p.143.

⁹⁶ CAMPOS, 1977. p.10.

sincronia, ao longo da história, de uma memória não linear, mas muitas vezes oblíqua ou deformada”⁹⁷, proposta de re-apresentação transformadora que, em vez de destruir o original, prolonga sua vida por meio de uma nova apresentação.

O sentido que Haroldo de Campos atribui à plagiotropia aproxima-se, a um só tempo, numa hibridização conceitual, das teorias de Mikhail Bakhtin quanto ao dialogismo e à polifonia; da noção de intertextualidade cunhada por Julia Kristeva sob fundamentação bakhtiniana, da intertextualidade na acepção adaptada da paródia como um “caminho que se desenvolve ao lado de outro caminho”, como “um paragrama”⁹⁸; das funções da linguagem de Roman Jakobson, quanto à metalinguagem e à função poética e, sobretudo, dos conceitos semióticos peircianos, desenvolvidos na semiose ilimitada de Umberto Eco⁹⁹. Dessa confluência de conceitos, deságua nas noções de rede hipertextual, confirmando cada uma das propriedades hipertextuais. Segundo Haroldo de Campos

A plagiotropia (do gr. *plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado), tal como entendi no curso que ministrei na primavera de 1978 na Universidade de Yale sobre a evolução de formas na poesia brasileira, se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes, de uma “semiose ilimitada” ou “infinita” (Peirce; Eco), que se desenrola no espaço cultural. Tem a ver, obviamente, com a idéia de paródia como “canto paralelo”, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata [...] ¹⁰⁰

Haroldo reitera sua posição em um artigo posterior, em que cita com clareza o seu embasamento peirciano:

[...] a tradução é um processo semiótico, participando do jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma ‘série infinita’ e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como ‘semiose ilimitada’. Assim é que a tradução pode ser vista como um capítulo por excelência de toda a teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso ‘canto paralelo’, desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento plagiotrópico de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes reversiva. É esse movimento incessante e sempre outro que explica como a tradição é re-proposta e reformulada via tradução.¹⁰¹

Apesar de Haroldo de Campos associar inicialmente à plagiotropia o sentido etimológico de plágio, aproximou posteriormente o conceito do processo de “derivação por ramificação

⁹⁷ CAMPOS, 1976. p. 62.

⁹⁸ CAMPOS, 1981. p.75.

⁹⁹ ECO, 1990.

¹⁰⁰ CAMPOS, 1981. p.75-76.

¹⁰¹ CAMPOS, 1987, p.B-3.

oblíqua, como em botânica se diz, do esgalhar de certas plantas”¹⁰². Esse mesmo processo de derivação é citado por Julia Kristeva¹⁰³ em sua *Introdução à semanálise*, em referência a uma unidade mínima de significação, o *sema*, raiz que ao entrar na rede de tessitura, se refuncionaliza por derivação. Idéia semelhante foi formulada por Deleuze e Guattari, como vimos no capítulo anterior, dando bases às noções de rede e hipertexto. Em artigo posterior, Haroldo de Campos, citando Goethe, observa:

Plágio não existe. Tudo o que foi escrito no passado pelos escritores a mim me pertence também [...]. Plágio só existe naturalmente quando é uma cópia grosseira. Mas há o diálogo textual – hoje se fala da intertextualidade. Numa nota do meu livro sobre Goethe falo em “plagiotropia”, que é, em termos etimológicos, o percurso oblíquo da tradição. A tradição nunca é direta. A tradição vai de filho para tio, de tio para avô, perfazendo um percurso que não é retilíneo. Você pega e junta duas épocas diferentes, e assim por diante.¹⁰⁴

Augusto de Campos chama ainda a essa co-presença de diferentes planos na tradução, a esta multiplicidade de estrados textuais que estão em constante deslocamento e interação ao associarem elementos das mais diferentes origens lingüísticas e culturais, de *intradução*. O termo combina as palavras *introdução* e *tradução*, sugerindo uma dupla significação: 1– forma de tradução interna, obtida pela interpenetração de elementos diversos na constituição de um texto e 2 – impossibilidade do processo de tradução chegar a um fim. Diante da multiplicidade e da mutabilidade envolvidas na visão tradutória dos Campos, os dualismos instaurados entre tradução e original, exterior e interior, cultura central e cultura periférica, estrangeiro e nacional, são superados e inscritos dentro do próprio texto sob a forma do princípio criativo, que subverte, com seu dinamismo, qualquer idéia de um sentido final. Mais uma vez faz-se a correlação com as propostas hipertextuais.

A plagiotropia, ao absorver em um único corpo textual um conjunto dialogal de vozes heterogêneas que se interrelacionam, se revela como um correlato evidente do hipertexto, desde a perspectiva das ausências de origem e fim, da sobreposição de camadas e da hibridação teórica, da referência aos processos de derivação com aproximações da botânica¹⁰⁵, da não-linearidade, do dinamismo, da metamorfose e principalmente do princípio da heterogeneidade.

¹⁰² CAMPOS, 1981. p.75.

¹⁰³ KRISTEVA, 1974.

¹⁰⁴ CAMPOS, 1998. p.27.

¹⁰⁵ Lembremo-nos novamente das relações metafóricas entre o hipertexto e o rizoma, descrito em *Mil platôs*, por Deleuze e Guattari.

No amplo espectro da condição plagiotrópica da transcrição, outros conceitos seriam apontados e desenvolvidos pelos irmãos Campos, como a revalidação de conceitos como o de poesia sincrônica, de Roman Jakobson, a desconstrução, de Jacques Derrida, e a antropofagia, de Oswald de Andrade. Enquanto o conceito de plagiotropia confirma a “reposição do passado através de várias etapas de sincronia, ao longo da história, de uma memória não linear, mas muitas vezes oblíqua ou deformada”¹⁰⁶, a descrição sincrônica, segundo Jakobson,

considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida [...]. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos.¹⁰⁷

Haroldo de Campos¹⁰⁸, ao mencionar que tanto o critério histórico quanto o critério sincrônico podem ser empregados na abordagem do fenômeno literário, aponta para a obra *ABC of Reading* de Ezra Pound como um dos exemplos característicos de uma poética sincrônica, segundo um "critério estético-criativo", e justifica a presença do conceito de Jakobson em sua estética, afirmando que “a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”¹⁰⁹.

Para Haroldo de Campos¹¹⁰, o *ABC of reading*, além de ser um guia para a leitura criativa da poesia de expressão em inglês "do ponto de vista da renovação de formas", revela o pensamento de Ezra Pound acerca da descrição sincrônica, o qual o aponta como “a única maneira de manter em circulação o melhor do qual se escreveu é através de uma drástica separação do melhor... Todas as idades são contemporâneas... Isto é especialmente verdadeiro no caso da literatura [sincrônica]”¹¹¹.

Assumindo esse mesmo conceito de sincronia como critério estético-criativo, Haroldo de Campos afirma que

¹⁰⁶ CAMPOS, 1976. p. 62.

¹⁰⁷ JAKOBSON, 1995. p.121.

¹⁰⁸ CAMPOS, 1977. p. 205.

¹⁰⁹ CAMPOS 1977. p.205

¹¹⁰ CAMPOS, 1977. p.21

¹¹¹ CAMPOS, 1977. p.21.

A tradução - tradução criativa, recriação, transcrição - é vista como forma de crítica, e seu exercício manifesta, na prática textual, a visada daquela poética sincrônica, [...] que requer do crítico uma abertura constante ao signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções, para colher [...] a imprevisibilidade, a surpresa, a mobilidade da informação original.¹¹²

Sob o aspecto da autonomia da obra traduzida, a canção de câmara elaborada a partir de um poema tem se revelado historicamente como uma obra autônoma. A figura do compositor, aqui assumida como a do tradutor, sobrepõe-se freqüentemente à figura do poeta. Diferente de outras traduções onde o tradutor é relegado a uma posição secundária, sujeito mesmo à chamada “invisibilidade”, referida nos termos de Lawrence Venuti¹¹³ e Rosemary Arrojo¹¹⁴, a canção revela-se ao longo da história, como uma obra “independente”, ainda que veicule “indicialmente”, segundo as noções peircianas, um poema de outro autor.

Na busca do acesso às estradas tradutórias da poesia em sua associação com a música, a navegação pelo mapa hipertextual da canção de câmara através de trajetos engendrados pelos irmãos Campos se mostra particularmente atraente neste trabalho. Justifico a escolha desses trajetos. Primeiramente, diante da hipótese da tradução criativa estar na raiz do processo produtivo da canção de câmara de Helza Camêu, assim como esteve na produção do *Lied* alemão, considero propício aproximar-me da estética tradutória desses autores expressa em sua teoria da transcrição. Em segundo lugar, por esses autores considerarem a tradução como uma operação semiótica, suas idéias permitem e mesmo viabilizam aproximações da noção de tradução intersemiótica, que está na base da elaboração desta tese.

Há ainda um terceiro argumento: fugindo ao logocentrismo de fundo silogístico próprio da linguagem verbal, os Campos, afinados com as propostas sustentadas pelo movimento concretista nas artes, deflagraram uma estética que pode ser compreendida a partir do ponto de vista da primeiridade peirciana: se propuseram a assumir a palavra mais como um ícone do que como uma unidade semântica fechada, permitindo sua ligação ampla com significados e meios diversos, levando-a aos planos da secundidade e à terciridade num processo de semiose ilimitado. Desse modo, suas teorias mostram-se correlatas às propostas hipertextuais

¹¹² CAMPOS, 1977. p.10-11.

¹¹³ É de Venuti o livro *The translator's invisibility: The history of translation*, lançado em 1995, importante referência para os estudos tradutórios. O autor faz referência ao conceito de “transparência” do texto traduzido frente ao seu texto de partida, e conseqüentemente à situação de “invisibilidade” em que se coloca ou é colocado o tradutor. (VENUTI, 2008).

¹¹⁴ Referências a esse aspecto presentes na obra da autora se encontram no livro *Oficina de tradução. A teoria na prática*, lançado em 1986 (ARROJO, 2007).

de conectar os mais heterogêneos elementos. Assim, a quebra da linearidade e o estabelecimento da conectividade em meio à heterogeneidade, qualidades que caracterizaram as propostas tradutórias dos Campos, estão em sintonia plena com a proposta de assumir a canção de câmara como um hipertexto.

Neste trabalho, considera-se, portanto, que traduzir não é apenas transpor, trasladar de uma língua para outra. Não é buscar a equivalência lexical, mas ir além, interfacear, interagir, interpretar, intervir. Ao assumir como referenciais teóricos os estudos tradutórios que partem do pressuposto de que a tradução não é mais entendida como tentativa de “reproduzir” o texto de partida, mas como possibilidade de interpretação ou até mesmo de certa “manipulação” justificada por parte do tradutor, materializado nas figuras do compositor e do intérprete/*performer*, sujeitos inseridos em certo contexto ideológico, cultural, psicológico e político, aproximo-me da tradução criativa, a “transcrição”.

Finalmente, ao intencionarmos transpor os princípios da transcrição para a tradução da poesia através da música das canções, pode-se considerar que nesse processo o compositor/tradutor e o intérprete/tradutor valorizam, antes do mais, a informação estética, o que se realizará por meio da tradução de elementos da forma, que correspondem na poesia à tradução de elementos como a versificação, a métrica e a rítmica, as rimas e aliterações, as repetições de palavras, os contornos declamatórios e suas terminações, a sintaxe e a parataxe, não visando, exclusivamente, à informação semântica, que surgirá em decorrência da própria forma traduzida. Naturalmente, o caráter semântico do poema é fundamental à criação musical e à interpretação, entretanto, a materialização de uma criação como a canção, em partitura ou em som é, antes de tudo, a criação de uma forma, como já sugeria Benjamin.

2.5 – A tradução intersemiótica: criando novos e iluminando velhos acessos à rede

Tendo a transcrição se apresentado como resposta àquela primeira questão formulada no início deste capítulo e revelando-se como operação capaz de traduzir a poesia, resta-nos identificar os processos tradutórios que aproximam campos semióticos diversos como poesia e música. Nessa direção, alguns caminhos teóricos foram apresentados por Roman Jakobson, quando este definiu, sob a fundamentação da semiótica, a tradução intersemiótica.

O presente trabalho, distante de considerar a tradução intersemiótica como um caso isolado ou fronteiro da tradução, a qual Jakobson teria incluído por alguma razão metodológica em seu clássico ensaio, considera-a como uma atividade fundamental, capaz de conceber o pensamento tradutório segundo um ponto de vista teórico atual, em conformidade com as mais hodiernas idéias relacionadas à tradução. Apesar de o processo ser seguramente muito antigo, é paradoxalmente renovador e interessante por permitir aberturas às mais diversas possibilidades associativas, sintonizadas com a proposta hipertextual. O fato de as traduções intersemióticas não “partirem de” ou não “convergirem para” um texto verbal, exclusivamente, quer seja no início ou no fim dos processos, não lhes tira a importância; ao contrário, torna-as, por um lado, ontológicas na descrição dos processos tradutórios em geral, e por outro, possibilita sua observação segundo as lentes de outras teorias tradutórias, inter ou intralinguísticas.

Há que se levar em conta que na tradução intersemiótica, como em qualquer tipo de tradução, em lugar de se dar a entender que é possível traduzir tudo, de se encontrar uma equivalência plena, é necessário ter-se em conta a permanência do “resíduo”, algo que extrapola a própria necessidade semântica do texto traduzido. Deve-se avaliar ainda que esse resíduo será hipoteticamente bem maior numa transposição intersemiótica que numa tradução interlingual. Como afirma Claus Clüver, é inevitável que uma tradução não busque ser, em certa medida, equivalente ao original, mas, ao mesmo tempo, que contenha algo a mais ou a menos que no texto de partida. Segundo Clüver, “qualquer tradução irá inevitavelmente oferecer mais ou menos do que o texto fonte. O sucesso de uma tradução irá depender [...] das decisões tomadas quanto ao que poderá ser sacrificado”¹¹⁵, ou seja, dependerá da escolha do trajeto hipertextual.

¹¹⁵ *Any translation will inevitably offer both less and more than the source text. A translator's success will depend [...] also on the decisions made as to what may be sacrificed [...].* (CLÜVER, 1989)

O que se faz necessário neste trabalho, entretanto, é a localização de uma metodologia tradutiva intersemiótica que permita a análise e a síntese das relações estabelecidas entre os elementos musicais e poéticos na canção de câmara, elementos hipertextualmente associados a elementos contextuais. Seguindo os passos dados anteriormente, que sustentam a possibilidade de um embasamento de teorias que envolvem a música sobre teorias relacionadas à linguagem verbal, volto o foco para a teoria da transcrição, que como observa Julio Plaza, guarda “no cerne de sua proposta” do que seja possível em termos de tradução poética uma questão por natureza intersemiótica:

Para que a tradução não seja, como diz Walter Benjamin ‘a transmissão inexata de um conteúdo inessencial’, Haroldo de Campos evidencia que a tradução poética deve vazar sapiências meramente lingüísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto¹¹⁶.

2.5.1 – A proposta de Julio Plaza: por uma tipologia da tradução intersemiótica

Na esteira da tradução criativa, abrindo seus conceitos para a perspectiva intersemiótica, desenvolveu-se o trabalho do compositor argentino Julio Plaza que, segundo suas próprias palavras, se deu sob a orientação de importantes “artistas pensadores” os quais

abriram caminho para investigações sobre a tradução [...] além de características meramente lingüísticas. É impossível deixar de mencionar a este respeito os trabalhos de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Luiz Borges e Haroldo de Campos. Foi o mestre Haroldo que me introduziu [...] na teoria da ‘operação tradutora’ intra e interlingual de cunho poético. Seus escritos e aulas [...] deram origem a esse trabalho, haja vista a inexistência de uma teoria da Tradução Intersemiótica, isto em 1980”.¹¹⁷

A aproximação entre a proposta desta tese e a teoria de Plaza deve-se não apenas à sintonia entre suas proposições e as dos teóricos que fundamentam o corpo do trabalho, mas à operacionalidade oferecida por sua “tipologia das traduções”, elaborada com base na ambigüidade dos signos estéticos e na teoria semiótica de Peirce. Dentre outras observações, Plaza atribui aos sistemas não-verbais, como a música, o caráter de interpretante, signo permanentemente mutável na infinitude da cadeia semiótica. Ao interpretar e condensar o complexo pensamento peirciano, propõe à maneira triádica do pensador norte-americano, pensar a tradução entre diferentes meios vinculando-a à observação das leis que estabelecem e diferencia os signos em símbolos, índices e ícones.

¹¹⁶ PLAZA, 2003. p.29.

¹¹⁷ PLAZA, 2003. p.xii.

Um dos aspectos importantes que pautam a formulação teórica de Plaza e que a aproximam da teoria tradutória dos irmãos Campos é a consideração de que a tradução intersemiótica seja uma transcrição de formas. Como transcrição de formas, a tradução intersemiótica visa “penetrar as estranhas dos diferentes signos buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas as relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução”¹¹⁸. Em outras palavras, para transcrever a forma é necessário compreender as leis que regem a forma da obra “a traduzir” e aplicá-las a outro suporte material, o qual irá substituí-la na tradução.

Segundo Plaza, as aproximações tradutórias que podem ser feitas em relação à forma, visando sua transposição baseada na “equivalência nas diferenças”, podem ocorrer de três maneiras: a primeira, pela captação da norma da forma, como regra ou lei de sua estruturação; a segunda, pela captação dos modos de interação de sentidos no nível do intracódigo da forma, ou seja, da captação das leis que regem as modalidades de atividades internas ao signo, em suas articulações por similaridade ou contigüidade; a terceira maneira consiste na captação da forma como essa se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e um sujeito. Consoante à maneira como a operação tradutória aborda a forma a traduzir, ou seja, de acordo com o tipo de transformação que a tradução impetra na forma, Plaza a classifica como tradução simbólica, indicial ou icônica. Descrevo, a seguir, esses três tipos de tradução, a que Plaza se refere como “três matrizes fundamentais da tradução”¹¹⁹:

- 1) A “**tradução intersemiótica simbólica**” opera sobre o seu objeto “a traduzir” por força de uma convenção, sem a qual uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois o símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação. Dessa maneira, a tradução simbólica age devido a uma contigüidade instituída, ou seja, baseia-se em aproximações pré-estabelecidas, de caráter convencional ligado à tradição, à historicidade.

Um exemplo de tradução simbólica na canção de câmara seria o emprego de uma cadência plagal e de paralelismos de díades de quartas e quintas, tradicionalmente utilizada na música sacra do passado, e na canção utilizados para traduzir um trecho que faz referência

¹¹⁸ PLAZA, 2003. p.69.

¹¹⁹ PLAZA, 2003. p.89-94.

a elementos da religiosidade cristã. Outro exemplo seria o emprego de um intervalo ou acorde dissonante para traduzir um trecho textual que faz referência a estados de tensão. Um intervalo de 4ª. Aum., por exemplo, em meio a uma frase melódica consonante, teria esse efeito. O emprego de “motivos” musicais, como os *Leitmotiv*, e de trechos contendo citações ou alusões a outras obras musicais, com intenção de fazer referência a aspectos textuais relacionados a esses motivos ou citações podem também ser considerados formas de tradução simbólica, uma vez que se baseiam em aproximações pré-estabelecidas, quer no contexto histórico, quer dentro da própria obra.

- 2) A **“tradução intersemiótica indicial”** opera pela contigüidade entre o “original” ou “a traduzir” e a tradução. Nesse caso, o objeto imediato do original, ou seja, sua própria estrutura, é transladada para um outro meio, que transforma a qualidade do objeto imediato, “semantizando” a informação que veicula. A tradução indicial estará sempre determinada pelo signo antecedente, numa relação de causa-efeito (na tradução de um signo para outro meio) ou numa relação de contigüidade por referência, que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo.

A tradução indicial se verificaria numa canção de câmara através da própria presença do poema no corpo da obra musical, ou seja, o texto de partida estaria em contigüidade com o texto traduzido, preso a ele como um índice. A idéia de índice, entretanto, pode ser localizada de outras maneiras na canção. A própria escolha de uma forma, de uma linguagem (modal, tonal, atonal etc.) fornece indícios daquilo que a canção traduz. Se pegadas na areia indicam que uma pessoa passou por ali, a escolha de uma linguagem modal, que está em contigüidade com a obra, indica sua época de criação ou uma época a que a música faz referência. Como observa Maria de Lourdes Sekeff¹²⁰, se uma música é tonal, e eu acrescentaria, se ela é modal ou politonal, ela indica quase sempre a presença de uma ou mais “tônicas”, que serão, na música, pontos polarizadores momentâneos ou principais, presenças contíguas à obra e possivelmente referentes ou associadas a pontos de polarização do texto traduzido.

¹²⁰ SEKEFF, 1993. p.183.

- 3) A “**tradução intersemiótica icônica**” se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura, ocorrendo assim uma analogia entre os objetos “a traduzir” e “traduzido”, “equivalências entre o igual e o parecido”. Segundo Plaza, a tradução icônica “tende a aumentar a taxa de informação estética”. Conseqüentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o ‘original’ que representa; “suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas. A tradução icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original”.¹²¹

A tradução icônica é uma das mais freqüentes na canção de câmara, visto estar associada à própria tradução da forma. Um exemplo de tradução icônica na canção pode ser observado na própria estruturação formal de uma canção elaborada em duas seções musicais idênticas, sendo o poema originalmente escrito em duas estrofes isométricas. Outra forma de tradução icônica seria a repetição de quaisquer elementos musicais da canção em pontos do texto onde também se apresentam repetições textuais, como rimas, aliterações, assonâncias, repetições de palavras etc. Nesses casos, o objeto a traduzir não possui uma conexão dinâmica com o objeto tradutor, mas ambos se guiam pela mesma lei – a lei da simetria, da semelhança, do paralelismo, da repetição etc.

Outro exemplo claro de tradução icônica na canção está nas onomatopéias. Essas traduções ocorrem quando um elemento musical busca imitar as características acústicas de um elemento textual a ele simultâneo e que faz referência a sons, como o das ondas do mar, do correr do rio, do vento, dos sinos, do canto dos pássaros, da tempestade, de uma fábrica, de um relógio, dos passos de alguém, das batidas do coração etc.

Além da aproximação por semelhança sonora, a tradução icônica pode voltar-se para as semelhanças visuais ou de direção de movimento. A referência a um movimento de subida, descrito em um texto poético, pode ter como correspondente musical uma melodia ascendente. A correspondência a um elemento posto em uma posição superior pode estar relacionado a uma nota mais aguda que as demais. Algumas figuras da retórica musical perceptivelmente icônicas, como a *Katabasis*, são freqüentemente utilizadas na canção de câmara.

¹²¹ PLAZA, 2003, p.93.

Essa tipologia torna-se metodologicamente eficiente na iluminação de percursos tradutórios traçados em redes de criações artísticas como é o caso da canção de câmara, como se verá no estudo de casos desenvolvido nessa tese. Plaza recomenda, entretanto, que não se entenda sua tipologia como uma “grade classificatória de tipos estanques”, que funciona de modo fixo e inflexível, mas como “uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais” dos processos tradutores, alertando ainda que os diferentes tipos podem ocorrer de modos algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução.

A atividade analítica que se desenvolverá ao longo desta tese, ou seja, a observação de como os elementos musicais traduzem intersemioticamente a poesia em uma canção, deverá apontar para a presença contínua e confluyente desses três tipos de tradução, operando simultânea ou individualmente. Lembro, contudo, que a tradução indicial se faz presente em todas as obras pelo simples fato de estar o poema em contigüidade com a própria música que o traduz, música que o “semantiza” e confere singularidade, como aponta a definição. Chamo a atenção, entretanto, para o fato de que, no caso da música não seguir as leis ditadas pela forma do poema, até mesmo o caráter indicial da tradução poderá ser obscurecido.

CAPÍTULO III

TRADUÇÃO: A TAREFA DO COMPOSITOR - LEITOR

Diante do reconhecimento do espaço hipertextual em que se configura a canção de câmara de Helza Camêu, frente à rede sócio-técnica aberta e mutável em que a tradução se revela como uma interface efetiva, cabe avaliar, por meio do estudo de casos, como seus atores e tecnologias atuam no jogo construtivo e na ativação de conexões entre os múltiplos nós do poema, da música e do contexto. Este capítulo trata da tarefa do compositor, leitor ativo que, mesmo frente à “impossibilidade da tradução” de um poema, ainda assim a realiza, e de maneira criativa, transladando o poema para outro meio e transformando-o em uma nova obra.

Um compositor de canções de câmara nem sempre se dá conta de que realiza uma “tradução” poética e nem sempre tem consciência do quanto se aprofunda na realização dessa tarefa. Isso concede a sua personalidade criativa uma liberdade freqüentemente mais ampla do que a que se percebe em um intérprete interlínguas. O músico tem uma inata – ou talvez histórica – capacidade de acreditar que a música pode suplementar o poema, agindo como se já compreendesse a idéia de que “se um tradutor não restitui nem copia um original, é que esse sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio conhecimento; ele aí complementar-se-há engrandecendo-se”¹²².

Tendo isso em mente, apresento, a seguir, análises de possíveis processos tradutórios impetrados por Helza Camêu durante a criação das duas primeiras canções de *Líricas, op.25* – as canções “Desencanto” e “Crepúsculo de outono”, as quais devem apontar para o nível de comprometimento que a compositora assume com seus textos de partida.

Essas análises constituem também acessos à rede da canção, uma vez que o analista escolhe no mapa hipertextual os caminhos analíticos que permeiam a canção. Segundo a concepção tripartite de análise proposta por Jean Molino¹²³ e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez¹²⁴, há três dimensões de existência na obra de arte, a partir das quais podem ocorrer os acessos analíticos: 1) através da observação do **nível imanente**, ou seja, pela observação da obra

¹²²DERRIDA, 2002. p.46.

¹²³MOLINO, 1989. p.12

¹²⁴NATTIEZ, 2002. p.7-39.

artística “como um objeto”, uma forma independente de sua origem ou função; trata de “sua estruturação interna”¹²⁵; 2) através do **nível poiético**, ou seja, pela observação do objeto artístico “como resultado de uma estratégia de produção”, levando em conta “sua contextualização, sua interação com o universo referencial”¹²⁶ e 3) no **nível estésico**, ou seja, na observação do objeto artístico “como fonte de uma estratégia de recepção”, implicando em um “forte componente subjetivo e experiencial, do qual também participa o analista ou o observador”¹²⁷.

Neste capítulo, portanto, as canções “Desencanto” e “Crepúsculo de outono” são acessadas através de suas dimensões imanente e poética, buscando o analista percorrer os caminhos possivelmente percorridos pela compositora. Como essa tarefa é extremamente complexa, a componente estética da perspectiva analítica estará, certamente, presente nesta leitura.

¹²⁵ LANNA, 2005. p.19.

¹²⁶ Idem, p.19.

¹²⁷ Idem, p.19.

3.1 – A canção “Desencanto”: uma tradução intersemiótica do poema de Bandeira

*“Sinto que na música é que conseguiria
exprimir-me completamente”
Manuel Bandeira (1954, p.22).*

A análise da canção “Desencanto” centra-se aqui no estudo das relações estabelecidas entre o texto poético, a música que o veicula e o contexto criativo, considerando-se, por hipótese, que a compositora Helza Camêu tenha traduzido para a linguagem musical o poema homônimo de Manuel Bandeira. Esse processo analítico, que acessa a obra através de suas dimensões imanente e poética, consiste na avaliação das interfaces conectivas entre os nós que compõem a rede hipertextual da canção, nós intrínsecos e extrínsecos anteriormente enumerados no Capítulo I; nós e interfaces capazes de construir e potencializar significados.

Considerando, por hipótese, que essas relações sejam relações tradutórias, serão avaliadas as possíveis relações entre os elementos lingüístico-literários – campo semiótico de partida – e os elementos ou parâmetros musicais na canção – campo semiótico de chegada. E consistindo, especificamente da tradução de um poema, os primeiros elementos observados serão aqueles apontados pelos irmãos Campos como os primordialmente: os aspectos formais e contextuais. A mesma recomendação confirma-se nas proposições de Julio Plaza: “Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.”¹²⁸

Nesse sentido, serão prioritariamente considerados na análise os elementos concernentes à forma e ao contexto da obra de partida – o poema –, sendo esses comparados aos possíveis correspondentes tradutórios no texto de chegada – a música da canção.

3.1.1 – O poema em seu contexto criativo

Atento novamente para a importância de se considerar o contexto na configuração de uma rede de significados. A cada contexto, as vozes ecoam diversamente. Alterado o contexto, alteram-se os símbolos, pois do contexto provêm as leis que os regem. Cabe ao tradutor conhecer as leis dominantes no contexto de partida, não para reproduzir ou copiar os símbolos em um novo contexto, mas para reutilizar essas mesmas leis que determinam a “traduzibili-

¹²⁸ PLAZA, 2003, p.71.

dade” de uma obra, como sugere Benjamin, possibilitando sua substituição por um signo novo e equivalente, nem sempre da mesma natureza sígnica do primeiro, mas a ele remetendo.

Manuel Bandeira escreveu “Desencanto” em Teresópolis no ano de 1912, cidade serrana a que tinha ido com o fim de tratar-se da tuberculose que o acometera em 1904. O poema foi inserido no primeiro livro do poeta, *A cinza das horas*, publicado em 1917, três anos após seu retorno da Suíça, onde também foi para tratar-se. “Desencanto” é o segundo poema do livro, enquanto “Epígrafe” é o primeiro. Ambos compõem a abertura de um ambiente fortemente autobiográfico no qual o leitor irá imergir. Com o mesmo intuito, inicio este tópico com a transcrição de “Epígrafe”

Epígrafe

*Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.*

*Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,
Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor! Magoado e só.
– Só! – meu coração ardeu:*

*Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.*

– Esta pouca cinza fria...

A cinza das horas revela, desde suas primeiras páginas, certa inclinação romântica. “Epígrafe” inaugura o primeiro livro de Bandeira com o culto à tristeza, explicitado na recordação de um passado feliz e em sua transformação em um presente melancólico e tedioso. “Desencanto” reafirma esse ambiente e remete igualmente à temática dos românticos, de quem Manuel Bandeira era confesso apreciador: o sofrimento, a eminência da morte, o desalento, a resignação, a poesia como tábua de salvação. Essa penumbra se estabelece na obra de Bandeira diante da doença de que padece. A tuberculose levou Bandeira a deixar o Brasil, exilando-o e inserindo-o numa situação também tipicamente romântica. E se para os alguns autores a doença veio como uma consequência de uma época endêmica, em Bandeira a

descoberta do mal provocou tamanho impacto que o fato passou a fazer parte de sua obra, e a ser percebido em toda ela. A esse respeito, Mário de Andrade comenta:

Nos outros poetas típicos que o Brasil já teve a doença foi apenas um acidente. Pra Manuel Bandeira é uma data histórica. Nos outros a doença não diminuiu nem aumentou as características pessoais. Em Manuel ela decidiu. Os outros foram tristes por moda, índole nacional e circunstâncias de inadaptação [sic] que enfim começam a desaparecer entre nosso meio e povo. Manuel não. Nem é o que chamam um triste de verdade. Antes um solitário. Por adaptação ainda mais que por índole pessoal¹²⁹.

O exílio e a doença, a reclusão e os amores deixados fizeram com que o jovem poeta se voltasse para dentro de si mesmo, numa introspecção alimentadora de um lirismo soturno. Segundo comenta Fonseca, a poesia de Bandeira exprimiu na primeira fase de sua atividade poética “um intimismo romântico atenuado apenas pelo simbolismo da época”¹³⁰. Lembremos que Bandeira, na Suíça, teve contato direto com a estética simbolista, não apenas pela leitura, mas pela aproximação pessoal de autores como o francês Paul Éluard e o húngaro Charles Pinner, também internados no Sanatório de Clavadel, perto de Davos Platz. A própria epígrafe (não a poesia com esse nome) da primeira edição do livro *A cinza das horas* foi um trecho poético de Maurice Maeterlinck, importante poeta simbolista.

Se em “Desencanto” o lirismo do tema é romântico e a forma é moldada à maneira parnasiana, tendo Bandeira dado ao poema uma forma fixa e regular que revelava o quanto ainda se mantinha, naquela fase, próximo de seus precursores parnasianos, os recursos de linguagem utilizados, como metáforas, comparações, sinestésias, personificações, metonímias, sugestões e reticências do poema e ainda, muito significativamente, a metalinguagem quase ostensiva, são de clara vinculação simbolista. Essa confluência hipertextual de tradições tornou-se marcante no fazer de Bandeira.

3.1.2 – Traduzindo formas

Como vimos no capítulo anterior, um dos principais preceitos da teoria tradutória dos irmãos Campos, ou ainda, de sua estética da transcrição, é a importância primordial dada à tradução de estruturas e de aspectos formais quando da tradução de poemas, elementos que valorizam o perfil sensível da mensagem contida na própria obra/forma.

¹²⁹ ANDRADE, 1987. p.73.

¹³⁰ FONSECA, 1989. p.37.

Passo assim à observação dos aspectos essencialmente formais do poema “Desencanto”, assim como de aspectos de sugestão semântica preponderante mas vinculados à forma, procurando avaliar como eles se associam a elementos musicais que lhes são sincrônicos na canção. Busco, com isso, identificar conexões entre elementos aos quais atribuo a condição de “nó” hipertextual da canção.

Transcrevo, antes, “Desencanto” e apresento sua escansão poética, enumerando seus versos (v_1, v_2 etc.) e estrofes (E_1 etc.), a fim de que possam ser comentados, estando à vista. São também assinaladas em **negrito** as sílabas tônicas dos versos, enquanto as rimas externas aparecem sublinhadas.

Desencanto

E₁: v_1 *Eu fa - ço **ver** - sos co - mo quem **cho** - (ra)*
 v_2 *De de - sa - **len** - to... de de - sen - **can** - (to...)*
 v_3 *Fe - cha_o meu **li** - vro, se por a - **go** - (ra)*
 v_4 *Não tens mo - **ti** - vo ne - nhum de **pran** - (to.)*

E₂: v_5 *Meu ver - so é **san** - gue. Vo - lú - pia ar - **d en** - (te...)*
 v_6 *Tris - te - za es - **par** - sa... re - mor - so **vã**o...*
 v_7 *Dói - me nas **vei** - as. A - mar - go e **quen** - (te,)*
 v_8 *Cai, go - ta_a **go** - ta, do co - ra - **ção**.*

E₃: v_9 *E nes - tes **ver** - sos de an - gús - tia **rou** - (ca)*
 v_{10} *As - sim dos **lá** - bios a vi - da **cor** - (re,)*
 v_{11} *Dei - xan - do um **a** - cre sa - bor na **bo** - (ca.)*
 v_{12} *- Eu fa - ço **ver** - sos co - mo quem **mor** - (re.)*

3.1.2.1 – Estrofes, versos e as unidades formais musicais

O poema “Desencanto” é estruturado em três quadras, ou ainda, em três estrofes com quatro versos eneassílabos (de nove sílabas poéticas), apresentando rimas cruzadas ou intercaladas do tipo ABAB. Partindo dessa primeira observação e comparado-a aos dados da análise articulatória da obra, constata-se que Helza Camêu atém-se a um dos principais aspectos formais do poema “Desencanto” ao elaborar sua canção em três seções musicais coincidentes

com as três estrofes do poema. A canção está estruturada na forma ABA¹³¹, tradicional forma do gênero canção, onde à seção A segue-se uma seção B, musicalmente relacionada, mas distinta da primeira. À seção B, segue-se uma terceira seção A' com características musicais iguais ou semelhantes às da seção A.

A partir da já referida análise articulatória da canção “Desencanto”, realizada segundo a proposta metodológica do argentino Dante Grela, da Escola de Rosário, pode-se observar, com auxílio do quadro esquemático abaixo, “unidades formais” (U.Fs.) de segundo grau (2ºgr.), em que se segmenta a canção, nesse caso, correspondentes às tradicionais designações de seções musicais A, B e A'.

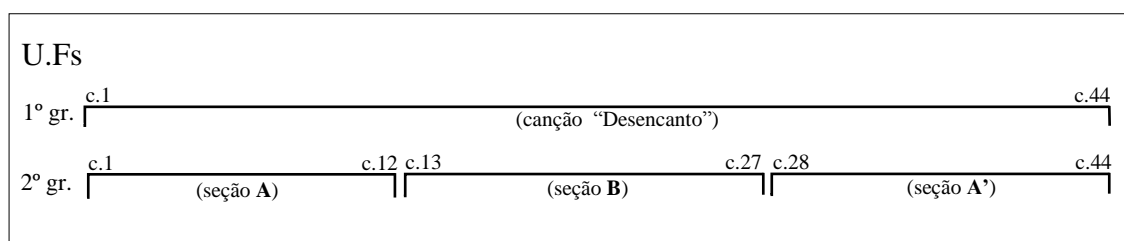


FIGURA 1 – Unidades formais de 1º e 2º graus de “Desencanto”.

Como já foi referido, a segmentação da canção em unidades formais de 2º grau ou seções coincide com a segmentação estrófica do poema. Os versos da primeira estrofe - E₁ - se encontram entre o c.1¹³² e o c.12, que correspondem à seção A; os versos da segunda estrofe - E₂ - se encontram entre o c.13 ao c.27, que correspondem à seção B, e os versos da terceira estrofe, E₃, se encontram entre o c.28 e o c.44, que correspondem à seção A'. Camêu realiza, portanto, uma tradução estrutural, transmutando estrofes em seções ou “unidades formais de 2º grau. De fato, a divisão em U.Fs. de 2º grau não é feita exclusivamente segundo a articulação da melodia que conduz os versos, mas consoante também aos elementos harmônicos e contrapontísticos apresentados no acompanhamento instrumental, às variações agógicas e dinâmicas indicadas na partitura e, naturalmente, às semelhanças e diferenças entre esses elementos, contrastes determinantes das segmentações e articulações.

Retomando a questão da relação entre estrofes e seções, observa-se que na canção “Desencanto” não apenas o texto poético de cada estrofe preenche cada U.F. de 2º gr.; na

¹³¹ A canção de câmara pode apresentar-se sob diversas formas fixas, representadas por siglas que designam com suas letras maiúsculas as diferentes seções que compõem a obra, como ABA' (forma ternária), AA' (*aria da capo*), ABACAD (forma Rondó), AB (forma binária), ABAB (forma estrófica), ABC (*Durchkomponiert*), AAB (*Bar Form*) etc (GROUT & PALISCA, 1996. p.67).

¹³² A sigla “c.n” indica o número do compasso.

seção A, os versos só aparecem no c.3, sendo a seção iniciada com uma brevíssima introdução pianística; na seção B, os versos só estão presentes do c.13 ao c.24, sendo que do c.25 ao c.27 há um curto interlúdio pianístico que prepara harmonicamente o retorno musical da seção A'. Na seção A', os versos são introduzidos no c.28 seguindo até o c.40, sendo que do c.41 ao c.44 há uma “*coda*”¹³³, isto é, uma terminação musical na qual a compositora opta por repetir o sintagma “como quem morre” do último verso.

A opção por estender o texto musical com repetição de um verso, prática freqüente na composição de canções, é apresentada no manuscrito autógrafo de *Líricas, opus 25*, que é utilizado neste trabalho¹³⁴. Em um manuscrito posterior, obra avulsa e desvinculada das demais canções desse opus, a compositora omite essa repetição textual, deixando apenas a *coda* instrumental, sem a parte do canto.

O interlúdio pianístico entre as seções A e B é, de fato, uma interface de articulação entre essas duas U.Fs. de 2º gr. Esse trecho instrumental proporciona à obra informações além daquelas trazidas no corpo do poema musicado, podendo, a meu ver, ser considerado como um resíduo tradutório, numa analogia ao conceito lançado por Lawrence Venuti ou ainda àquele algo a mais ou a menos, citado por Claus Clüver¹³⁵, quando da realização de uma tradução intersemiótica. Pode mesmo não conter informações musicais novas, mas se aproxima de um alargamento temporal para a interpretação, de uma ampliação do tempo de fruição ou ainda de uma dilatação cronológica para processamento na memória de informações anteriormente veiculadas. Assim também atua a *coda*.

Se considerarmos as estrofes como unidades lingüísticas também de 2º grau, poderemos considerar que as unidades lingüísticas de 3º grau do poema sejam dois versos consecutivos, a que compararíamos as unidades formais de 3º grau da canção, ou seja, aos convencionalmente chamados períodos musicais. Cada verso corresponde, portanto, a uma unidade formal de 4º grau, ao que convencionalmente, e especificamente neste caso, chamarei de “frase”. Vejamos como as frases musicais (a₁₋₁, a₁₋₂, a₂₋₁, a₂₋₂), representadas por uma letra minúscula seguida de dois índices, articulam-se em períodos musicais, representadas por letras minúsculas seguidas

¹³³ Do italiano, cauda.

¹³⁴ A versão de *Líricas, op. 25* utilizada nesta tese é um de dois manuscritos autógrafos da obra completa, ou seja, versão que inclui as oito canções sobre poemas de Manuel Bandeira. Outras versões das oito canções foram encontradas avulsas, separadas das demais, tendo sido dada a preferência à versão completa, datada de 1943, ano da composição.

¹³⁵ CLÜVER, 1989. p.61.

de um índice (a_1 , a_2 etc). A Figura 2 demonstra, em esquema, a segmentação das seções (U.Fs. 2ºgr.) em períodos (U.Fs. 3ºgr.) e frases (U.Fs. 4º gr.), tendo sido elaborada a partir da análise articulatória da canção.

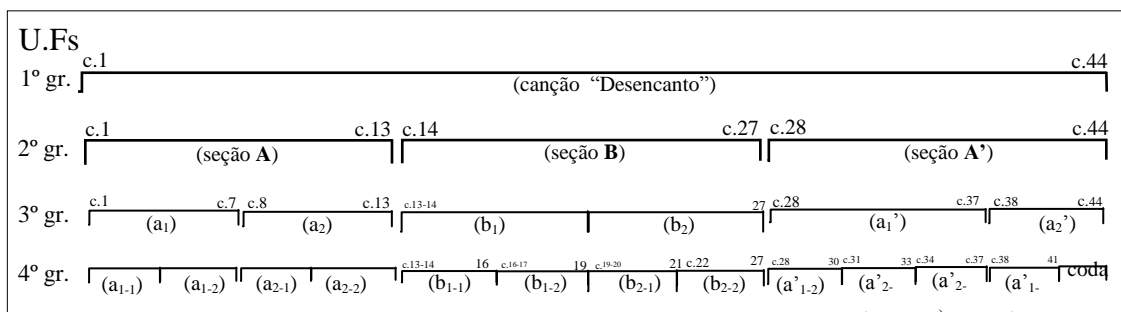


FIGURA 2: Unidades formais de 1º, 2º, 3º e 4º graus de "Desencanto".

Na seção A, o período musical a_1 corresponde à presença "melodiada" dos versos v_1 e v_2 . Ao período a_1 segue-se o período a_2 , que corresponde aos versos v_3 e v_4 , marcando nessa seção um procedimento composicional de nítida regularidade formal, tal como no poema. Na seção A', entretanto, ao exercer suas possibilidades criativas de tradutora intersemiótica da poesia, a compositora opta por não repetir os procedimentos aplicados na música da primeira estrofe. Camêu insere na seção A' um primeiro período mais amplo, a_1' , que contém não dois, mas os três primeiros versos da E_3 , v_9 , v_{10} e v_{11} , enquanto o segundo período, a_2' , veicula unicamente o último verso v_{12} .

Explico o processo construtivo da seção A': o período a_1' se inicia com uma repetição musical da frase a_{1-2} , veiculando o verso v_9 , somada a uma repetição musical de todo a_2 , que veicula os versos v_{10} e v_{11} . O período a_2' é uma repetição musical da frase a_{1-1} , e veicula o v_{12} . Essa inversão, apesar de perturbar aparentemente a regularidade da música em sua relação com o poema e, portanto, a tradução da forma, permite que o verso conclusivo v_{12} , paralelo ou homofônico de v_1 , semântica e formalmente semelhante àquele primeiro verso, seja posto no último período a_2' , com melodia e harmonia idênticas àsquelas empregadas no verso inicial v_1 , repetindo-o formalmente e reforçando sua informação estética. A compositora traduz musicalmente, desse modo, o quiasmo¹³⁶ lingüístico, colocando em posições simétricas, ou em espelho, também as frases musicais correspondentes aos versos v_1 e v_{12} :

¹³⁶ Figura literária que consiste na ordenação especular ou invertida dos elementos que compõem dois sintagmas confrontados.

v ₁	<i>Eu faço versos como quem chora...</i>
v ₁₂	<i>Eu faço versos como quem morre...</i>

Segundo a interpretação de dados também extraídos da análise articulatória, observa-se que a seção B é composta igualmente por quatro unidades formais de 4º grau, ou frases, cada um delas correspondendo a um único verso do poema: b₁₋₁ veicula v₅; b₁₋₂ veicula v₆; b₂₋₁ veicula v₇ e b₂₋₂ veicula v₈. Cada par de frases articula-se em um período musical ou U.F. de 3º gr., respectivamente b₁ e b₂. Segue-se à frase b₂₋₂, ou verso v₈, na parte do piano, um curto interlúdio instrumental que apresenta em sua voz mais aguda¹³⁷, sobre o *ostinato*¹³⁸ rítmico em colcheias e o pedal em mínimas pontuadas no baixo, uma variação da melodia apresentada no canto e na voz mais aguda do piano na frase b₁₋₁, mostrando-se como um eco daquela estrutura apresentada anteriormente.

A compositora insere na seção B uma única e ampla ligadura de expressão, levando à idéia de uma interpretação vocal em um grande e “doloroso”¹³⁹ *legato*¹⁴⁰. Sua preocupação formal, além de ater-se à tradução da métrica, volta-se aqui para a sintaxe, e conseqüentemente, obtém um reforço semântico: apesar de composta em quatro frases e um interlúdio instrumental, a seção B é coesa. As frases se articulam por elisão, na melodia, e por justaposição entre a voz e o piano, favorecendo a coesão; não há cadências conclusivas do tipo I – V – I entre elas; ao contrário, há uma sensação de não conclusão ou possível continuidade ao final de cada verso. Camêu reconhece que o sujeito da grande oração da segunda estrofe é “Meu verso”, sujeito também de cada um dos versos da estrofe. A compositora constrói, pela articulação destas quatro frases musicais, uma ampla seção musical que traduz a sintaxe proposta na estrofe poética, onde se articulam orações coordenadas.

¹³⁷ Como o piano é um instrumento harmônico, capaz de emitir diversas notas simultaneamente, em sua escrita podem ocorrer “vozes” sobrepostas, isto é, podem ser executadas simultaneamente diferentes linhas melódicas, sobrepostas ou sobpostas ainda a acordes. As vozes mais agudas costumam ser tocadas pela mão direita (M.D.) do pianista, enquanto que as mais graves são tocadas pela mão esquerda (M.E.), o que não impede que ocorram cruzamentos de mãos.

¹³⁸ Do italiano, significando “obstinado”, o termo se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas (SADIE, 1994. p.687).

¹³⁹ No início da seção B a compositora indica os caracteres de expressão a serem impressos no trecho, valendo-se das palavras *Impetuosamente* (c. 13-14) e *Dolorosamente* (c. 16).

¹⁴⁰ Do italiano, significando “ligado”, o termo indica a execução de notas suavemente ligadas sem interrupção ou ênfase perceptível do som produzido (SADIE, 1994. p.527).

3.1.2.2 – Prosódia musical: ajuste da métrica e rítmica do poema à música

Um dos mais importantes aspectos formais a ser observado na elaboração de um poema é sua métrica. Atuando basicamente em sua construção estrutural, a métrica, mesmo não definindo o sentido, auxilia e interfere nas configurações semânticas da obra. A verificação de uma possível tradução desse aspecto formal do poema na canção é feita mediante a comparação entre a acentuação poética e a acentuação musical sincrônica, ou seja, por meio de observações realizadas no campo da prosódia musical. Nesse processo, são avaliadas as correspondências entre a métrica e a rítmica do poema e a métrica e a rítmica musical. Isto significa observar, no poema, o modo de distribuição dos tipos de sons nos versos, verificando como eles se repetem a intervalos regulares ou espaços sensíveis quanto à duração e à acentuação¹⁴¹ e, na música, o modo de estruturação do ritmo dentro do compasso musical assim como a presença dos pontos de tonicidade ou “pontos salientes”¹⁴² ao longo dos períodos musicais.

O critério que permite a determinação dos acentos tônicos no poema é a identificação natural da tonicidade das sílabas, a qual é percebida em sua declamação, e resulta da disposição das sílabas tônicas dos vocábulos nos versos do poema. Na elaboração de um verso com determinado número de sílabas, há freqüentemente a observância de um esquema rítmico padrão, nomeadamente em poemas que seguem uma tradição formal como a parnasiana, caso em que se inclui “Desencanto”. O eneassílabo, entretanto, pode apresentar-se segundo diferentes esquemas rítmicos (E.R.), como enumera Tavares¹⁴³: (1-4-6-9), (1-4-9), (1-4-7-9), (1-3-6-9) e (3-6-9). Norma Goldstein¹⁴⁴ relaciona apenas os esquemas (4-9) e (3-6-9).

No realce de sílabas, pode-se considerar ainda o modo de inflexão do texto em sua declamação, quando se pretende acentuar uma determinada palavra em razão de seu significado poético; diz-se neste caso que ocorre um “acento afetivo”¹⁴⁵. Outro aspecto a ser observado é a sonoridade marcante e inerente de determinadas sílabas cujos sons são naturalmente mais brilhantes, como “brinde” ou “tilintar”, ricas em “consoantes sonoras”¹⁴⁶. Atente-se para o fato de que, enquanto no parágrafo anterior é atribuída a responsabilidade de

¹⁴¹ FERREIRA, 2000.

¹⁴² ZAMACOIS, 1984.

¹⁴³ TAVARES, 1991. p.288.

¹⁴⁴ GOLDSTEIN, 2003. p.39.

¹⁴⁵ CUNHA, 1982. p.69.

¹⁴⁶ Idem, p.69.

marcação das sílabas tônicas à criatividade e à técnica do poeta, o presente parágrafo aponta para as responsabilidades do intérprete, ou seja, cabe a ele compreender a intenção semântica do poeta e traduzi-la em sua interpretação sonora. Desse modo, o compositor, como intérprete do poema, assume certas liberdades, e assim responsabilidades, na “declamação” do poema eneassílabo, como será verificado na canção “Desencanto”.

Observemos, primeiramente, a distribuição dos acentos e cesuras ao longo dos versos de “Desencanto” e o esquema rítmico correspondente (E.R.). O símbolo (–) corresponde à sílaba tônica ou longa; o símbolo (U) corresponde à sílaba átona ou breve; o símbolo (/ /) corresponde à pausa ou cesura:

v₁ *Eu fa - ço ver - sos co - mo quem cho - (ra)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₂ *De de - sa - len - to... de de - sen - can - (to...)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₃ *Fe - cha_o meu li - vro, se por a - go - (ra)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₄ *Não tens mo - ti - vo ne - nhum de pran - (to.)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₅ *Meu ver - so é san - gue. Vo - lú - pia ar - den - (te...)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₆ *Tris - te - za es - par - sa... re - mor - so vão...*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₇ *Dói - me nas vei - as. A - mar - go e quen - (te,)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4, 9)

v₈ *Cai, go - ta a go - ta, do co - ra - cãõ.*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₉ *E nes - tes ver - sos de an - gús - tia rou - (ca)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₁₀ *As - sim dos lá - bios a vi - da cor - (re,)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₁₁ *Dei - xan - do um a - cre sa - bor na bo - (ca.)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

v₁₂ *- Eu fa - ço ver - sos co - mo quem mor - (re.)*
 U U U - // U U U - // E.R. (4,9)

O poema é isométrico, isto é, todos os seus versos possuem nove sílabas poéticas. Pode-se ainda considerá-lo, a princípio, um poema isorrítmico, uma vez que, numa escansão ou numa leitura como a realizada anteriormente, todos os versos apresentam o mesmo E.R. Entretanto, o eneassilabo poderá ter diferentes leituras; poderá haver variação de acentuação conforme se processe a leitura, ou seja, conforme a declamação do leitor.

Passando à observação das acentuações tônicas na música, o critério básico para determinação dos “pontos salientes” ou de realce está associado inicialmente ao tipo de “compasso escolhido”. O compasso eleito por Camêu para este *Lied* foi o compasso ternário, 3/4. Segundo as observações teóricas sobre a métrica musical apresentadas no livro *Teoría de la música* por Joaquim Zamacois,

o compasso é o agente métrico do ritmo, portanto, cada tipo de compasso deve ter as características próprias do ritmo que representa, para o qual há de estabelecer seus próprios pontos salientes. Dado que todas as divisões métricas que constituem um compasso são iguais em duração, é só através da acentuação que se podem destacar estes pontos salientes. Tal acentuação recebe o nome de métrica, regular ou do compasso.¹⁴⁷

Algumas referências teórico-musicais, nomeadamente aquelas vigentes no período de elaboração de *Líricas*, indicam que um compasso ternário apresenta, em princípio, seu primeiro tempo forte e os demais fracos (**1** – 2 – 3; **1** – 2 – 3 ...), recaindo o acento métrico do compasso sobre o primeiro tempo. Estes acentos do primeiro tempo “se apresentam com periodicidade e são percebidos instintivamente”, como se pode ser percebido na métrica de uma valsa, por exemplo. Há gêneros musicais escritos em compasso ternário, entretanto, cuja acentuação tônica incide fora do primeiro tempo, como nas mazurcas¹⁴⁸ ou em outros gêneros musicais. Acerca dessas outras possibilidades de acentuação no compasso ternário, Zamacois continua:

Ainda que se dê o nome de acento métrico ao primeiro tempo de um compasso [ternário], isso não indica que todas as notas sobre as quais recai sejam executadas mais fortes, pois também a outros “pontos salientes” [...] e igualmente em resultado da harmonia, são denominados por muitos teóricos como “acentos” e [...] devem ser levados em conta para execução de um bom fraseado musical.¹⁴⁹

Portanto, o “tempo forte” ou tônico do compasso ternário poderá deslocar-se para um “ponto

¹⁴⁷ ZAMACOIS, 1983. v.2, p.104.

¹⁴⁸ Dança polonesa originária da Mazóvia, em compasso ternário rápido, com acentuação tônica no segundo ou no terceiro tempo (SADIE, 1994. p.587.)

¹⁴⁹ ZAMACOIS, 1983. v.2, p.105.

saliente” provocado por outros elementos ou situações musicais, gerando uma acentuação mais intensa que a tonicidade natural do primeiro tempo. Este ponto saliente pode recair em:

- um ponto no compasso onde haja uma nota de maior duração em relação às suas notas vizinhas, ou seja, uma nota que se destaca por ser mais longa que a anterior ou a posterior a ela. A duração pode ser alterada também pela inclusão de sinais como *ritardando* ou *rallentando* sobre uma nota, aumentando sua duração;
- um ponto no compasso onde haja uma nota de altura distante das alturas de notas vizinhas, ou seja, uma nota que se destaca por ser mais aguda do que a anterior e a anterior, gerando um ponto culminante;
- um ponto no compasso em que se apresente uma nota de diferente intensidade sonora, ou seja, uma nota pontualmente assinalada por algum destas indicações: ***f sub.*** (= *forte subito*), ***fp*** (= *forte piano*), ***sfz*** (= *sforzando*), **>** (= *marcato*), **∨** (= *martelato*), **•** (= *staccato*), **ˉ** (= *tenuta*) etc. ;
- um ponto no compasso em que se apresente, sob uma determinada nota, um adensamento sonoro gerado por um acorde com maior número de notas, com intervalos dissonantes ou de timbre diverso daqueles dos acordes laterais, o que provoca um diferenciamento tímbrico localizado;
- notas de chegada de uma *anacruse*;
- notas de *apoggiatura*.

Com base nessas considerações, foi elaborado o Quadro I que se segue, tendo como objetivo a observação dos pontos salientes em “Desencanto”, incluídos aí o tempo forte do compasso ternário e os outros modos de realce relacionados no parágrafo anterior. O quadro contém apenas as palavras contidas nas melodias vocais das seções A e B.

Número do Compasso	Tempo acentuado	Tipo de acentuação gerando o “ponto saliente” do compasso	Palavra sobre a qual recai o acento métrico	Há sincronia entre o “ponto saliente” do compasso e a sílaba tônica?
1	1º	- Acento métrico - 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava	piano solo	Sim
2	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava	piano solo	Sim
3	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava	<u>EU</u> - Palavra oxítônica	Sim
4	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava	<u>VER</u> – SOS - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
5	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava;	<u>CHO</u> – Ra - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
6	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava;	De – sa – <u>LEN</u> – to - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
7	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava; - Nota de <i>apoggiatura</i>	De – sen – <u>CAN</u> – to - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
8	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo - Ataque em <i>mf</i>	<u>FE</u> – cha - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
9	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo;	<u>LI</u> – vro - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
10	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava;	a – <u>GO</u> – Ra - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim
11	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo com oitava; - Ponto de altura culminante - Ponte de dinâmica mais forte da frase	Mo – <u>TI</u> – vo - Sílaba tônica da palavra paroxítônica	Sim

12	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Nota de apoggiatura	PRAN – to - Sílabas tônicas da palavra paroxítona;	Sim
14	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Ponto culminante do trecho - Sílabas tônicas da palavra paroxítona - Ataque em <i>ff</i> , <i>impetuosamente</i> - Nota de saída de anacruse	VER – so	Sim
15	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo - Ponto culminante de voz abaixo, no piano - Nota de apoggiatura	SAN – gue - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	Sim
16	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Nota de apoggiatura	ar – DEN – te - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	Sim
17	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	tris – TE – za	Sim
18	2º	- Nota mais longa que as laterais	re – MOR – so - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	Sim
19	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Nota mais longa que as laterais - Nota mais grave da linha do baixo	VÃO - Palavra monossílaba tônica	Sim
20	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Nota mais longa que as laterais - Nota de apoggiatura	VEI – as - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	Sim
21	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo - Nota de apoggiatura	QUEN – te - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	Sim
22	2º	- Nota mais longa que as laterais - Ponto culminante de voz mais grave no piano	GO – ta - Sílabas tônicas da palavra paroxítona	Sim
23	1º	- Acento métrico: 1º tempo forte de compasso ternário - Adensamento sonoro por força de ataque do baixo - Ataque da nota em <i>ff</i>	CÃO - Sílabas tônicas da palavra oxítona	Sim

QUADRO I – Tempos acentuados na canção “Desencanto”.

Pela observação dos pontos salientes na canção “Desencanto”, constata-se que a compositora segue, para a música correspondente às estrofes E₁ e E₃, o esquema rítmico E.R. (4, 9). Na E₂, entretanto, a autora segue o esquema E.R. ([2], 4, 9), revelando a possibilidade de alteração no seu modo de leitura, que seria como o representado no esquema a seguir:

v₅ *Meu ver - so é san - gue. Vo - lú - pia ar - den - (te...)*
 U - U - / / U U U - / / E.R. ([2],4,9)

v₆ *Tris - te - za es - par - as... re - mor - so vão...*
 U - U - / / U U U - / / E.R. ([2],4,9)

v₇ *Dói - me nas vei - as. A - mar - go e quen - (te,)*
 U U U - / / U U U - / / E.R. (4,9)

v₈ *Cai, go - ta a go - ta, do co - ra - ção.*
 U U U - / / U U U - / / E.R. (4,9)

Ao comparar a localização das sílabas tônicas do poema e a dos acentos tônicos ou pontos salientes da canção, verificam-se coincidências entre a métrica do poema e a métrica musical e, portanto, o ajuste de **prosódia**. Há efetivamente na obra uma correspondência formal entre os acentos tônicos do poema e os acentos da música que o veicula. Considero que esse seja um aspecto relevante na tradução intersemiótica, de vez que o desacerto ou a não coincidência entre os acentos musicais e os poéticos pode resultar numa descaracterização do texto poético, da musicalidade dos versos e mesmo de sua inteligibilidade. Havendo desajustes na prosódia musical, ocorrerão possíveis reduções na percepção das características estáticas da obra, contrariando princípios da teoria da transcrição que recomendam a preservação das informações estéticas em uma tradução. De fato, o desacerto da prosódia pode se tornar, ele mesmo, um elemento composicional proposital de geração de tensão, de confronto, de crítica, de antagonismo. Não parecem ser essas, entretanto, as intenções interpretativas de Camêu em *Líricas*.

3.1.2.3 – Entonação poética versus melodia

Enquanto o estudo da métrica e da rítmica leva em consideração as alterações de altura, intensidade e duração das sílabas poéticas, no estudo da entonação são observadas as variações de alturas que incidem sobre palavras, sintagmas e orações. As funções lingüísticas

da entonação são, portanto, exercidas em instâncias superiores às dos fonemas, sendo a entonação considerada um componente lingüístico “supra-segmental”.

A entonação de uma língua pode pertencer a duas classes distintas: a melódica, que se apresenta ao longo de uma porção do discurso compreendida entre duas pausas, e a tonal, que é fator constitutivo da estrutura fonética de palavras. A maioria das línguas européias, incluído aí o português, se enquadra na primeira classe, enquanto algumas línguas da África e do Extremo Oriente se enquadram na segunda classe, sendo denominadas línguas tonais.

A entonação é uma importante característica da frase falada. Na maioria das línguas indo-européias, ela contribui para a configuração da sintaxe, a indicação da mudança de significados e a expressão de estados psíquicos ou sentimentos (satisfação, depressão, ira, dúvida, euforia etc.). No comportamento melódico entoativo das frases distinguem-se variações tonais que se devem a peculiaridades regionais, individuais ou ocasionais e a variações tonais finalizadoras de grupos fônicos.

Em termos lingüísticos, o que há de mais significativo na entonação encontra-se principalmente na parte final do grupo fônico, o chamado **tonema**, geralmente considerado a partir da última sílaba acentuada da frase, e cuja classificação depende da direção que sua curva entoativa assuma.

Em português, o tonema pode apresentar basicamente três movimentos: ascendente, descendente e horizontal. De modo geral, em uma seqüência como “ontem choveu”, se o tonema ou parte final é ascendente, a seqüência adquire uma significação interrogativa; se o tonema é descendente, a significação é afirmativa; se o tonema é horizontal, a significação é duvidosa ou a expressão é incompleta. Cada um dos três movimentos do tonema pode apresentar, no momento de sua realização, algumas variantes: ao tonema fonologicamente ascendente, corresponderão a anticadência e a semi-anticadência; ao tonema fonologicamente descendente, corresponderão duas variantes, a cadência e a semi-cadência e ao tonema fonologicamente horizontal, corresponderá foneticamente a suspensão.

Toda essa explanação acerca da entonação tem por objetivo auxiliar na análise comparativa entre possíveis curvas melódicas do poema “Desencanto”, quando declamado por um leitor brasileiro, e as curvas melódicas do mesmo poema descritas por melodias elaboradas por

Helza Camêu. Vou me ater à comparação entre as terminações das frases musicais e os tonemas verbais, porções fonológicas que contribuem para a configuração de sentido. Processo semelhante foi proposto para os estudos semióticos de Luiz Tatit¹⁵⁰ relacionados à canção popular brasileira, gênero em que a “naturalidade” entoativa, nos termos de Tatit, é mais frequentemente observada.

A partir dessa comparação, pode-se averiguar o quanto a compositora aproxima a curva melódica das frases que cria da curva entoativa melódica “natural” do poema. No caso de uma aproximação significativa entre essas curvas, a compositora terá alcançado um importante nível tradutório do texto de partida, que pode ser definido, pela semelhança entre os desenhos melódicos da fala e da música, como uma tradução intersemiótica de tipo icônico. Como a entonação contribui lingüisticamente para a configuração de sentidos em um texto verbal, o delineamento das curvas melódicas da canção interfere não apenas na tradução de aspectos formais, mas também na tradução de aspectos semânticos.

Essas observações visam confirmar a hipótese de que também o compositor da canção dita erudita, caso em que se incluí a canção de câmara de Helza Camêu, pode assumir como pensamento embrionário de sua melodia a entonação falada do poema. A “naturalidade” das melodias elaboradas pelo cancionista¹⁵¹, da qual fala Tatit, estaria presente também na composição das melodias de canções de câmara, ainda que essa “naturalidade” seja frequentemente comprometida em outros aspectos ao serem as melodias interpretadas por vozes com timbres sobrecarregados de harmônicos e de vibrato, ou em tonalidades extremamente agudas e de intensidade sonora elevada, características que divergem das características acústicas da fala “natural”.

A verificação dos percursos entoativos das leituras declamatórias do poema, feitas por três leitores, foi realizada com auxílio de um programa computacional de espectrografia, o *Spectrogram 16*¹⁵². A terminação apresentada na quarta coluna da tabela abaixo registra o resultado mais observado durante as três leituras realizadas.

¹⁵⁰ TATIT, 1996, p.17.

¹⁵¹ Tatit define o cancionista como o compositor da canção popular brasileira que tem um “controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, como se para isso não dependesse de qualquer esforço” (TATIT, 1996, p.9).

¹⁵² Programa computacional disponível na Internet.

Número do verso	Versos transcritos	Terminação da frase musical (terminação melódica)	Terminação entonativa do verso declamado (tonema)	Avaliação de correspondência entre as terminações
v.1	Eu faço versos como quem chora	Descendente	Descendente	Coincidente
v.2	De desalento... de desencanto ...	Ascendente	Descendente	Não coincidente
v.3	Fecha meu livro, se por agora	Horizontal	Horizontal	Coincidente
v.4	Não tens motivo nenhum de pranto .	Descendente	Descendente	Coincidente
v.5	Meu verso é sangue . Volúpia ardente ...	Descendente Descendente	Descendente Descendente	Coincidente Coincidente
v.6	Tristeza esparsa ... remorso vão...	Ascendente Descendente	Horizontal Descendente	Não coincidente Coincidente
v.7	Dói-me nas veias. Amargo e quente,	Descendente Descendente	Descendente Descendente	Coincidente Coincidente
v.8	Cai, gota a gota, do coração.	Horizontal	Descendente	Não coincidente
v.8	E nesses versos de angústia rouca	Descendente	Ascendente	Não coincidente
v.10	Assim dos lábios a vida corre,	Horizontal	Descendente	Coincidente
v.11	Deixando um acre sabor na boca.	Descendente	Descendente	Coincidente
v.12	- Eu faço versos como que morre.	Descendente	Descendente	Coincidente
	(Como quem morre...)	Descendente	Descendente	Coincidente

QUADRO II – Comparação entre terminações musicais e tonemas em “Desencanto”

A verificação feita anteriormente, que aponta para a predominância de coincidências entre as direções melódicas das frases musicais e das frases declamadas, confirma a “naturalidade” com que a leitora Helza Camêu interpreta o poema. A compositora assinala ainda na música os “ais” implícitos no poema, refletindo na melodia uma tradução das funções fática e emotiva expressas no poema. Cada verso é finalizado com um intervalo descendentes de 2ª maior ou de 2ª menor, como se poderá observar nos Quadros IV, V e VI apresentados no próximo item, movimentos associados à figura retórica do *suspiratio*: cho→ra, pran→to, san→gue, arden→te, re→mor→so →vão, vei→as, quen→te, rou→ca, dos→lábios, bo→ca, mor→re. Além de ocorrerem em finais de versos, esses intervalos descendentes de 2ª se repetem no meio de alguns versos, como entre as sílabas e palavras de-sa→lento, Fe→cha→meu→livro e triste→za.

Outro exemplo de salto intervalar entonativo com função expressiva, marcado nas curvas espectrográficas da declamação, está localizado na canção entre as palavras “meu →verso”, uma 8ª ascendente em dinâmica em *fortissimo* (*ff*), sendo o mais amplo de toda a obra. Esse salto aponta, com seu caráter enfático, para o fazer poético posto no ponto culminante da

melodia e como possível eixo da canção. O “verso”, entretanto, é metaforicamente comparado ao “sangue” e entre as palavras “é → sangue” é empregado o intervalo ascendente de 4ª aumentada¹⁵³, intervalo tradicionalmente associado, na música ocidental, à dor e às dificuldades, remetendo à figura retórica do *saltus duriusculus*, “salto melódico dissonante e de grande expressividade dramática”¹⁵⁴.

3.1.2.4 – As rimas poéticas e as terminações frasais

Dentre os aspectos formais típicos do gênero lírico encontra-se a rima, disposição de sons semelhantes em pontos estratégicos do poema. Segundo a proposta teórica dos irmãos Campos, a tradução interlingual de um poema, ou seja, sua tradução para outro idioma deverá levar em conta a disposição dessas figuras acústicas, cuja semelhança fônica atua no perfil sensível da obra. Traduzir um poema implica, portanto, na busca de manutenção no texto de chegada de suas sonoridades repetidas nos mesmos pontos métricos.

As semelhanças musicais entre as seções A e A’ acompanham, além dos aspectos harmônicos e melódicos percebidos em uma análise musical, as semelhanças acústicas ou fônicas entre os versos das estrofes E₁ e E₃. Refiro-me aqui às semelhanças entre as terminações dos versos e mais especificamente às vogais dos fonemas em rima nestas estrofes, as quais se inserem em um padrão de regularidade e simetria quando observadas segundo seus traços fonológicos de maior ou menor “posterioridade” e “arredondamento”, ou seja, [+ – posterior] ou [+ – arredondado]. O Quadro III como essas semelhanças de traços se distribuem, simétrica e regularmente, no poema:

¹⁵³ O intervalo foi chamado no século XVIII de “*Diabolus in musica*”.

¹⁵⁴ BARTEL, 1997.

Es-tro-fes	Sílabas em rima nos finais de versos		Símbolos fonéticos das vogais em rima		1º Traço das vogais em rima: [+ – posterior]		2º Traço das vogais em rima: [+ – arredondado]	
E ₁	chO	rA	[ɔ]	[a]	[+ posterior]	[- posterior]	[+arredondado]	[-arredondado]
	cAn	tO	[ã]	[u]	[- posterior]	[+ posterior]	[- arredondado]	[+arredondado]
	gO	rA	[ɔ]	[a]	[+ posterior]	[- posterior]	[+arredondado]	[-arredondado]
	prAn	tO	[ã]	[u]	[- posterior]	[+ posterior]	[- arredondado]	[+arredondado]
E ₃	rOu-	cA	[o]	[a]	[+ posterior]	[- posterior]	[+arredondado]	[-arredondado]
	cOr-	rE	[ɔ]	[i]	[+ posterior]	[- posterior]	[+arredondado]	[-arredondado]
	bO	cA	[o]	[a]	[+ posterior]	[- posterior]	[+arredondado]	[-arredondado]
	mOr-	rE	[ɔ]	[i]	[+ posterior]	[- posterior]	[+arredondado]	[-arredondado]

QUADRO III – Relações entre traços de vogais nas rimas das estrofes E₁ e E₃

Observe-se no Quadro III como os traços fônicos se relacionam por paralelismo (ligados por chaves) ou por inversão (ligados por setas em “X”). Tais relações de paralelismo (assinaladas com chaves) e inversão (assinaladas com colchetes) são encontradas também entre as consoantes presentes nessas mesmas rimas, segundo seus pontos de articulação, como mostra o Quadro IV.

Es-tro-fes	Ver-sos	Sílabas em rima nos finais de versos		Símbolos fonéticos das consoantes em rima	Classificação das consoantes em rima quanto ao ponto de articulação:
E ₁	v ₁	cho-	Ra	[r]	[lauveolar]
	v ₂	can-	To	[t]	[lauveolar]
	v ₃	go-	Ra	[r]	[lauveolar]
	v ₄	pran-	To	[t]	[lauveolar]
E ₃	v ₉	rou-	Ca	[k]	[velar]
	v ₁₀	cor-	Re	[r]	[lauveolar]
	v ₁₁	bo-	Ca	[k]	[velar]
	v ₁₂	mor-	Re	[r]	[lauveolar]

QUADRO IV – Relações entre consoantes das rimas presentes nas estrofes E₁ e E₃

Observe-se, na seqüência, como Helza Camêu trata os intervalos melódicos sincrônicos às rimas em questão: a compositora realiza uma tradução dos paralelismos e movimentos contrários das vogais e consoantes em rima por meio da disposição, sob essas vogais e consoantes, de intervalos melódicos igualmente paralelos e em movimentos contrários, seguindo o mesmo esquema de regularidade e simetria observado pelas vogais e consoantes das rimas, como mostra o Quadro V.

Es tro fes	Ver- sos	Sílabas em rima nos finais de versos	1º Traço das vogais em rima: [+ – posterior]	2º Traço das vogais em rima: [+ – arredondado]	Classific. das consoantes “em rima”	Intervalos melódicos entre vogais “em rima”
E 1	v ₁	chO- rA	[+ post] [- post]	[+arred] [-arred]	[auveolar]	2a menor desc.
	v ₂	cAn- tO	[- post] [+ post]	[-arred] [+arred]	[auveolar]	2a Maior asc.
	v ₃	gO- rA	[+ post] [- post]	[+arred] [-arred]	[auveolar]	nota repetida
	v ₄	prAn tO	[- post] [+ post]	[-arred] [+arred]	[auveolar]	2a Maior desc.
E 3	v ₉	rOu- cA	[+ post] [- post]	[+arred] [-arred]	[velar]	2a menor desc.
	v ₁₀	cOr- rE	[+ post] [- post]	[+arred] [-arred]	[auveolar]	nota repetida
	v ₁₁	bO cA	[+ post] [- post]	[+arred] [-arred]	[velar]	2a Maior desc.
	v ₁₂	mOr rE	[+ post] [- post]	[+arred] [-arred]	[auveolar]	2a menor desc.

QUADRO V – Relações comparadas de paralelismo e de inversão entre vogais e consoantes em rimas e intervalos melódicos a elas simultâneos

Estabelecendo-se uma comparação entre as linhas da 4ª e 5ª colunas do Quadro V, observa-se um paralelismo simétrico entre os traços das vogais “em rima dos versos v₁ e v₁₂ e v₃ e v₁₀, e inversão de traços em “quiasmo” ou em “X” entre os versos v₂ e v₁₁ e entre v₄ e v₉. O mesmo ocorre com as consoantes “em rima” (6ª coluna): há paralelismo simétrico entre as classificações das consoantes dos versos v₁ e v₁₂ e v₃ e v₁₀, enquanto ocorre uma espécie de “inversão de ponto de articulação” entre as consoantes “em rima” dos versos v₂ e v₁₁ e entre v₄ e v₉. Por outro lado, observando-se os intervalos musicais correspondentes a essas rimas (7ª coluna), constata-se que também há paralelismo entre os intervalos melódicos apresentados entre as duas vogais e a consoante que formam a sílaba da rima nesses versos, assim como há movimentos melódicos contrários e simétricos nos intervalos entre as duas vogais e a consoante.

Essas são observações, no mínimo, curiosas: independentemente de ter ou não a compositora elaborado tais elementos musicais levando em conta as características fônicas das rimas, seu

procedimento criativo revela uma efetiva correspondência entre as rimas e os intervalos melódicos que as veiculam. Pode-se afirmar, portanto, que a compositora realiza uma tradução intersemiótica das rimas em E_1 e E_3 .

Além da observação de correspondências poéticas e musicais entre as duas estrofes ímpares e simétricas, observam-se relações internas em cada uma das três estrofes. As rimas consoantes dos versos da E_1 são representadas no Quadro VI. Os vetores representam o trajeto melódico das finalizações de cada período cujos intervalos melódicos são indicados em itálico:

Seção A:

v_1	} → a_1	...co – mo quem chO – (rA)	<i>2ª menor descendente</i>
v_2		...de de – sen – cAn – (tO ...)	<i>2ª Maior ascendente</i>
VII		I grau de $Mi_b M$	
v_3	} → a_2	...se por a – gO – (rA)	
v_4		...ne – nhum de prAn – (tO .)	<i>2ª Maior descendente</i>
		V I grau de $Lá M$	

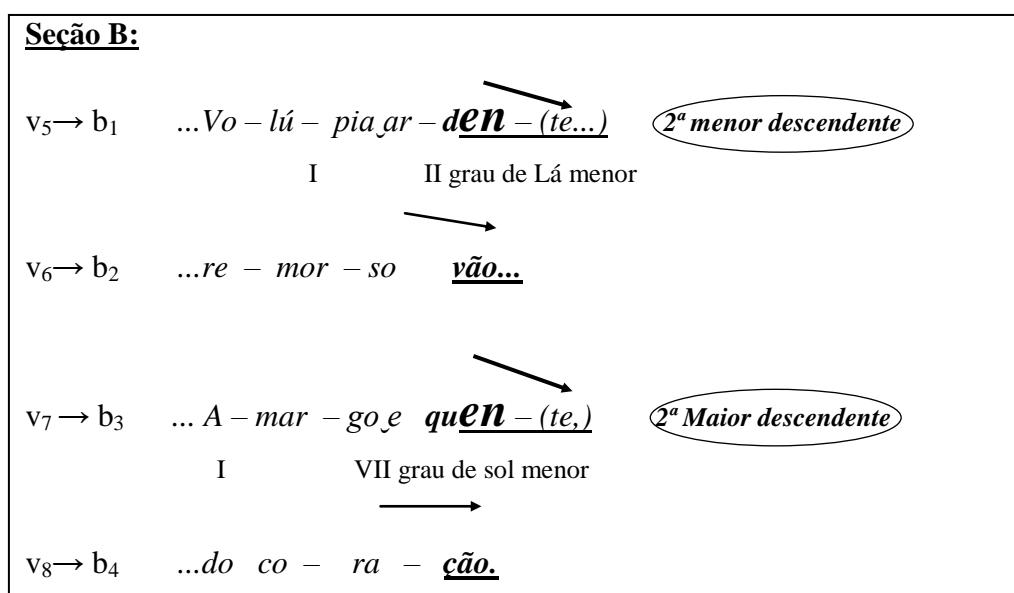
QUADRO VI – Relações de paralelismo entre as rimas na seção A, direcionamento de intervalos melódicos e percursos harmônicos sincrônicos

As terminações dos períodos a_1 e a_2 da seção A, onde se posicionam as rimas consoantes ou paralelas “**anto**” dos versos v_2 e v_4 , são feitas por movimento contrário: o período a_1 é concluído com um salto intervalar ascendente de 2ª Maior enquanto a_2 é também concluído com o intervalo melódico de 2ª Maior, porém descendente. Esse procedimento relaciona as duas terminações por oposição simétrica ou em espelho. Entretanto, observa-se um paralelismo entre as funções harmônicas dispostas nesses dois trechos musicais: o período a_1 termina com a rima posicionada sobre uma passagem da dominante (VII grau) ao acorde da tônica ou I grau da tonalidade, Mi_b Maior. O período a_2 também termina com a rima posicionada sobre uma passagem da dominante (V grau) para a tônica ou I grau, $Lá$ Maior. A aproximação entre as rimas **anto**, portanto, se dá tanto pela oposição simétrica da melodia quanto pelo paralelismo do percurso harmônico, procedimentos que provocam no ouvinte a

sensação de rememoração do que ouviu anteriormente, atingindo o mesmo objetivo estético da rima.

<i>Desen -</i>	<i>can - to</i>
VII grau de <i>Mi_b M (função de dominante)</i>	I grau de <i>Mi_b M (função de tônica)</i>
<i>Nenhum de</i>	<i>pran - to</i>
V grau de <i>Lá M (função de dominante)</i>	I grau de <i>Lá M (função de tônica)</i>

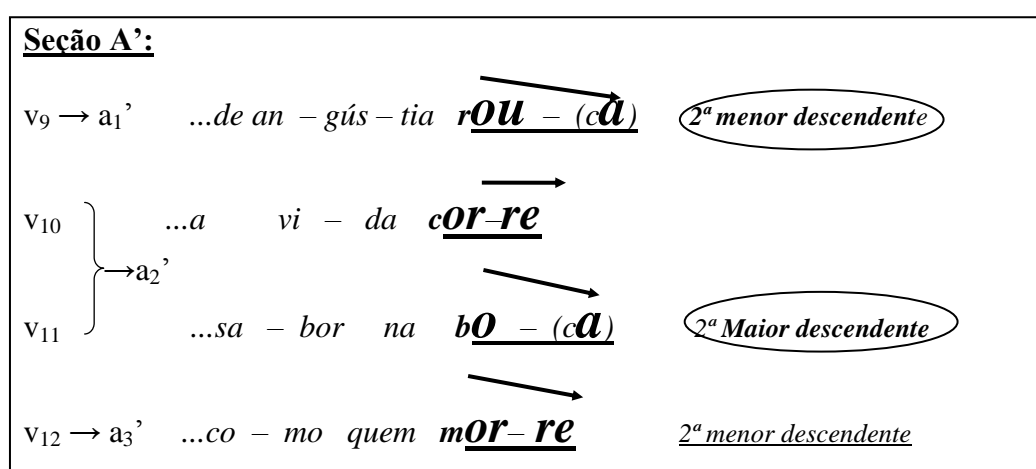
Observemos no Quadro VII as relações internas entre as finalizações dos versos da E₂, e correspondentemente, o que se passa na Seção B:



QUADRO VII – Relações de paralelismo e inversão entre as rimas na seção B, seus intervalos melódicos e seus percursos harmônicos sincrônicos

As terminações das duas frases da seção B onde se posicionam as rimas consoantes “ente” dos versos v₅ e v₇ são feitas por movimento direto: a frase b₁ é concluída com um salto intervalar de 2^a menor descendente enquanto b₄ é também concluída com um intervalo melódico de 2^a descendente, porém, em 2^a Maior. Esse procedimento relaciona as duas terminações por paralelismo. Além desse paralelismo melódico, observam-se, sob as rimas, uma coincidência dos percursos harmônicos: a frase b₁ termina com a rima posicionada sobre uma passagem para do I grau para o II grau da tonalidade de Lá menor, que assume a função de dominante da dominante. A frase b₃, por sua vez, conclui com a rima posicionada sobre

uma passagem do I grau para o VII grau da tonalidade de sol menor, que assume a função harmônica de dominante da subdominante. Estas terminações em dominantes individuais, respectivamente “à dominante” e “à subdominante”, apresentam-se como percursos harmônicos funcionais em direções contrárias, porém simétricos, e se assemelham às rimas por gerarem “expectativa” acústica semelhante, ou seja, a espera-se da repetição de um som. Finalmente, passo à observação das rimas na E₃ e das relações musicais sob elas. Note-se como a seção A’, apesar de semelhante à seção A, revela outros procedimentos composicionais.



QUADRO VIII – Relações de paralelismo entre as rimas na seção A’ e direcionamento de seus intervalos melódicos

Na seção A’ as rimas em “oca” são traduzidas nos finais das frases a₁’ e a₂’ pela mesma terminação descendente em 2^a, respectivamente em 2^a menor e 2^a Maior. Não há correspondência entre as rimas em “orre”, pois o objetivo principal da terminação do último verso é que ele coincida com a do primeiro verso do poema, o qual repete. Assim, a terminação musical do verso v₁₂ é paralela à do verso v₁, e não à do verso v₁₀, que, de fato, constitui uma frase, parte de uma frase que somente será concluída no final do verso v₁₁.

A partir da observação dos procedimentos musicais descritos neste item, pode-se afirmar que Helza Camêu procura traduzir as rimas consoantes do poema e o faz pela inserção de certos elementos melódicos e harmônicos simultâneos às sílabas rimadas. Passa-se, portanto, nos níveis examinados, uma tradução intersemiótica de elementos formais do poema por elementos musicais.

3.1.3 – Traduzindo significados e contextos

3.1.3.1 - O pensamento confessional e metalingüístico do poema na canção: poesia e música traduzindo a vida

Os significados que envolvem o poema “Desencanto” demonstram estar relacionados, a partir de uma avaliação das informações históricas, à vida do poeta. Poesia confessional e metapoesia parecem ser atribuições que se combinam numa possível percepção semântica desse poema. Ao iniciar seu primeiro livro com um poema a que dava a palavra epígrafe como título, escrito depois dos demais¹⁵⁵, Bandeira demonstra que aquele livro seria, mais do que um livro de poemas, um “desabafo”, como comenta Lêdo Ivo:

um horizonte de pequenas mágoas, dores e desapontamentos: as mortes de familiares, a tuberculose que lhe sonogou a carreira de arquiteto, o breve exílio num sanatório suíço, que foi também uma escola de aprendizagem poética, o sentimento forte da solidão e da adversidade¹⁵⁶.

Também o crítico Davi Arrigucci Jr., estudioso da obra de Manuel Bandeira, considera que sua poesia de primeira fase resultou de

uma experiência da ameaça de morte. Esta que é uma condição geral de toda existência humana, se fez, no seu caso, um risco próximo e permanente [...]. O rapaz que só fazia versos por divertimento ou brincadeira, de repente, diante do ócio obrigatório, do sentimento de vazio e tédio, começa a fazê-los por necessidade, por fatalidade, em resposta à circunstância terrível e inevitável [...]. Nascendo junto com a circunstância adversa, a poesia é então percebida como um desabafo momentâneo¹⁵⁷.

Para além de toda a fortuna crítica que inclui referências às características autobiográficas na obra de Manuel Bandeira, o próprio poeta escreveu diversos textos acerca de sua prática criativa, o que também auxilia no estudo geral de sua *poieseis*. No artigo de Mário de Andrade publicado na *Revista do Brasil* de número 107, o crítico lança comentários ácidos, como era de seu feitio, sobre o poema “Desencanto”. Andrade escreve:

“Eu faço versos como quem morre”... Mentira. É mentira que quem faz versos age como quem morre. Ninguém poetou jamais a se exaurir, a não ser por essa teatralidade ingênita que herdamos da nossa mãe cotidiana, a hipocrisia. Que cantos de cisne, nem nada!¹⁵⁸

O tema em discussão era a “teatralidade” na poesia, um dos tabus questionados pelos

¹⁵⁵ Epígrafe foi escrito no ano da publicação de *A cinza das horas*, ou seja, 1917.

¹⁵⁶ IVO, 1989. p.395.

¹⁵⁷ ARRIGUCCI, 2003. p.132-133.

¹⁵⁸ ANDRADE, 1987. p.75.

modernistas, adeptos de uma poesia mais direta e cotidiana. Em carta-resposta ao crítico e amigo, Bandeira revela, em tom confessional, o caráter autobiográfico do poema:

Acho [“Desencanto”] uma das coisas mais minhas e melhores. Pela verdade de introspecção e justeza de expressão. A sinestesia do poema se restabelece instantaneamente quando o releio, faz agora 16 anos que o compus numa crise quase mortal de consumpção neurastênica. Este, “*Epígrafe*” e mais alguns poucos, foram realmente feitos como que a morrer. É coisa que não se pode discutir...¹⁵⁹

Bandeira expressa, emotiva e metalingüística, o sofrimento pessoal vivido durante o próprio processo criativo do poema, simultâneo a uma fase difícil de sua doença: o poeta faz versos como quem chora porque chorar é necessário e inevitável; faz versos como quem morre porque se sente a morrer no instante em que faz os versos, mas fazê-los é também necessário e é inevitável. A metalinguagem é, portanto, norteadora do lirismo, da própria expressão do “eu poético”. Metáforas como “Meu verso é sangue” e “Dói-me nas veias” revelam a inexorabilidade do fazer poético: trata-se de algo doloroso, mas tão vital quanto a circulação do sangue. A função metalingüística serve assim como um meio para que a *persona* de Bandeira se apresente ainda mais claramente.

A experiência humana, filtrada, condensada e transformada em poema seria, assim, possível e naturalmente percebida por seus leitores, sendo ainda confirmada pelas “confissões” públicas do próprio poeta. Dificilmente escapariam à atenção de Helza Camêu. Ademais, Camêu e Bandeira, filhos de uma mesma geração, tinham interesses convergentes, a música e a literatura, atuavam no mesmo tempo e espaço, estando inseridos no mesmo círculo da intelectualidade carioca de primeira metade do século XX.

A tradução desse sentimento confessional por Camêu pode ser identificada pela inclusão de “Desencanto” na abertura de seu conjunto de canções, as *Líricas*, na qual a compositora constrói, por hipótese, uma narrativa biográfica. Comparo *Líricas* ao ato de folhear um livro de fotos desordenadas, todas elas de uma fase da vida de um poeta, fotos virtuais, arquivadas na memória do poeta e na imaginação de seus observadores/ouvintes. Nesse álbum, “Desencanto” é a foto da capa.

Além de elaborar um diálogo entre diferentes poemas do autor, por meio da construção musical biográfico-discursiva, Camêu dialoga com Bandeira de uma maneira mais próxima:

¹⁵⁹ ANDRADE & BANDEIRA, 2001. p.166.

identifica-se na própria voz do poeta. Camêu é, antes de tudo, leitora ativa de poesia, e trava com os poemas de Bandeira a mesma espécie de diálogo de que fala Bakhtin em um de seus últimos textos a respeito da poesia. Depois de ter apontado para a "soberania" e a "autoridade" da voz do poeta como uma lei imutável da poesia lírica, Bakhtin reavalia nesse texto, compilado por V. Kójinov¹⁶⁰ e traduzido por Boris Schnaiderman¹⁶¹, o dialogismo na poesia:

A autoridade do autor é autoridade do coro. A obsessão lírica é essencialmente uma obsessão coral. [...] Eu me ouço no outro, com outros e para outros. [...] O coro possível – eis uma posição firme e de autoridade. [...] Eu me encontro na voz [...] alheia. [...] Esta voz alheia, ouvida de fora, que organiza minha vida interior na lírica, é o coro possível, a voz concordante com o coro, e que sente fora de si o apoio coral possível [...] numa atmosfera do silêncio e do vazio absolutos, ela não poderia soar assim; o rompimento individual e completamente solitário do silêncio absoluto tem caráter lúgubre e pecaminoso, degenera em grito, que assusta e incomoda a si mesmo; o rompimento solitário e totalmente arbitrário do silêncio [...] é cinicamente injustificado. Uma voz só pode cantar [...] num ambiente de possível apoio coral.¹⁶²

Esse “encontro” na “voz alheia” é sugerido pelos próprios dados biográficos de Helza Camêu¹⁶³. *Líricas* foi o primeiro trabalho da compositora realizado após a morte de sua mãe. Camêu afastara-se da criação musical por quase dois anos, fortemente abalada pela perda da mãe e grande amiga, incentivadora de sua vida profissional na música, contrariando mesmo os desejos do pai. De fato, assim como para Bandeira, a morte havia se apresentado prematuramente à compositora, e de maneira trágica. Camêu perdeu, até seus sete anos de idade, seus quatro irmãos, vítimas das epidemias que assolaram o Rio de Janeiro no início do século XX. Sobreviveu a menina Helza, para alento do pai, homem rígido, e da mãe, fragilizada e triste. Por anos, os móveis da sala ficaram cobertos por panos pretos, mantendo viva naquela casa a lembrança da morte. Camêu seria, como Bandeira, uma sobrevivente.

Ao traduzir os versos de Bandeira em sua canção, Camêu estaria refletindo suas dores nas dores do poeta – há um ano sofrera a perda da mãe. Fazia também de sua atividade criadora uma “válvula de escape”, assim como Bandeira descreve sua relação com a atividade criativa. A menção às dores revividas remete ao pensamento de Augusto de Campos, que por sua vez, leva às palavras de Fernando Pessoa:

¹⁶⁰ Do livro cujo título traduzido é *A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica*.

¹⁶¹ SCHNAIDERMAN, 1998.

¹⁶² KÓJINOV, 1987. p.220-222.

¹⁶³ DUTRA, 2002. p.6-71.

Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*¹⁶⁴.

Poder-se-ia argumentar que, se a compositora elege criteriosamente os poemas que deseja traduzir, assim como faz Haroldo de Campos, além de ordená-los, ela também poderá traduzir não apenas aquilo que “mente”, ou que mente que sente, mas ainda, e com maior veemência e propriedade, aquilo que de fato sente.

3.1.3.2 - Traduzindo um estado de espírito: o desencantamento

Na tentativa de parafrasear o poema “Desencanto”, seria razoável dizer que, para o “eu lírico”, o fazer poético corresponde àquilo que lhe é “desentranhado¹⁶⁵”: seu pranto, sua doença e temor da morte, seus amores e desejos insatisfeitos, sua tristeza e remorsos, o amargor de ver correr a vida estando alijado do que de melhor ela oferece, restando-lhe, contudo, a resignação, um sentimento que paradoxalmente assegura o prosseguimento da vida. Certamente, a leitura do poema leva o leitor a imergir em um ambiente melancólico, como adverte o poeta nos versos de “Desencanto”.

Do ponto de vista narrativo, o poema descreve o estado do sujeito que está em “disjunção” com a própria vida e a associa ao próprio fazer poético. Não há no poema propriamente uma narrativa completa. Manifesta-se apenas um dos estados do nível narrativo, não havendo qualquer transformação ou passagem de um estado a outro. Há, contudo, diferentes gradações do estado disjuntivo ao longo da canção.

Este “ambiente” que leva ao estado disjuntivo já está resumido no título do poema, pois desencanto é o “estado daquele que se decepcionou, que perdeu as ilusões; decepção, desgosto, desilusão¹⁶⁶”. Quem sofre com o desencanto pode ser levado à prostração, à inércia e à imobilidade diante da vida. Inércia e imobilidade seriam traduzidas na canção pela presença, no acompanhamento pianístico, de elementos repetitivos: a parte do piano estruturase ao longo de toda a canção como um *ostinato* rítmico em colcheias, movimento reiterado e contínuo, um *circulatio* que iconiza, por semelhança, a monotonia da vida diante da mobilidade inexorável do tempo, a repetição do ritmo dentro do correr do tempo musical. A

¹⁶⁴ CAMPOS, 1988. p.7.

¹⁶⁵ “Desentranhamento” foi um conceito posteriormente elaborado pelo próprio Manuel Bandeira para explicar sua prática criativa.

¹⁶⁶ HOUAISS, 2008.

simples repetição rítmica, entretanto, não traria todo esse efeito não fosse também a circularidade harmônica que a compositora elabor

Consiste ainda elemento de repetição, ou melhor, de continuidade ou permanência sonora, o emprego do pedal¹⁶⁷ em *Mi_b* (a *tônica* do trecho, em semínimas pontuadas e ligadas) realizado pela voz mais grave do piano. Essa figura está presente nos sete primeiros compassos da canção (c.1 a c.7), que correspondem a mais da metade dos compassos da seção A, e que ressurgem na conclusão da obra, em seus últimos sete compassos (c.38 a c.44), também metade da seção A', sugerindo, por semelhança, a permanência ou o *continuum* emocional provocado pelo desencanto. A esse respeito, comenta Francisco Monteiro:

Estando a música sempre em estreita relação com o tempo, pode-se conceber que obras musicais (pelo menos alguns aspectos de uma obra musical) sejam como que um tipo de simbolização de aspectos da vida, do tempo vivente. Nesta medida é também possível imaginar que a música pode, por sua vez, causar um *continuum* emocional idêntico num grupo de pessoas que a escutam, e tais emoções ficam como que apenas ao conhecimento dessa obra. Assim, as emoções não serão inerentes à música, mas algumas emoções (ou *continuum* emotivo) poderão simbolizar uma determinada obra musical, como algo intencional. Este tipo de simbolização cria uma ligação entre o tempo e o movimento fisiológico – o desenrolar da vida – e o tempo e o "movimento" musical – o "desenrolar" dos acontecimentos musicais. Na *poiésis*, por exemplo no ato de composição, estes símbolos orgânicos são, na terminologia usada por Pierce, ícones, porque eles aparecem na música como uma imitação – *mimesis*, de um *continuum* emocional imaginado pelo compositor, imitando um movimento real ou virtual e sua constante mudança. Poderão constituir, na *estésis*, por exemplo, na audição musical, o que de mais imediato se pode compreender de uma determinada obra musical: as reações emotivas imediatas do ouvinte à sucessão de sons ouvidos. Podem ser, assim, formas (embora precárias) de definir essa obra pois, através de uma determinada "compreensão" emotiva (e consequentemente psicofisiológica) desse contínuo sonoro, a distinguem de outras obras que engendram "compreensões" emotivas diferentes¹⁶⁸.

Os muitos níveis e modos de se traduzir o poema “Desencanto” em canção permitiriam, a cada novo olhar crítico, a constatação da existência de múltiplas conexões, levando a uma descrição infundável. Considerando, entretanto, o intuito metodológico deste trabalho, passo à observação da canção seguinte de *Líricas*, “Crepúsculo de outono”, na qual observo outros percursos tradutórios, os quais poderiam ser também reconhecidos em “Desencanto” ou nas demais canções de Helza Camêu estudadas nesta tese.

¹⁶⁷ A chamada nota pedal é uma “nota sustentada ou repetida, geralmente no registro grave, acima ou em torno da qual se movimentam as outras partes” (SADIE, 1994. p.708)

¹⁶⁸ MONTEIRO, 2008.

3. 2 – A canção “Crepúsculo de outono”: traduzindo a intenção intertextual

A presente análise de “Crepúsculo de outono” volta-se para a observação dos aspectos tradutórios envolvidos em sua dimensão poética e busca localizar elementos textuais, técnicos e temáticos comuns, presentes tanto em seu texto e música quanto em outras obras poéticas e musicais, que podem ser consideradas obras precursoras. A identificação desses elementos ilustra como a obra musical se organiza no espaço hipertextual tendo a intersemiose e a intertextualidade como interfaces possíveis. Considero aqui as palavras de Luiz Antônio Marcuschi:

Aspecto pouco aprofundado, mas muito lembrado é o da *intertextualidade* no hipertexto. A meu ver, temos aqui um ponto central, pois a intertextualidade não é um fato qualquer e sim central como constitutivo do hipertexto. É mais do que uma relação com outro texto ou com um já-dito. A intertextualidade é um princípio norteador da hipertextualidade na medida em que a teia tecida numa rede hipertextual é intrinsecamente intertextual.¹⁶⁹

Retomo aqui o conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva¹⁷⁰, baseado na noção de dialogismo de Bakhtin. Para a autora, “todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Na mesma direção, Roland Barthes (1974) aponta para as maneiras pelas quais “outros textos” podem estar presentes em um texto novo:

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis¹⁷¹.

O poema “Crepúsculo de outono”, nos termos de Barthes, apresenta elementos poéticos “reconhecíveis” e fragmentos de textos precursores relacionados à estética simbolista. O poema foi escrito em 1913, quando Bandeira estava internado no Sanatório de Clavadel, na Suíça, onde manteve contatos estreitos com a poesia e com poetas simbolistas. Bandeira escreveu ali parte dos poemas que incluiria em *A cinza das horas* e, referindo-se a esse seu primeiro livro, revelou sua inequívoca inclinação autobiográfica, e sua aproximação dos versos simbolistas de Maurice Maeterlinck (1862 – 1949):

¹⁶⁹ MARCUSCHI, 2000. p.16.

¹⁷⁰ KRISTEVA, 1974. p.64.

¹⁷¹ BARTHES *apud* KOCH, 2003. p.59.

A cinza das horas não continha tudo o que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura. O sentimento ia resumido, programado por assim dizer, nos versos, já transcritos, de Maeterlinck. A fatura já não era de modelo parnasiano e sim simbolista, mas de um simbolismo não muito afastado do velho lirismo português. Os sonetos a Camões e a Antônio Nobre são claros disso. Nada tenho para dizer desses versos senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal como se fossem simples queixumes de um doente desengano, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico¹⁷².

A intertextualidade, em Bandeira, é resumida por Affonso Romano de Sant’anna no subtítulo de um de seus livros: “Manuel Bandeira: uso e abuso da intertextualidade”¹⁷³. Se em poemas de fases posteriores, coincidentes com as práticas do Modernismo, a intertextualidade em Bandeira se manifestou significativamente como paródia, em “Crepúsculo de outono” a paráfrase imperou, mas transformada em estilização, usando o termo proposto por Bakhtin e ampliado por Sant’anna.

“Crepúsculo de outono”, que inclui elementos da disciplina formal parnasiana, se estabeleceu no domínio simbolista, sob a atmosfera “obsidente e estática” de Maurice Maeterlinck¹⁷⁴ e meio ao “vago do coração” e ao “claro-escuro das sensações” de Paul Verlaine¹⁷⁵ (1844 – 1896), mantendo ainda diálogos com sua própria obra, ao que Sant’anna denomina autotextualidade¹⁷⁶ ou intratextualidade.

Se na poesia de Bandeira podem ser reconhecidos traços de filiação simbolista, a canção “Crepúsculo de outono” aponta para elementos “reconhecíveis” daquilo que se costuma definir como música impressionista, ou mais especificamente, aponta para preceitos técnicos e estilísticos próprios à obra musical de Claude Debussy (1862 – 1918). Algumas observações sobre simbolismo e impressionismo são apresentadas a seguir, a fim de que se possam estabelecer aproximações entre estes “ismos”, tão freqüentemente questionados mas certamente convergentes em seu “modo de intencionar”, e a canção em foco.

¹⁷² BANDEIRA, 1984. p.57.

¹⁷³ SANT’ANNA, 1995. p.60.

¹⁷⁴ MURICY, 1987. p.39.

¹⁷⁵ Idem, p.59.

¹⁷⁶ SANT’ANNA, 1995. p.62.

3.2.1 - Simbolismo e impressionismo: trajetórias em conexão

O movimento simbolista¹⁷⁷ foi formalmente lançado em 1886, quando o poeta Jean Moréas (1856-1910) publicou um manifesto no jornal parisiense *Le Figaro*, descrevendo a prática poética que vinha se manifestando na França em oposição ao materialismo e ao cientificismo literário reinantes na Europa da segunda metade do século XIX. A descrição de Moréas para o simbolismo trazia referências diretas ao poema “Correspondences” de Charles Baudelaire (1821 – 1867), inserido no livro *Les fleurs du mal*, publicado em 1857 e expandido em 1861, obra que se tornou a pedra de toque dos artistas e escritores simbolistas:

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laisserent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme passe y à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.¹⁷⁸

Esse poema evoca idéias centrais do movimento simbolista: o papel do poeta ou do artista como um ser dotado da capacidade de identificar conexões para além do mundo perceptível ou concreto e a importância de que se estabeleçam na arte ecos ou ressonâncias entre dados sensoriais como cores, sons, odores, sensações táteis e sentimentos, os quais devem se “auto-responder”, formando uma conexão ou ainda, uma harmonização cósmica entre os diferentes domínios sensoriais.

Os simbolistas preocupavam-se com uma nova abordagem literária ou artística, traçada a partir da experimentação de poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), Arthur Rimbaud (1854 – 1891), Paul Verlaine e Maurice Maeterlinck. Àquela altura, Edgar Allan Poe (1809 –1849), precursor ideológico de Baudelaire, já havia negado o naturalismo e aproximado a literatura do mistério, do bizarro, do sobrenatural. Baudelaire, por sua vez, preconizava, com sua teoria das correspondências, que a linguagem poética fosse expressão das relações entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal. As “correspondências” envolveriam, assim, recursos literários bem específicos.

¹⁷⁷ A designação “simbolista”, com referência ao gênero poético, parece ser sempre imprecisa. Muitos dos poetas atualmente classificados como simbolistas, ou não reconheceram o simbolismo como escola, como Charles Baudelaire, ou simplesmente rechaçaram sua filiação a esse ou a qualquer outro movimento, como Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine.

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, 1985. (Trad. Ivan Junqueira).

Os simbolistas, apesar de se manifestarem ideologicamente contrários ao Parnasianismo, apresentaram em comum uma intensa preocupação com a linguagem e com o refinamento formal e, interessados em transportar para o plano concreto suas vivências abissais e assim comunicá-las a outros, buscaram uma linguagem nova e indireta, que apenas sugerisse os conteúdos emocionais e sentimentais sem narrá-los ou descrevê-los explicitamente. Nesse sentido, fizeram uso criterioso de metáforas, sinestésias, recursos sonoros e cromáticos, tudo em favor da sugestão. Tomando a musicalidade do poema como um de seus pontos fundamentais e valorizando o caráter não-referencial da música, reaproximaram poesia e música de maneira radical: “*De la musique avant toute chose*”, proclamava Verlaine em verso.

Movimento essencialmente literário, com vertentes no drama e na pintura, o simbolismo representou uma reação da intuição contra a lógica, do subjetivismo contra a objetividade científica, do misticismo contra o materialismo, da sugestão sensorial contra a explicação racional.¹⁷⁹ Seus artistas constituíam um grupo social à margem do cientificismo e mesmo da opinião pública, resgatando, contudo, certos valores do Romantismo varridos pelo Realismo. Segundo Massaud Moisés, ideologicamente contrários ao Positivismo e ao Naturalismo,

os simbolistas efetuaram uma retomada da atitude de espírito assumida pelos românticos [...] uma visão egocêntrica do mundo, de modo que o ‘eu’ interior de cada poeta volta a ser o foco da atenção, em lugar do “não-eu”, que se fizera centro das doutrinas realistas e naturalistas¹⁸⁰.

O subjetivismo simbolista, entretanto, divergiu, sob certos aspectos, do subjetivismo romântico. Enquanto na estética romântica a introversão penetrava camadas mais superficiais do mundo interior do poeta, a que muitos atribuem certo caráter sentimentalista, os simbolistas mergulhavam em regiões mais profundas da psique, imergindo até as esferas do inconsciente.

Além das “correspondências” e da musicalização do verso, os simbolistas apresentavam em suas obras alguns temas peculiares, como o misticismo e a religiosidade. Espiritualistas, ligavam-se tanto ao cristianismo quanto a outras manifestações, buscando resgatar a relação do homem com o sagrado, com a liturgia e com os símbolos. Essa busca foi freqüente na obra de Bandeira e se revela perceptível em muitos de seus poemas, ainda que o poeta se

¹⁷⁹ MOISÉS, 1969. p.34.

¹⁸⁰ Idem, p.35.

classificasse como um agnóstico.

Outros temas freqüentes na poesia simbolista eram a morte e a decadência da condição humana, aproximando-se assim da temática ultra-romântica, com exploração de idéias mórbidas ou ambientes soturnos e misteriosos.

O Decadentismo, cujo pensamento preponderante era o pessimismo, codificado no domínio filosófico por Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), manifestou-se também no simbolismo, sendo muitos de seus poetas chamados de malditos ou “decadentes”. Os simbolistas/decadentistas, igualmente distanciados do naturalismo, rechaçavam, contudo, os valores burgueses e sua moralidade, em favor da exploração de idéias relacionadas à marginalidade social, como o ocultismo, a sexualidade, o esteticismo. Alguns se mantiveram à margem do avanço tecnológico e científico, ignorando a opinião pública e desprezando o prestígio social e literário.

A aproximação entre Bandeira e o simbolismo iniciou-se nas suas leituras juvenis e confirmou-se na feitura de seu primeiro livro, como observa Andrade Muricy:

A filiação simbolista de Bandeira é evidente. Verlaine e Samain estão presentes, em homenagem expressa, bem como os simbolistas portugueses e Cruz e Sousa [...] No tempo em que apareceu *A cinza das horas*, Manuel Bandeira foi considerado puro simbolista.¹⁸¹

Paralelamente ao movimento simbolista, passou-se na Europa, também a partir das últimas três décadas do Séc. XIX, um importante fenômeno musical: a dissolução progressiva do sistema tonal, sobre o qual se estruturara a música dos períodos Barroco, Clássico e Romântico. Hector Berlioz (1803 – 1869), citado por Henry Barraud, já deixava pressentir em sua obra “um cansaço das harmonias consonantes, das dissonâncias simples e preparadas e resolvidas, das modulações naturais e manipuladas com arte”¹⁸².

Na Alemanha, Richard Wagner (1813 –1883) empregou em sua música um sistema radical de flutuações tonais, definido por Barraud como uma

¹⁸¹ MURICY, 1987.

¹⁸² BARRAUD, 1975. p.43.

trama sinfônica contínua que seguia as mais fugidias inflexões do texto, arrastando-o num jogo perpétuo de modulações, numa visão harmônica de intenso valor expressivo, cujo poder construtivo é complementado por igual poder destruidor no campo da linguagem¹⁸³.

Segundo Paz¹⁸⁴, Wagner personificou o ponto culminante da liquidação da tonalidade clássica, tornando impossível, depois dele, um retorno aos dogmas clássicos. Músicos contemporâneos ao compositor alemão reagiram à sua música de diferentes maneiras. Enquanto o chamado Grupo dos Cinco¹⁸⁵, na Rússia, se opôs veementemente, na França, compositores de carreiras construídas deixaram o poder de essa nova linguagem afetar suas obras, percebendo-se traços wagnerianos nas obras de Edouard Lalo (1823 – 1892), Emmanuel Chabrier (1841 – 1897) e Vincent d'Indy (1851 – 1931).

Entretanto, a influência de uma linguagem nem sempre se manifesta pela repetição ou pela continuação, mas pela oposição construtiva e criativa, que leva à elaboração de uma nova proposta. Esse tipo de oposição foi exercido pelo jovem compositor francês Claude Debussy. Tendo visitado a Rússia em 1882, onde conheceu a obra nacionalista daquele país, Debussy retornou à França com novos conceitos, diferentes daqueles criados à imagem teutônica. Mais tarde, na *Exposition Universelle* de 1889 em Paris, ouviu as músicas javanesa e japonesa, que o impressionaram. Colocando em questão as escalas sobre as quais o sistema tonal fora edificado, Debussy passou a trabalhar com escalas exóticas e retomou o uso dos modos eclesiásticos, associando-os a procedimentos harmônicos tipicamente franceses, já utilizados por Chabrier, Lalo e principalmente por Gabriel Fauré (1845 – 1924), o que revelou sua veia nacionalista e a preocupação em manter em sua obra “características de espírito e elegância”¹⁸⁶ próprias à música francesa. Segundo Juan Carlos Paz, Debussy passou a agregar

acordes sem ligação, terças aumentadas, sucessões de intervalos de quinta e nona, acordes e apojeturas sem resolução, superposições tonais, escalas desusadas e outros elementos, na tentativa de liberdade tonal, acentuada pelo emprego consciente e reiterado dos modos eclesiásticos ou de exotismos do Oriente.¹⁸⁷

Calcado em elementos da tradição, observados, porém sob novas perspectivas, Debussy realizou transformações práticas no campo da harmonia. Debussy buscou acordes que fossem

¹⁸³ Idem, p.4.

¹⁸⁴ PAZ, 1976. p.72.

¹⁸⁵ Grupo composto pelos compositores russos Mily Alexeyevich Balakirev (1837 – 1910), Alexander Porfiriyevich Borodin (1833 – 1887), Cui César Antonovich (1835 – 1918), Modest Petrovich Mussorgsky (1839 – 1881) e Nikolai Andreyevich Rimsky Korsakov (1844 – 1908), unidos com a finalidade de criar uma escola musical nacionalista russa. (SADIE, 1994. p.198).

¹⁸⁶ CAMÊU, 1962. p.3.

¹⁸⁷ PAZ, 1976, p.69.

todos possivelmente “perfeitos”, uma vez que quaisquer encadeamentos resultassem “harmoniosos”; buscou acordes independentes mas que, paradoxalmente, se relacionassem. Eliminando as forças tensionais dos encadeamentos harmônicos que antes tendiam para conclusões e se encaminhavam sistematicamente para resoluções previsíveis, Debussy abriu caminhos para a descentralização, contrariando a centralização metafísica na tônica, criando ambiências harmônicas sugestivas do vago.

Paz comenta, entretanto, que esses usos, apesar de acentuarem a vagueza tonal, apoiaram-se e convergiram para a própria tonalidade e, tendo Debussy procurado escapar ao rigor tonal, acabou por reafirmá-lo, levando ao desenvolvimento posterior do politonalismo. Debussy percorreu seu trajeto hipertextual, absorvendo e transformando informações, mantendo ou renovando elementos da tradição, condensando-os em seus textos musicais que se abriam como novas interfaces.

As práticas musicais de Debussy configuraram um conjunto de procedimentos que se fizeram presentes em obras de inúmeros compositores brasileiros que tiveram Debussy como precursor. Como comenta a professora e estudiosa da obra debussyana, Maria Lúcia Paschoal,

Embora Debussy afirmasse não ter discípulos, é inegável sua influência na música deste século. Compositores seus contemporâneos, como Stravinsky e Varèse testemunham isso e estudiosos identificam como suas idéias continuam a se desenvolver. Na música brasileira, constatamos como Villa Lobos e, através dele, novas gerações de compositores revelam a utilização de processos criados por Debussy em sua música para piano. Fica claro também, a grande necessidade de se conhecer, organizar e analisar a música feita no Brasil, em seus aspectos técnicos, formando assim um acervo para aplicação tanto na educação musical como na base para outros trabalhos¹⁸⁸.

De um a maneira sintética, podem ser apontados alguns destes procedimentos composicionais freqüentes na escrita de Debussy, detectados por musicólogos e analistas experientes e que se revelam “reconhecíveis” no “Crepúsculo de outono” de Helza Camêu:

- “os acordes se tornam independentes do relacionamento tonal”, sendo “procurados pela cor sonora”;¹⁸⁹
- há “freqüentes sucessões de acordes de 5^{as} aumentadas”;¹⁹⁰
- “o encadeamento mais encontrado é o movimento paralelo”;¹⁹¹

¹⁸⁸ PASCHOAL, 1994-1995. p.84.

¹⁸⁹ PASCHOAL, 1988. p.392 – 401.

¹⁹⁰ Idem, p.394.

¹⁹¹ Idem, p.394.

- ocorrem freqüentes sucessões de acordes de 7^a, ou seu emprego sem suas tradicionais resoluções harmônicas;
- ocorrem “justaposições harmônicas, como acordes típicos de 9^{as}, 11^{as} e 13^{as} ou *clusters* (cachos de sons)” gerados pela “superposição de 3^{as}, de 4^{as} ou de 5^{as}”¹⁹²
- percebe-se o “emprego consciente e reiterado dos modos eclesiásticos e de exotismos do Oriente”¹⁹³, como as escalas pentatônica, hexatônica ou tons inteiros, cujas notas são usadas em acordes e desenhos melódicos e cujos intervalos característicos são também melódica e harmonicamente explorados;
- há evidente associação da música com o simbolismo literário, sendo os textos simbolistas majoritariamente empregados em suas canções;¹⁹⁴
- observa-se o emprego de cromatismo sobretudo como elemento colorístico, não funcional;
- há um “novo uso de processos anteriores ao tonalismo, como movimentos paralelos, pedais e ostinatos”;¹⁹⁵
- há emprego freqüente de “linhas melódicas com repetição de intervalos”.¹⁹⁶

Simultaneamente à revolução na estética musical deflagrada por Debussy, uma nova tendência se revelou nas artes plásticas. A partir da segunda metade do séc. XIX, um grupo de pintores “posteriormente chamados de ‘Os impressionistas’, passou a defender novos princípios, ironicamente combatidos pela escola tradicional¹⁹⁷”. Enquanto o movimento literário simbolista emergia e se fortalecia, contrário ao cientificismo e ao materialismo vigentes, Debussy freqüentava assiduamente esses ciclos literários e, segundo Paul Dukas (1865–1935), recebia mais influências dos escritores que dos próprios músicos. Aproximando seus interesses da pintura e da literatura, Debussy colocou-se no mesmo ponto de vista de “impressionistas” e “simbolistas”, não reproduzindo, mas interpretando e sugerindo musicalmente as “impressões captadas do ângulo que sua sensibilidade as via e sentia.”¹⁹⁸

Pela aproximação entre os impressionistas e Debussy, sua música, e a daqueles que fizeram dela modelo, passou a ser chamada “música impressionista”, a despeito da contrariedade de

¹⁹² REIS, 2001. p.274.

¹⁹³ PAZ, 1976., p.69.

¹⁹⁴ BENTON, 1981.

¹⁹⁵ PASCOAL, 1988. p.391.

¹⁹⁶ Idem, p.391.

¹⁹⁷ PAZ, 1976. p.25.

¹⁹⁸ CAMÊU, 1962. p.11.

seus compositores e daqueles que julgam enganosas e descabidas quaisquer analogias entre essas artes. Segundo informa o dicionário Grove¹⁹⁹, o ‘Impressionismo’ se tornou um “conceito útil” para fazer referência à música que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional, assumindo aspectos modais ou cromáticos e transmitindo estados de espírito e emoções em torno de um tema, em vez de apresentar apenas uma imagem musical detalhada.

3.2.2 – Vozes simbolistas e “impressionistas” em “Crepúsculo de outono”

Como se verá, simbolismo e impressionismo se revelam vias importantes para a conexão intersemiótica entre o texto e a música em “Crepúsculo de outono”. O que se observa, a princípio, é que Debussy e outros músicos ditos “impressionistas” criaram muitas de suas canções sobre obras de poetas simbolistas, como Verlaine e Baudelaire. Por outro lado, Camêu se valeu de procedimentos típicos da música de Debussy e de compositores que o seguiram para criar a canção sobre o poema de Bandeira, enquanto esse criou “Crepúsculo de outono” segundo princípios da estética simbolista, apresentando no poema fortes traços intertextuais de poetas musicados por Debussy e seus seguidores. Da observação dessa intrincada correlação, pode-se dizer que, transversalmente, ou ainda plagiotropicamente, Helza Camêu traduziu intersemioticamente a intenção intertextual de Bandeira. Procuo esclarecer nas linhas que se seguem algumas dessas intrincadas relações hipertextuais, avaliando como a intertextualidade se revela no poema de Bandeira e como os elementos ditos “impressionistas” ocorrem na música de Camêu.

¹⁹⁹ SADIE, 1994. p.450.

3.2.2.1 – Em busca dos precursores

*"O fato é que cada escritor cria seus precursores.
Seu trabalho modifica nossa concepção do passado,
assim como há de modificar o futuro."
Jorge Luiz Borges (2007, p.130)*

Para localizar elementos intertextuais no poema de Bandeira, faz-se necessária a observação comparativa entre o poema e outras obras artísticas a ele contemporâneas ou anteriores, obras pinçadas no extenso repertório literário-musical, mal delimitado pela sincronia e pela anterioridade, o que leva à imprescindível consideração de indicações ou “pistas” fornecidas pelo próprio poeta e por seus estudiosos, por um estudo da *poiésis* indutiva, como sugere Jean Jacques Nattiez.

A escolha de um *corpus* para avaliação comparativa foi feita segundo critérios práticos, considerando ainda as possíveis armadilhas de uma super-interpretação: foram observadas obras cujos autores estiveram relacionados de maneira direta à formação artística de Helza Camêu e Manuel Bandeira e cujos títulos ou elementos lexicais remetem prontamente às imagens suscitadas no poema de Bandeira, do crepúsculo e do outono²⁰⁰, figuras simbólicas relacionadas ao devir, à inexorabilidade do tempo, à imprevisibilidade, à morte, à monotonia, à melancolia ou mesmo à esperança.

Um dos aspectos que sobressaem no poema “Crepúsculo de outono” é a descrição da paisagem crepuscular e outonal sugestiva de sentimentos ou estados de espírito. O tema, embora freqüente na literatura romântica, tem em sua versão simbolista um tratamento peculiar: o esforço formal de aproximação entre imagens, sons, perfumes e emoções, entre as palavras e sua musicalidade, para que reflitam uma harmonia cósmica. Dentre os muitos poemas simbolistas que fazem referências ao crepúsculo ou ao outono, cada um o faz segundo diferentes perspectivas emocionais, mais ou menos otimistas, porém freqüentemente melancólicas²⁰¹, como se verá.

Ao buscarmos em metatextos de Bandeira e de seus críticos indicações sobre poetas simbolistas que seriam seus precursores, encontramos o nome de Paul Verlaine como um dos

²⁰⁰Andrade Muricy, em seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, insere ao final do livro um glossário de termos freqüentes na poesia simbolista, nele incluindo “crepuscular”, descrito como “tinta ou tonalidade característica da poesia simbolista” e “Outomno” (sic.), descrito como figurativo de “decadência”.

²⁰¹Tanto a medicina moderna quanto a psicanálise levaram à compreensão de que a melancolia provém, sobretudo, da mente como sede da imaginação, e que o espectro de significações recoberto pelo termo é amplo, indo de uma simples propensão temporária a estados de tristeza até afecções de caráter psicossomático, chegando aos casos mais graves de psicose.

nomes mais freqüentemente citados. No rol de obras desse poeta francês em que preponderam as paisagens crepusculares e outonais, sobressaem os poemas da coletânea *Paysages tristes*, cujo título é elucidativo. Dentre eles, observo “Soleils couchants”. Nele, o eu poético, embalado pela doçura da melancolia, se deixa levar pelo esquecimento: não há lembranças; restam os fantasmas, figuras nem vivas nem mortas, sombras do passado à luz do crepúsculo:

*Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.*

*Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants, sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants, sur les grèves.*

Já sem energia
Verte a alba nos prados
A melancolia
Dos sóis em ocasos.
A melancolia
Em cantos delicados
Embala-me a vida
Esquecida em ocasos.

E em sonhos frementes
Como aqueles sóis
Na areia, dormentes
Quais rubros lençóis,
Fantasmas viventes
Desfilam, iguais
Aos tão imensos sóis
Na areia, ²⁰²dormentes.

Paysages tristes inclui também “Crépuscule du soir mystique” em cujos versos, o crepúsculo não sugere ao espectador o esquecimento ou questionamentos quanto ao devir, mas o submerge na lembrança, sentimento que se confunde com as percepções de cores, sons, perfumes e temperaturas da tarde ao crepúsculo:

*Le Souvenir avec le crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
Mystérieuse où mainte floraison
- Dahlia, lys, tulipe et renoncule -*

*S'élançait autour d'un treillis, et circule
Parmi la maladive exhalaison
De parfums lourds et chauds, dont le poison
- Dahlia, lys, tulipe et renoncule -*

*Noyant mes sens, mon âme et ma raison
Mêle, dans une immense pâmoison,
Le Souvenir avec le crépuscule.*

A lembrança banhada em crepúsculo
Treme e enrubesce no horizonte ardente
Da Esperança em chama em seu recuo
E se avulta qual muralha crescente
Em cujo mistério tudo é florescente
- Dália, lírio, tulipa e renúnculo-

Se lança da treliça à volta, e em círculo
Passa entre o sopro de um vapor doente
Do veneno, de odor forte e quente
- Dália, lírio, tulipa e renúnculo-

Afoga-me senso, minh'alma e mente
Combina, em longo desmaio envolvente
A lembrança banhada em crepúsculo. ²⁰³

²⁰² Tradução nossa.

²⁰³ Tradução nossa.

De modo diverso ao de Verlaine, Baudelaire relaciona o crepúsculo, em seu “Crépuscule de soir”, publicado em *Les fleurs du mal*, às mazelas humanas ativadas à hora do crepúsculo. Dentre os versos do poema, extraio os que seguem, com os quais o “eu lírico” aconselha o recolhimento da alma, o fechar de ouvidos ao lamento dos doentes que, ao crepúsculo, sentem agravadas suas dores e selados seus destinos.

*Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent !
La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. - Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée*

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,
E tapa teus ouvidos a este som uivante.
É o momento em que as dores dos doentes culminam!
A noite escura os estrangula; eles terminam
Seus destinos no horror de um abismo comum;
Seus suspiros inundam o hospital; mais de um
Não virá buscar a sopa perfumada,
Junto do fogão, à tarde, ao pé da bem amada.²⁰⁶

Lembre-mos aqui que Bandeira era também um daqueles doentes em um hospital quando escreveu “Crepúsculo de outono”, pelo que seu poema poderia ser lido como uma resposta melancolicamente esperançosa ao pendor decadentista de Baudelaire.

Bandeira, entretanto, vai, intertextualmente, muito além. Os diálogos com seus precursores se sobrepõem a cada verso. O “eu lírico” em “Crepúsculo de outono” assiste ao crepúsculo com um olhar consolador e, acompanhado de suas leituras e de seu caderno de poesias, dialoga fraternalmente com Verlaine, cuja voz de um otimismo melancólico ecoa em seus versos: se na monotonia o rio chora a prisão de seu leito, o crepúsculo cai como uma benção; se a sombra faz lembrar as feridas que a vida abriu-lhe no peito, haverá também de trazer, evangélica, a boa nova; se o outono amarelece e despoja os lariços, os pinheiros, porém, viçam; se o sino rememora a solidão, também consola como um perdão divino; se há sombra, ela harmoniza os sons; se o sol se esconde na serrania, do seu clarão derradeiro avultam uma esperança e uma paz tamanhas que levam o poeta a bons presságios: haverá aurora e o mar, que o trouxe, há de levá-lo de volta.

Escritor simbolista importante na formação literária de Manuel Bandeira foi Maurice Maeterlinck, a quem o poeta pernambucano homenageou em poema²⁰⁵ e fez referências em textos autobiográficos. De Maeterlinck é o poema “Désirs d’hiver”:

²⁰⁴BAUDELAIRE, 1985. p.350-351. (Trad. Ivan Junqueira)

²⁰⁵Em seu poema *Bélgica*, Bandeira insere os versos “...*Bélgica de Bruges-a-morta... Bélgica dos carrilhões católicos. Bélgica dos poetas iniciadores, Bélgica de Maeterlinck (La Mort de Tintagiles, Pelléas et Mélisande), Bélgica de Verhaeren e dos campos alucinados de Flanders*”.

*Je pleure les lèvres fanées
Où les baisers ne sont pas nés
Et les désirs abandonnés
Sous les tristesses moissonnées.*

*Toujours la pluie à l'horizon !
Toujours la neige sur les grèves,
Tandis qu'au seuil clos de mes rêves,
Des loups couchés sur le gazon*

*Observent en mon âme lasse
Les yeux ternis dans le passé,
Tout le sang autrefois versé
Des agneaux mourants sur la glace.*

Eu choro os lábios ressecados
Onde beijos não foram plantados
E pelos desejos abandonados
Sob infortúnios ali ceifados

No horizonte a chuva é sem fim!
Sempre a neve a cobrir a areia,
Enquanto em meu sonho, à soleira,
Lobos deitados no jardim

Observam em minh'alma fria
O olhar baço no ontem perdido,
Todo o sangue outrora vertido²⁰⁶
De cordeiros na neve em agonia.

Nessa obra, em que o crepúsculo cede lugar à noite e o outono ao inverno, o que por si já configura no poema de Bandeira uma intertextualidade por oposição, há, como ponto de convergência, a presença de uma figura simbólica, já empregada pelo poeta belga nos versos de sua terceira estrofe: os cordeiros agonizantes sobre o gelo. Bandeira cita em seu poema a mesma figura, rememorada frente à visão da “folhagem vermelha” entre os “flocos de neve”, sob a “luz do poente extática”:

*Observent en mon âme lasse
Les yeux ternis dans le passé,
Tout le sang autrefois versé
Des agneaux mourants sur la glace*

*O sol fundiu a neve. A folhagem vermelha
Repona. Apenas há, nos barrancos retortos*

Bandeira sugere, ao aludir a essa figura, a lembrança fugidia da perda da inocência e do esmaecimento da alegria provocados pelos sofrimentos vividos, o que tem sua simbologia no sacrifício dos cordeiros. Nos versos “a folhagem vermelha repona/ apenas há nos barrancos retortos”, o verbo “repona”, deslocado para o início do verso seguinte, realça o afloramento na memória da imagem do vermelho sobre a neve. A repetição do sufixo /re/, em “repona” e “retortos”, por outro lado, relaciona os termos à palavra “rebanho”. Poder-se-ia aproximar também desta figura os “Fantômes vermeils/ Couchants, sur les grèves”, fantasmas vermelhos de Verlaine, lembranças melancólicas no limiar entre a luz e a treva, entre a vida e a morte.

Considerando ainda a presença expressa de outras figuras no poema de Bandeira, encontra-se em seus versos uma referência direta ao corvo: “um corvo passa e grasna e deixa esparso no ar/ o terror augural de encantos e feitiços”. O corvo em “Crepúsculo de outono” reflete sentimentos que perturbam o “eu lírico”, como o medo da morte, a dor da separação e de ver o tempo passar. Dificilmente se deixaria de associar tal referência ao “O corvo” de Allan Poe,

²⁰⁶ Tradução nossa.

que remete ao devaneio da loucura, à perda permanente, à própria morte. Parece que o corvo de Bandeira, entretanto, não é exclusivamente aterrorizador: os “encantos e feitiços” que deixa esparsos no ar o reaproximam, de certa forma, da vida. Bandeira remete assim ao simbolista Arthur Rimbaud, que em seu poema “Les corbeaux” vê na figura do corvo sinais de continuidade, da força vital da natureza, ainda que pelas asas negras do pássaro:

*Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand dans les hameaux abattus,
Les longs angelus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s'abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux.*

Senhor, quando os campos são frios
E nos povoados desnudos
Os longos ângelus são mudos...
Sobre os arvoredos vazios
Fazei descer dos céus preciosos
Os caros corvos deliciosos.²⁰⁷

Toda essa retrospectiva poética dá indicações de como a intertextualidade se revela no poema de Manuel Bandeira. A canção é, por sua vez, uma obra intersemiótica, e nela dialogam o texto verbal e o texto musical. Como disse anteriormente, julgo que Camêu traduz intersemioticamente a intertextualidade de Bandeira. Não só a presença da intertextualidade em Bandeira, mas as relações dialogais de Helza Camêu com essas presenças intertextuais conduzem a decisões composicionais hipertextuais, que conectam na mesma rede elementos heterogêneos e transversalmente relacionados.

Dentre essas relações transversais, a primeira delas ocorre entre Camêu e Bandeira, na medida em que a compositora ouve e se reconhece na voz do poeta. Passa-se então a interpretação de Camêu dos diálogos travados entre Bandeira e seus poetas precursores e, transversalmente, a interpretação dos diálogos entre esses mesmos poetas e os compositores precursores dela própria. Desse modo, Camêu associa suas leituras/escutas de canções elaboradas por importantes compositores sobre textos com temática outonal ou crepuscular à sua própria *poiésis*. A compositora chega mesmo a relacionar, indiretamente, o texto de Bandeira a outros poemas já musicados, aproximando a música que criou para “Crepúsculo de outono” daquelas que veiculam esses outros poemas.

Essa aproximação indireta parece verificar-se no poema “Les cloches”, de Paul Bourget, posto em canção por Debussy. Ao ouvir-se a canção francesa, imagina-se que seu poema se aproxima intertextualmente do poema de Bandeira, não apenas pela semelhança temática

²⁰⁷ CAMPOS, 1993. p.43.

textual, mas pela proximidade entre os elementos musicais utilizados por Camêu e por Debussy. É como descobrir na fisionomia do filho a semelhança fisionômica entre seus pais.

*Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches,
Délicatement.
Les cloches tintaient, légères et franches,
Dans le ciel clément.*

*Rythmique et fervent comme une antienne,
Ce lointain appel
Me remémorait la blancheur chrétienne
Des fleurs de l'autel.*

*Ces cloches parlaient d'heureuses années,
Et, dans le grand bois,
Semblaient reverdir les feuilles fanées,
Des jours d'autrefois.*

As folhas se abriam à borda dos ramos
Delicadamente.
Repicavam os sinos, leves e francos
Pelo céu clemente.

Ritmado e ardente como um refrão
Ao longe o cantar
Trazia à lembrança o branco cristão
Das flores do altar

Esses sinos falavam de anos felizes,
E ali, bosque afora,
Pareciam dar verde às folhas sem matizes
Dos dias ²⁰⁸ outrora.

Possíveis relações intertextuais se revelariam ainda no poema “Crepúsculo de outono” através da remissão feita por Bandeira, assim como por Bourget, à confluência sinestésica entre a paisagem e o som dos sinos. Tais confluências remetem, em Bourget, às lembranças do passado, aos anos felizes do passado (“...d'heureuses années”), e em Bandeira, à solidão do momento (“...e isso parece a voz da solidão”).

Bourget e Bandeira revelam em seus poemas a mesma tonalidade de uma religiosidade simbolista, associando em seus textos efeitos imagéticos e sonoros. Bourget se refere aos sinos, à sua reverberação no céu clemente, à sua relação com o ritmo fervoroso das antífonas, à pureza rememorada pela brancura cristã das flores do altar. Bandeira, por sua vez, refere-se ao crepúsculo como “bênção”, às sombras como “evangélicas”, aos pinheiros como “flechas de igrejas”, que apontam para o céu. Refere-se ainda aos cordeiros e ao perdão divino e consolador, figuras caras à religiosidade cristã.

3.2.2.2 – As relações intersemióticas segundo as leis do “impressionismo”

Uma avaliação das relações intersemióticas entre o texto de Bandeira e a música de Camêu é apresentada a seguir, segundo a observação de cada estrofe do poema, correspondente a cada uma das seis seções da canção, forma inicial de tradução dos aspectos formais empreendida por Camêu. Algumas das relações apontadas revelam uma correspondência entre a estrutura formal do poema e as unidades formais da música. O poema apresenta uma subdivisão

²⁰⁸ Tradução nossa.

temática correspondente a uma alternância de estados de espírito, alternância que leva a compositora a agrupar em duas partes as três primeiras estrofes e as três últimas. A canção estrutura-se como um *Lied* duplo, como mostra o Quadro IX.

Emprego, neste quadro, para a nomeação dos estados de espírito presentes no poema, elementos semânticos também coadjuvantes na estruturação formal na canção, a terminologia utilizada na semiótica greimasiana: junção e disjunção. Apesar da dualidade desses conceitos, os mesmos agrupam de maneira aproximada os sentimentos sugeridos pelo poeta em cada uma das seis estrofes, coincidindo com a estrutura proposta na canção.

Estrofe	Estado de espírito	Partes ou U.F. 2º gr	Seções ou U.F. 3º gr		Léxico com referência cromática	Referências sinestésicas
<i>O crepúsculo cai, manso como uma benção. Dir-se-á que o rio chora a prisão de seu leito... As grandes mãos da sombra evangélicas pensam As feridas que a vida abriu em cada peito.</i>	Junção	I	A	1ª	sombra	Cor
<i>O outono amarelece e despoja os lariços. Um corvo passa e grasna, e deixa esparso no ar O terror augural de encantos e feitiços. As flores morrem. Toda a relva entra a murchar.</i>	Disjunção		B	2ª	Lariços amarelos	Cor, som, tato
<i>Os pinheiros porém viçam, e serão breve Todo o verde que a vista espirecendo vejas, Mais negros sobre a alvura inânime da neve, Altos e espirituais como flechas de igrejas.</i>	Junção		A'	3ª	Pinheiros verdes	Cor
<i>Um sino plange. A sua voz ritma o murmúrio Do rio, e isso parece a voz da solidão. E essa voz enche o vale...o horizonte purpúreo... Consoladora como um divino perdão.</i>	Junção	II	C	4ª	Horizonte purpúreo	Som e cor
<i>O sol fundiu a neve. A folhagem vermelha Repona. Apenas há, nos barrancos retortos, Flocos, que a luz do poente extática semelha A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.</i>	Disjunção		D	5ª	Folhagem vermelha	Tato e cor
<i>A sombra casa os sons numa grave harmonia. E tamanha esperança e uma tão grande paz Avultam do clarão que cinge a serrania, Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás.</i>	Junção		C'	6ª	clarão	Som e cor

QUADRO IX – Divisão da canção “Crepúsculo de outono” em unidades formais

As observações que se seguem, pelas muitas aproximações entre o texto e a música de “Crepúsculo de outono” apontam para dois diferentes procedimentos: a tradução de aspectos formais do poema pela música, através de uma tradução intersemiótica, icônica e simbólica, e do emprego, por Helza Camêu, de procedimentos estilísticos característicos da música debussiana, configurando uma tradução plagiotrópica.

Se Camêu visa traduzir o poema simbolista de Bandeira, ao empregar elementos característicos da obra de Debussy, que por sua vez aproximam-se esteticamente dos poemas simbolistas que o músico francês coloca em música, estará aproximando o poema simbolista de seu ambiente estético musical, o ambiente impressionista. Estará realizando, portanto, uma transposição do contexto, uma tradução da ambiência.

“Crepúsculo de outono” apresenta, inquestionavelmente, semelhanças com as canções de Debussy. Entretanto, fica evidente, mesmo a ouvidos pouco especializados, que não se trata de uma canção do músico francês. Camêu emprega seus próprios elementos musicais e, mesmo aludindo a procedimentos característicos da escrita debussyana, transforma-os, transplanta-os e torna-os “antropofagicamente” seus.

Os procedimentos composicionais de Camêu, configuradores de um hipertexto, podem ser considerados, à luz das teorias bakhtinianas transpostas para o campo da música, como estilizações. Tal consideração mostra uma correspondência dialógica entre seus processos poéticos e os de Bandeira, como se discutiu em itens anteriores. Vejamos, a seguir, sempre nos reportando à lista de procedimentos típicos na música de Debussy, outras relações texto/música observadas em “Crepúsculo de outono”, estrofe a estrofe.

1ª Estrofe (Seção A):

v₁ O crepúsculo cai manso como uma bênção

v₂ Dir-se-á que o rio chora a prisão de seu leito

v₃ As grandes mãos das sombras evangélicas pensam

v₄ As feridas que a vida abriu em cada peito

Em toda a Seção A, assim como em A', o piano apresenta células descendentes em díades de colcheias, configurando um *ostinato* rítmico. A sonoridade conferida por estas díades, na maioria 5^{as} justas paralelas sem terças, remete à mais primitiva forma da música sacra polifônica do Ocidente, o *organum paralelo*, do século IX, gênero musical em que duas vozes entoavam em 5^{as} justas paralelas²⁰⁹ uma melodia baseada no canto gregoriano. O uso

²⁰⁹ BENNETT, 1986, p.14.

das 5^{as} paralelas foi praticamente abolido dos procedimentos musicais posteriores, sendo resgatada, transformada e reempregada na música de Claude Debussy e de compositores que o seguiram. O *ostinato* ou *continuum* de colcheias em células descendentes no piano rememora a repetição do crepúsculo. Para preservar a estaticidade e a monotonia clericais preconizadas no texto e nas formulações harmônicas e rítmicas, a dinâmica na Seção A se mantém no patamar do *mezzo piano*.

Percebe-se nesse gesto intertextual de Camêu, presente nos textos musicais de Debussy, uma referência à religiosidade que reveste o poema e à busca de uma atmosfera contemplativa, de paz e monotonia²¹⁰. A associação entre referências textuais ao sagrado e procedimentos composicionais próprios à música sacra Ocidental, já transformados por Debussy e re-transformados por Camêu, pode ser classificada como uma estilização pelo uso de escalas ou modos eclesiásticos num contexto efetivamente não litúrgico.

Os contornos melódicos nas Seções A e A' são também sugestivos das idéias literárias da primeira estrofe. Quando o poema apresenta o v₁ “como uma bênção”, a melodia do canto é descendente, assim como a bênção desce do céu até o homem. Este movimento melódico descendente, icônico, retórico, é realçado por um trecho da escala de tons inteiros (c.5), escala sem definição tonal, igualmente geradora de certa estaticidade, devido à ausência de tensões melódicas, decorrente da inexistência de semitons em seu interior²¹¹. A escala de tons inteiros e suas derivações em acordes e fragmentos melódicos foi tão freqüentemente utilizada por Debussy que passou a corresponder a uma de suas características estilísticas mais facilmente reconhecíveis.

No v₂, sob o trecho “chora a prisão”, a melodia apresenta saltos intervalares consecutivos de 5^a justa ascendente e 4^a justa descendente (c.10), prática melódica usual na música de Debussy. Sob o trecho “prisão de seu leito”, a melodia é iconicamente descendente, assim como o rio corre para baixo. Esse movimento descendente sugere a resignação diante do

²¹⁰ Segundo Sandra Reis, o “uso de intervalos harmônicos paralelos de 4^a, 5^a e 8^a [...] dá a sensação do vago e indefinido, decorrente da ausência da terça”, composição sinestésica entre a imagem pictórica e os sons em que imergem. REIS, 2001. p. 263.

²¹¹ As escalas melódicas padronizadas, assim como os desenhos melódicos em cada música, apresentam tensões internas decorrentes da atração entre suas notas, ou seja, de acordo com os intervalos que apresentam. Os intervalos em semitons ocasionam geralmente tensões internas nas melodias ou conduzem a um novo direcionamento intervalar, que será ou não atendido, gerando ou não novas tensões.

fato inexorável de estar o rio fadado a correr entre suas margens, assim como está preso o poeta ao exílio e a seus males.

No v₃, sob o verso “As grandes mãos das sombras evangélicas pensam” (c.15–18), a melodia inicia o trecho ascendente de um arco melódico, em possível alusão icônica ao crescimento das sombras que, paulatinamente, envolvem a paisagem. A melodia apresenta novamente saltos intervalares ascendentes de 4ª justa e 5ª justa (saltos temáticos) na região mais aguda do arco melódico, realçando as palavras “evangélicas” e “pensam”.

Ao verso seguinte, v₄, associa-se o trecho descendente do arco melódico da frase, sob os dizeres “As feridas que a vida abriu em cada peito” (c.19 – 21). A melodia descendente gera um efeito icônico e retórico de *Katabasis*, coerente com a dor referida pelo texto poético. A melodia desce com as notas da escala do modo frígio em Sol, exceto pela nota de passagem Ré_b, estranha ao modo, que realça a palavra “vida” (c. 20). Note-se que o trecho descendente Mi - Ré - Dó está sob as sílabas “fe - ri - das” e em contrapartida à palavra “ferida” está a rima toante “vi - da”, também iniciada na nota Mi. Haveria aí uma dupla relação de proximidade entre “vida” e “ferida”.

A abundância de assonâncias de vogais nasais na primeira estrofe (nas palavras “manso”, “bênção”, “grandes”, “mãos”, “sombras”, “evangélicas” e “pensam”) remete também à tranqüilidade, assim como os sons nasais são freqüentemente apropriados à meditação, como na sonoridade de cânticos religiosos orientais e em canções de ninar entoadas em *bocca chiusa*²¹². Contudo, dentro deste quadro de tranqüilidade, instala-se a melancolia que permeia todo o texto. Observam-se nos versos v₂, v₃ e v₄ as aliterações do /s/, /ch/ e /r/, sonoridades características de perturbações, referidas por Murray Shafer.²¹³

A conotação de religiosidade do poema, sublinhada nessa estrofe por palavras como “manso”, “bênção”, “evangélicas”, é também reforçada ritmicamente por articulações entre texto e música características do cantochão, com emprego do ritmo silábico, que consiste

²¹² Do italiano, boca fechada. Trata-se de uma designação musical para a maneira de entoar sons vocais com ressonância exclusivamente nasal, obtida pelo levantamento da base da língua em direção ao palato mole, obstruindo a passagem à cavidade oral e conduzindo o som laríngeo às cavidades nasais.

²¹³ SHAFER, 1987. p.216-219.

da repetição de notas a cada sílaba, e do uso de desenhos melódicos melismáticos, como sobre a palavra “manso” (c.5).

Observa-se na passagem do v_2 para o v_3 (“as grandes mãos da sombra pensam”, c. 18 –19) uma modulação para o modo eólio em Sol, com chegada ao I grau desse modo, simultaneamente à articulação da palavra “pensam” (c.18). Poderia imaginar-se que tal modulação sugere a chegada das “sombras”, que alteram a luminosidade e as tonalidades do ambiente, assim como fazem as modulações.

Toda a Seção A apresenta caráter modal, refletindo o fato de modos eclesiásticos estarem associados ao “sagrado”, idéia que permeia o poema. As progressões de graus modais, características da música de Debussy, remetem na canção de Camêu à religiosidade, a exemplo das cadências plagais observadas entre os c.12 –13 e 20 – 21, sendo, tais figuras, presença constante na música sacra do passado.

Por outro lado, o emprego de seqüências de acordes de 7^a sem resolução harmônica sugere uma ambigüidade modal. Mais uma vez, a linguagem musical de Camêu valendo-se de elementos debussyanos, aproxima-se da linguagem literária de Bandeira, pois sugestão e ambigüidade são pontos confluentes e fundamentais na estética simbolista sobre a qual se apóia o poema “Crepúsculo de outono”.

2ª Estrofe (Seção B):

v₅ O outono amarelece e despoja os lariços.

v₆ Um corvo passa e grasna e deixa esperso no ar

v₇ O terror augural de encantos e feitiços.

v₈ As flores morrem. Toda relva entra a murchar.

A Seção B desenvolve-se em textura homofônica, no estilo recitativo. Esta mudança textural deve-se à alteração no estado de espírito expresso no poema. Da contemplação de uma tranqüila paisagem crepuscular, o eu poético passa à observação dos elementos perturbadores que perpassam tal passagem. De fato, o estilo recitativo, característico da

ópera, do oratório e da cantata, presta-se ao discurso e à narrativa²¹⁴. Geralmente, o recitativo prepara ou sucede trechos melódiosos onde predominam as referências aos sentimentos, às reflexões, aos devaneios. Os recitativos atuam como “chamadas” à uma realidade palpável ou apontam para elementos concretos, ainda que esses venham a remeter ao abstrato. O uso de trechos em recitativo é bastante freqüente no cancionário de Debussy.

Contrastando com a dinâmica em *mezzo piano* da Seção A, a Seção B inicia-se com um *forte*, seguido de um *decrescendo* até o trecho “despoja os lariços”. De fato, a idéia musical é de despojamento ou perda, percebendo-se que, além de haver diminuição da intensidade sonora, o acorde no piano sob a palavra “lariços” apresenta cinco notas no registro médio, enquanto que os acordes anteriores apresentavam sete notas nos registros médio e grave do piano. Há, portanto, “despojamento” dos harmônicos na frase musical. Esse “desbotar” sonoro sublinha também a palavra “amarelece”.

No v₆, quando o poema diz “um corvo passa e grasna”, há indicação de decrescendo, sugerindo um ruído que decresce gradativamente com o distanciamento do “corvo” que “passa”. Entretanto, o corvo “deixa esparso no ar o terror augural de encantos e feitiços” (v₆ e v₇), mistérios, tensões refletidas pelo crescendo, pelo animando e pelo aumento de densidade rítmica no piano, que passa a executar acordes de mínimas, ao invés das longas semibreves executadas anteriormente.

Observam-se, nesta segunda estrofe, aliterações das consoantes /r/, /R/ e /s/ que reforçam o aspecto árduo das palavras “corvo”, “grasna”, “esparso”, “terror”, “augural” e o seu caráter dramático. A linha do canto reforça a aspereza do texto com uso de ritmos mais marcados, próximos à inflexão da fala, com emprego de colcheias pontuadas e semicolcheias, em contraste com a predominância de mínimas e semínimas da Seção A.

A tensão presente na Seção B, reforçada pela variação de dinâmicas, pelas aliterações e pelo adensamento rítmico na linha do canto, é preponderantemente sublinhada pela harmonia. Nos versos v₆ e v₇, é apresentada uma seqüência de acordes dissonantes, de

²¹⁴ SADIE, 1994. p.769.

caráter colorístico, com cromatismos nas vozes internas do piano e na melodia do canto, enfatizando as sensações de indefinição e mistério provocadas pelas palavras “esparso”, “terror”, “augural”, “encantos” e “feitiços”.

A tensão harmônica que se acumula em v_6 e v_7 é diluída no c.30 com a chegada a um acorde perfeito maior, acompanhado de um súbito *decrescendo* e um *cedendo* sob a palavra “feitiços”. O “eu lírico” passa assim da visão perturbadora à visão melancólica porém apaziguadora das “flores” e da “relva” que morrem e murcham com o outono (v_8). Sob este verso, no c.31, inicia-se um trecho no I grau modo dórico, em *pianissimo*, em que o piano descreve arpejos ascendentes em tercinas com notas do modo dórico. Esta prolongada sonoridade de I grau do modo dórico em Ré leva o “eu lírico” de novo à estaticidade contemplativa.

3ª Estrofe (Seção A’):

v_9 *Os pinheiros porém viçam, e serão breve*
 v_{10} *Todo o verde que a vista esparecendo vejas,*
 v_{11} *Mais negros sobre a alvura inânime da neve,*
 v_{12} *Altos e espirituais como flechas de igrejas.*

Novamente, o poema se refere a termos ligados à religiosidade como “igrejas” e “espirituais” (v_{12}), idéia reforçada pelo uso de modos eclesiásticos e de outros procedimentos comuns na música sacra do passado, como cadências plagais, 5^{as} paralelas, arcos melódicos, trechos melódicos com notas repetidas (c. 38, 42, 46, 47, 48,50), ritmo silábico (c. 38, 39, 41, 42 – 53) e melismas (sobre as palavras “e serão”, no c.40, por exemplo), todos esses procedimentos freqüentes na música de Debussy.

4ª Estrofe (Seção C):

- v₁₃ *Um sino plange. A sua voz ritma o murmúrio*
 v₁₄ *Do rio, e isso parece a voz da solidão.*
 v₁₅ *E essa voz enche o vale...o horizonte purpúreo...*
 v₁₆ *Consoladora como um divino perdão.*

A Seção C (c.54) é iniciada com a indicação *Com gravidade*. Permanece aí a idéia de estaticidade e da contemplação de imagens. Um novo elemento sonoro se faz presente: o badalar de um o “sino”. Este efeito é realizado na música pelos acordes percussivos do piano, ricos em harmônicos, com emprego amplo dos registros do piano. Note-se que, enquanto o poema diz “Um sino plange, a sua voz ritma o murmúrio do rio”, a mesma célula rítmica do piano se repete seis vezes, numa referência às seis badaladas da hora do *angelus*.

Sobre as palavras “Um sino plange”, a dinâmica indicada é de *forte*, reforçando os harmônicos do piano, ou a ressonância do “sino”. No trecho seguinte “A sua voz ritma o murmúrio do rio”, há uma indicação de crescendo, sugerindo a aproximação do som do sino, e seu efeito perturbador. Entretanto, segue-se um decrescendo quando o verso conclui “e isso parece a voz da solidão”, numa lembrança desalentadora da solidão do poeta.

Há uma indicação de crescendo no v₁₅ e de decrescendo no v₁₆. Mais uma vez, o crescendo reafirma a angústia provocada pela “voz” (“da solidão”) que “enche o vale”, enquanto o decrescendo representa a resignação, considerando-se que essa voz é “Consoladora como um divino perdão”.

Notem-se novas assonâncias de vogais nasais em toda a estrofe (“sino”, “plan-ge”, “solidão”, “enche”, “horizonte”, “consoladora”, “divino”, “perdão”), indicativas de certa tranquilidade, interrompida pelas aliterações do /r/ e /s/ em “ritma”, “murmúrio”, “rio”, “parece”, “voz”, “solidão”, “enche” e “purpúreo”.

A harmonia na Seção C apresenta ambigüidades causadas pela superposição de 5^{as} justas no piano, pelos acordes de 7^a sem resolução e acordes com notas agregadas. Esta ambigüidade é sugestiva da inconstância de sentimentos em que se encontra o eu poético, entre a contemplação da atmosfera abençoada e a angústia do exílio, da doença, da solidão.

A melodia em C, diferentemente das seções anteriores, apresenta saltos intervalares mais amplos. Sobre o v₁₃, a exemplo do piano, a linha do canto executa repetidos saltos de 5^a justa, alternadamente ascendentes e descendentes (c.56 – 59), também em alusão ao badalar do sino e ao fato deste sino ‘ritmar’ “o murmúrio do rio”. Se o rio corre monotonamente em *ostinato* nas Seções A e A’, os acordes percussivos das Seções C e C’ lhe imprimem ritmo. Quando o texto se refere à “solidão” no v₁₄, a melodia descreve um arpejo descendente de 5^a diminuta, acorde dissonante e não resolvido (c.60), como sem solução é solidão do poeta. Neste trecho, o piano executa acordes de 7^a, cujas sonoridades ambíguas e dissonantes acentuam as perturbações do ‘eu lírico’. O aumento da densidade rítmica e harmônica e as freqüentes variações de dinâmica nesta seção preconizam, de fato, as inúmeras mudanças nos estados de espírito sofridas pelo ‘eu lírico’ na Seção C.

5^a Estrofe (Seção D):

v₁₇ *O sol fundiu a neve. A folhagem vermelha*

v₁₈ *Repona. Apenas há nos barrancos retortos,*

v₁₉ *Flocos que a luz do poente extática semelha*

v₂₀ *A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.*

A Seção D (c.67 – 74) inicia-se com o verso “O sol fundiu a neve”. Com efeito, os trêmulos no piano sugerem uma fusão, gerando, os próprios trêmulos, uma fusão de harmônicos. A dramaticidade do poema, reforçada pelo grande número de aliterações do /r/ e do /s/, maior que nas estrofes anteriores, cria sensações de conturbação e desordem de idéias, bem representadas na música pela textura moldada pelos trêmulos.

Note-se que, enquanto a mão direita ao teclado executa os trêmulos, a mão esquerda executa células melódicas repetitivas, sugestivas do badalar do sino. Esta sobreposição sugeriria a visão perturbadora da “neve” misturada à “folhagem vermelha”, que lembra a visão de “cordeirinhos mortos”, simultaneamente à percepção do sino, que passa para um plano secundário.

À medida que a descrição pictórica do poema se torna mais angustiante, a tensão na Seção D é acentuada pela harmonia, onde o piano apresenta encadeamento de acordes de 7^a dominante e 7^{as} diminutas. Estes acordes são, de fato, pinceladas cromáticas, as variações de cores sugeridas no poema, onde os “flocos de neve”, a “luz do poente” e as “folhas vermelhas” se contrapõem.

A melodia também imprime tensão na Seção D, desenvolvendo-se em progressão melódica com arpejos de 5^{as} diminutas, com presença dos intervalos dissonantes de 4^{as} descendentes. Há ainda ao longo de toda esta seção uma indicação de *crescendo*, com um *cedendo* no c.74.

A Seção D é iniciada com a indicação de Incolor e é sugerido o andamento *Um pouco mais*. Entretanto, o crescendo em toda a seção, o aumento no andamento, os aumentos de tensões garantidos pela harmonia, pela melodia e pelo próprio texto poético, levam o timbre incolor da seção a tornar-se gradativamente multicolor, numa fusão de matizes.

6^a Estrofe (Seção C’):

v₂₁ *A sombra casa os sons numa grave harmonia.*

v₂₂ *E tamanha esperança e uma tão grande paz*

v₂₃ *Avultam do clarão que cinge a serra,nia,*

v₂₄ *Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás.*

Na Seção C’ inicia-se na dinâmica do *p*, em um súbito contraste com a dinâmica do *forte* e a extrema tensão apresentada na Seção D. A dinâmica de *piano*, que perdura em todo o v₂₁ e v₂₂ sublinha um esmaecimento das tensões acumulada na Seção D, confirmando a idéia

conciliadora (“a sombra casa os sons numa grave harmonia”) e apaziguadora (“e tamanha esperança e uma tão grande paz”) do poema. Há uma indicação de *crescendo* no v₂₃, coerente com a palavra “avultam”, que se inicia verso. Este crescendo se associa a no último verso a um considerável aumento da densidade harmônica, um impulso melódico mais acentuado pelo salto de 5^a justa (c.84 – 85) e a um *alargando* (c. 86 –87) que sublinham com veemência a grande resolução das tensões apresentadas pelo poema: uma “consoladora” conclusão de que depois do “crepúsculo” vem a “aurora”, atrás da “serrania” existe o “mar” e, portanto, há no amanhã, esperança de vida e libertação.

Tendo em mente que Helza Camêu visou uma aproximação entre texto e música levando em consideração as possibilidades tradutórias do poema, acredito que a compositora buscou nos arquivos de sua memória informações musicais que remetessem o poema “Crepúsculo de outono”, e assim o seu personagem – o próprio poeta – ao ambiente simbolista, não apenas por este abrigar as vivências pessoais do poeta, mas por conduzir às reminiscências parnasianas e românticas reveladas intertextualmente na própria obra. Assim, Camêu recorreu musicalmente a alguns de seus precursores, como Debussy, Gabriel Fauré, Alberto Nepomuceno e Lorenzo Fernandez, recolheu neles elementos composicionais por meio de suas escutas, leituras e estudos e transmutou-os na canção “Crepúsculo de outono”.

Acredito que Helza Camêu traduz musicalmente o poema de Bandeira reativando algumas “leis” tradutórias empregadas por Debussy em suas próprias traduções musicais dos poemas de Verlaine, Baudelaire e Bourget. Essas leis configuram, na realidade, princípios estilísticos desenvolvidos pelo compositor em consonância com outras leis, anteriores ou sincrônicas, dirigidas à música e às outras artes, especialmente à literatura e à pintura, a que se designou como simbolismo e impressionismo. Isso implica que, tendo havido intertextualidade na criação poética de “Crepúsculo de outono”, essa se manifestou também na música através de operações de trânsito semiótico, revelando “textos musicais” de “outros” estreitamente relacionados àqueles textos poéticos intertextualizados em Bandeira. Nessa imbricada associação plagiotrópica, através de conexões transversais, pode-se dizer que ocorreu, pela canção de Camêu, uma tradução intersemiótica de intertextualidades poéticas.

CAPÍTULO IV

TRADUÇÃO: A TAREFA DO INTÉRPRETE-LEITOR

No capítulo anterior, os acessos às canções “Desencanto” e “Crepúsculo de outono” foram feitos através de percursos analíticos edificados sob a hipótese de serem essas canções traduções de poemas, o que possibilitou a observação de seus processos produtivos segundo a perspectiva da teoria da transcrição. Com base nessa mesma perspectiva teórica, outras formas de acesso à rede hipertextual vida canção de Camêu são propostas neste capítulo. Tais acessos se realizam, entretanto, mediante a participação ativa do *performer* em processos tradutórios que irá atingir, num passo à frente, a execução sonora das obras. Os acessos se dão, portanto, não apenas através das dimensões imanente e poética, mas principalmente segundo uma perspectiva estésica.

O primeiro acesso abordado neste capítulo é a análise comparativa entre duas canções elaboradas com o mesmo poema, o “Madrigal”, de Manuel Bandeira, nas canções de Helza Camêu e de José Siqueira. O segundo acesso é feito através de um processo definido em música como “transcrição” – verter uma obra musical de um instrumento para outro. Propõe-se a transcrição do acompanhamento da canção “Dentro da noite”, sexta peça de *Líricas*, do piano para o violão. O terceiro acesso proposto é feito mediante a análise das relações entre as oito canções de *Líricas*, conduzindo a uma possível síntese narrativa, que leva, por sua vez, à configuração de um “ciclo” de canções. Cada um desses três acessos exige do *performer* a leituras hipertextuais, tarefas interpretativas comparáveis à tradução transcriativa.

4.1 – “Madrigal”: um poema, duas canções

Assim como são freqüentes as traduções interlingüísticas de um mesmo poema, revelando aos leitores obras sensivelmente diversas, é também freqüente na produção de canções de câmara um mesmo texto poético ser “musicado” por vários compositores, levando a obras diferentes com mesma “letra”. Um exemplo clássico dessa pluralidade tradutória em música é o conjunto de mais de noventa canções elaboradas sobre um dos poemas de Johann W. Goethe (1749 – 1832), o poema-canção dado à voz da misteriosa *Mignon*, personagem do romance *Wilhelm Meister*²¹⁵. A lista de compositores que musicaram o poema inclui tanto nomes consagrados como os de L. Beethoven, R. Schumann, F. Schubert, F. Liszt, C. Gounod, L. Spohr, Karl F. Zelter, J. F. Reichardt, P. Tchaikovsky, Alban Berg, H. Wolf, dentre outros.

Na música brasileira, essa prática criativa foi e ainda é freqüente. O poema “A estrela”, de Manuel Bandeira, por exemplo, foi musicado, não noventa, mas pelo menos nove vezes, por diferentes compositores. Nesse tópico, entretanto, dedico-me à análise comparativa entre as duas únicas canções compostas sobre o poema “Madrigal”, também de Bandeira, publicado em *Carnaval*, no ano de 1919, livro que “entusiasmou a geração paulista que iniciava a revolução modernista”: a canção “Madrigal”, terceira canção de *Líricas, op. 25* de Helza Camêu, composta em 1943, e a “Madrigal” de José Siqueira (1907 – 1985), sem registro de data de composição e editada em 1958.

O poema “Madrigal” de Manuel Bandeira agrupa boa parte dos aspectos atrativos à colocação em música: é obra de um poeta renomado - Bandeira é o mais “musicado” do Brasil; é um poema curto, apresenta métrica regular e uma musicalidade evidente, figurada em suas bem distribuídas assonâncias, aliterações e rimas e em um esquema rítmico regular; o vocabulário é razoavelmente simples. Entretanto, sob o aspecto semântico, “Madrigal” revela, em sua aparente simplicidade, um potencial considerável; há sutilezas e pequenos enigmas a serem desvendados e reaproveitados na interpretação musical por um compositor atento, assim como percebidas por um intérprete comprometido. Lembremo-nos aqui das escolhas tradutórias de Haroldo de Campos, que afirma dirigir sua preferência para poemas “mais difíceis” de

²¹⁵O musicólogo William Daugherty realizou um amplo e interessante trabalho comparativo entre algumas dessas canções segundo uma perspectiva intersemiótica de base peirciana (DAUGHERTY, 2002).

traduzir, considerando que nesses textos possa exercer, em maior proporção, sua capacidade criativa.

4.1.1 – Comparação: um duplo acesso para a construção do sentido

O acesso a “Madrigal” de Helza Camêu faz-se aqui simultaneamente por duas vias paralelas e por múltiplos e importantes atalhos que as interliga, as comparações. Essas vias correspondem, de um lado, ao acesso individual à obra de Camêu, através da análise de relações intersemióticas entre a música e o poema; de outro, pela análise similar de uma segunda canção, elaborada sobre o mesmo poema, seguida da aproximação comparativa entre os dados obtidos. A comparação, que antepõe duas obras diversas através de um aspecto comum – o poema – exige do analista a construção interpretativa daqueles “múltiplos e importantes atalhos” que permitirão o diálogo entre as obras e assim, a revelação de seus traços semânticos. Essa atividade, exercida pelo *performer* como um intérprete-construtor, demanda o reconhecimento e a escolha de particularidades estruturais de cada “nó” a ser interligado através de interfaces possíveis, assim como é exigido de um engenheiro o conhecimento da topografia e das características do solo em que irá construir atalhos vicinais entre duas grandes vias.

Como foi feito nas canções anteriores, examino a produção de “Madrigal” como um processo de tradução e sua análise é guiada pelo estudo de aspectos apontados pela teoria da transcrição, como a tradução da forma e a plagiotropia. Na música, os elementos parametrizados e postos em comparação advêm de análises musicais de cunho articulatório e paramétrico, previamente realizadas.

A observação comparativa entre esses elementos e conseqüentemente entre as decisões composicionais levadas a cabo pelos dois compositores fornecem indicações de como suas leituras textuais, associadas a fatores intertextuais e contextuais, conduziram a semelhanças e antagonismos interpretativos e a diferentes níveis de aprofundamento tradutório do poema de Bandeira.

A comparação analítica entre as duas canções inicia-se com a observação de seus contextos criativos. Sob as perspectivas de estilo e ideologia composicional, pode-se dizer que, entre as décadas de trinta e cinquenta do século XX, prevaleceram no Brasil os ideais nacionalistas

lançados no final do período romântico, preceitos acolhidos por Alberto Nepomuceno, difundidos por Villa-Lobos, Brasília Itiberê e Luciano Gallet, e insuflados e reformulados pelas diferentes vertentes do movimento Modernista. Entre as décadas de quarenta até meados de cinquenta, as idéias propostas pelo *Manifesto Antropófago* (1922) e pelo *Ensaio sobre música brasileira* (1928), ainda que gradativamente diluídas, permaneciam nas mentes de importantes compositores; buscava-se, em diálogos favoráveis ou antagônicos a outras correntes estéticas em vigência, uma música que unisse elementos “nacionais” a elementos estrangeiros, a serem juntos deglutidos, digeridos e “regurgitados” como algo novo.

Ao longo desse período, a canção de câmara brasileira continuou a incluir em seu repertório, e em maiores proporções na década de cinquenta, obras calcadas em elementos de remissão nacional, como temas musicais populares e folclóricos, referências a personagens, lugares e fazeres típicos do Brasil, formulações rítmico-melódicas de toadas, serestas, modinhas, lundus, samba-canções, pontos rituais e de danças folclóricas etc. Essas obras caracterizam-se por um acompanhamento harmônico mais elaborado que o popular ou folclórico, sendo principalmente destinadas à interpretação por voz e piano, e tendo melodia e harmonia notadas em partitura. Além das canções, as chamadas harmonizações²¹⁶, já anteriormente empreendidas por Gallet, Itiberê e Villa-Lobos, voltaram à voga como uma das vertentes da segunda fase do modernismo²¹⁷. Àquela altura, destacaram-se compositores que obtiveram veiculação de sua obra tanto no ambiente erudito quanto no popular. As canções de câmara de Waldemar Henrique, Babi de Oliveira, Oswald de Andrade, Marcelo Tupinambá, Joubert de Carvalho, Radamés Gnattali e do próprio José Siqueira eram ouvidas tanto em rádios quanto em academias de música e em concursos de canto lírico.

Envolvidos nesse panorama criativo, entre o pós-guerra e o início de uma revolução nos meios de comunicação, tanto Helza Camêu quanto José Siqueira apresentaram em suas composições elementos de remissão nacionalista, dando a eles tratamentos bem particulares, consoantes às suas próprias tendências. Ambos, entretanto, elaboram suas canções “Madrigal” com emprego de elementos característicos da seresta, gênero nacional de origem popular; e

²¹⁶ Harmonizações são acompanhamentos harmônicos escritos para piano ou para outros instrumentos destinados a acompanhar melodias pré-existentes de canções folclóricas ou populares. O acompanhamento harmônico é inteiramente de autoria do compositor, enquanto a melodia é freqüentemente de autor ignorado, fazendo parte do cancionário popular de um povo ou grupo social.

²¹⁷ Carlos Kater comenta em um de seus artigos que duas tendências se revelaram naquela fase pós-modernista, conduzidas antagonicamente pelos lemas: “o que é novo é povo, o que é povo é nosso” e “o que é novo é novo, o que não é, nada é.”(KATER, 1993. p.99).

fizeram-no sob os princípios da linguagem tonal, ainda que cada um tenha se aproximado de tendências estilísticas diferentes. Camêu chega a inserir na obra o subtítulo “seresta”.

Em ambas as canções ora estudadas, a idéia de associar o título “Madrigal” ao gênero seresta revela-se, a um só tempo, uma operação sincrônica e intertextual: os compositores inseriram e transformaram elementos da tradição não apenas em seus textos, mas aproximaram-na de seus próprios contextos. Lembremo-nos de que o madrigal, em literatura, é uma composição curta e regular, originária da tradição literária dos séculos XVI e XVII, destinada a homenagear pela expressão de “pensamentos graciosos, numa discreta e galante confissão de amor, ou sutilmente epigramática²¹⁸”, sendo frequentemente destinado a ser colocado em música. A seresta, por seu turno, gênero musical brasileiro com origens nas populares serenatas urbanas e desenvolvido a partir de meados do século XIX, era originalmente uma apresentação musical noturna, designando também a própria música ali efetivada, realizada à janela da figura amada²¹⁹ como forma de declaração amorosa ou homenagem.

Diversos elementos característicos da seresta podem ser encontrados nas canções de Camêu e Siqueira: a simplicidade da macro-forma - binária com repetição AA’ e ternária ABA, o emprego da tonalidade menor, a presença de modulações para tons relativos, as seqüências de frases em progressão melódica ou harmônica, do tipo antecedente e conseqüente ou pergunta e resposta, o início de períodos ou frases em anacruse, o emprego de bordaduras em torno de notas polarizadoras da obra - tônica e dominante - , com chegada às mesmas por cromatismo, o emprego de terminações de frases em apojaturas e o acompanhamento com acordes arpejados e vozes graves do acompanhamento, a “baixaria”, realizando desenhos melódicos secundários, muitas vezes com caráter semelhante ao de uma improvisação.

Após todas essas observações acerca do contexto criativo em que imergem as obras, passo às observações comparativas propriamente ditas, com foco nos aspectos formais.

4.1.2 – Estrofes, versos e rimas

A observação de possíveis aproximações entre as leis formais na música e na poesia é naturalmente iniciada pela comparação entre as macro-estruturas do poema “Madrigal” e as

²¹⁸ TAVARES, 1991. p.298.

²¹⁹ Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 1998. p.724.

de suas canções homônimas. Observe-se a estruturação do poema em versos (v_i) e estrofes (E_i):

- | | | |
|-------|-------|---|
| | v_1 | <i>A luz do sol bate na lua...</i> |
| E_1 | v_2 | <i>Bate na lua, cai no mar...</i> |
| | v_3 | <i>Do mar ascende à face tua,</i> |
| | v_4 | <i>Vem reluzir em teu olhar...</i> |
| | v_5 | <i>E olhas nos olhos solitários,</i> |
| E_2 | v_6 | <i>Nos olhos que são teus...É assim</i> |
| | v_7 | <i>Que eu sinto em êxtases lunários</i> |
| | v_8 | <i>A luz do sol cantar em mim...</i> |

O poema “Madrigal” compõe-se de duas estrofes isométricas, ambas com quatro versos octossílabos, com rimas emparelhadas. Considerando-se que a segunda²²⁰ maior unidade formal do poema seja a estrofe (E_1 , E_2 etc.) e a segunda maior unidade formal na canção seja a seção (seção A, B etc.), segundo dados da análise musical, na canção de Camêu, a seção A corresponde à primeira estrofe, ou E_1 , e a seção A', muito semelhante à seção A, corresponde à segunda estrofe, ou E_2 . A canção tem, portanto, a forma binária AA'.

Na canção de Siqueira, a seção A corresponde à E_1 ; a seção B, musicalmente diferente de A, corresponde à E_2 . Seguindo-se à seção B, Siqueira repete a seção A sobre a estrofe E_1 , com pequenas alterações melódicas e cadências, gerando a forma ternária ABA'.

Aspecto relevante na abordagem formal do poema pelos compositores são as relações que se estabelecem entre os versos e as unidades formais musicais. Neste item, assim como em toda a tese, as unidades formais musicais de 2º grau são as seções, representadas em ambas as canções pelas letras A, B e A'. As unidades formais de 3º grau são os períodos que, associados, compõem as seções, sendo os períodos representados por a_i , e a'_i no “Madrigal” de Camêu e por α_i , β_i e α'_i no “Madrigal” de Siqueira. As unidades formais de 3º grau são as frases, que associadas compõem os períodos, sendo as frases representadas respectivamente por a_{i-n} e a'_{i-n} e por α_{i-n} , β_{i-n} e α'_{i-n} .

²²⁰ Considero que a primeira e maior unidade formal, na acepção do termo segundo a metodologia analítica proposta por Dante Grela, seja tanto o poema quanto a própria canção em suas integralidades.

Por meio da observação analítica dos aspectos fraseológicos, verifica-se que no “Madrigal” de Siqueira, se a primeira estrofe E_1 se insere inteiramente na seção A, o período α_1 corresponde à associação das frases α_{1-1} e α_{1-2} , e cada uma delas a um verso, v_1 e v_2 . O período α_2 corresponde à articulação das frases α_{2-1} e α_{2-2} , cada uma delas correspondendo a um verso, v_3 e v_4 , como mostra o quadro baixo:

“Madrigal” de Siqueira				
Estrofe	Seção	Períodos	Frases	Versos
E ₁	A	α_1	α_{1-1} : <i>A luz do sol bate na lua</i>	v_1
			α_{1-2} : <i>Bate na lua... cai no mar</i>	v_2
		α_2	α_{2-1} : <i>Do mar ascende à face tua</i>	v_3
			α_{2-2} : <i>Vem reluzir em teu olhar</i>	v_4

QUADRO X – Períodos e frases na seção A do “Madrigal” de José Siqueira

O mesmo procedimento é realizado por Camêu, que insere E_1 na seção A, também composto por dois períodos musicais. Cada período, evidenciado na partitura por uma grande ligadura de expressão, compõe-se de duas frases, relacionando dois versos consecutivos do poema, como mostra o quadro abaixo:

“Madrigal” de Camêu				
Estrofe	Seção	Períodos	Frases	Versos
E ₁	A	a ₁	a ₁₋₁ : <i>A luz do sol bate na lua</i>	v_1
			a ₁₋₂ : <i>Bate na lua... cai no mar</i>	v_2
		a ₂	a ₂₋₁ : <i>Do mar ascende à face tua</i>	v_3
			a ₂₋₂ : <i>Vem reluzir em teu olhar</i>	v_4

QUADRO XI – Períodos e frases na seção A do “Madrigal” de Helza Camêu

A segunda estrofe de “Madrigal”, E_2 , é inserida por Siqueira em uma seção musical com características bem diversas da primeira, sendo por isso designada como seção B. Ampliam-se na seção B as dimensões dos períodos musicais que a compõem, chamados β_1 e β_2 . O período β_1 é composto por três frases que conduzem os versos v_5 , v_6 e um trecho de v_6 em repetição, enquanto o período β_2 é também composto por três frases, essas conduzindo os versos v_7 , v_7 em repetição e v_8 , como mostra o quadro seguinte:

“Madrigal” de Siqueira				
Estrofe	Seção	Períodos	Frases	Versos
E ₂	B	β ₁	β ₁₋₁ : <i>E olhas nos olhos solitários</i>	V ₅
			β ₁₋₂ : <i>nos olhos que são teus</i>	V ₆
			β ₁₋₃ : <i>(nos olhos que são teus...)</i>	V ₆ em repetição
		β ₂	β ₂₋₁ : <i>É assim que eu sinto em êxtases lunários</i>	V ₇ e parte de V ₆
			β ₂₋₂ : <i>(sinto em êxtases lunários)</i>	V ₇ em repetição
			β ₂₋₃ : <i>A luz do sol cantar em mim...</i>	V ₈

QUADRO XII – Períodos e frases na seção B do “Madrigal” de José Siqueira

Diferentemente de Siqueira, Camêu insere a segunda estrofe E₂ do poema em uma seção musical muito semelhante à seção A, por isso definida como seção A'. De fato, a seção A' repete os desenhos melódicos do canto e as harmonias executadas pelo piano na seção A, divergindo apenas na construção rítmico-melódica do acompanhamento pianístico. No “Madrigal” de Camêu os períodos e as frases dispõem-se segundo o quadro que se segue:

“Madrigal” de Camêu				
Estrofe	Seção	Períodos	Frases	Versos
E ₂	A'	a' ₁	a' ₁₋₁ : <i>E olhas nos olhos solitários</i>	V ₅
			a' ₁₋₂ : <i>nos olhos que são teus...</i>	V ₆
		a' ₂	a' ₂₋₁ : <i>(É assim) que eu sinto em êxtases lunários</i>	Parte de V ₆ + V ₇
			a' ₂₋₂ : <i>A luz do sol cantar em mim</i>	V ₈

QUADRO XIII – Períodos e frases na seção A do “Madrigal” de Helza Camêu

Siqueira finaliza sua canção com uma repetição da seção A, alterando apenas a terminação melódica e a cadência final do verso v₄, mantendo o mesmo esquema apresentado no Quadro X.

A partir dessas observações, pode-se afirmar que Helza Camêu mantém, na música, uma estrutura formal equivalente à proposta no poema. A semelhança métrica entre os versos das estrofes E₁ e E₂ é preservada em sua canção através das semelhanças fraseológicas estabelecidas entre as seções A e A'. Ao dispor cada verso isométrico em frases musicais de iguais dimensões, Camêu preserva o esquema métrico do poema. Siqueira, por sua vez, realiza adaptações do poema, ampliando o número de unidades formais lingüísticas (estrofes e de versos), inserindo uma seção musical inteira na canção, em que repete E₁, e acrescentando frases musicais em que também repete versos.

A meu ver, colocando-me assim como *performer* que escolhe um processo analítico e interpreta os dados da análise, quando Siqueira repete a primeira estrofe na música, após a apresentação completa do poema, ele altera o caráter seqüencial previsto na poesia, ou seja, interfere no “jogo de reflexos” entabulado pela seqüência dos oito versos de Bandeira. Esse “jogo de reflexos”, que se iniciaria com “a luz do sol bate na lua” e terminaria no v₈ atingindo o “eu lírico”, ao não ser finalizado simultaneamente à música, ou seja, ao ser continuado com a retomada da E₁, altera o roteiro da construção do sentido: o verso final perde o caráter de “chave” do poema, já que a canção é concluída com o último verso da primeira estrofe. A reiteração, nesse caso, ao invés de reforçar um significado poético em uma dimensão possivelmente planejada, dilui-o e enfraquece-o, alterando o “perfil sensível” da obra.




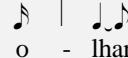
Se por um lado a repetição da primeira estrofe feita por Siqueira altera o perfil da obra poética traduzida na canção, por outro, com a diferenciação entre A e B, evidencia as oposições entre as duas perspectivas poéticas propostas por Bandeira nas estrofes E₁ e E₂: em E₁, ressalta a perspectiva imagética, externa ao enunciador, representada pelos reflexos da luz do sol na lua, da lua no mar e do mar nos olhos da amada; em E₂, ressalta a perspectiva sensível, interna ao enunciador, representada pelas impressões e sentimentos provocados pelo olhar da amada. Eis um dos pontos de vista em que se coloca o compositor, no qual pode também colocar-se o *performer* ao interpretar a obra.

O recurso utilizado por Camêu para imprimir contraste entre essas duas perspectivas, e assim imprimir seqüência no “jogo de reflexos”, é a diferenciação entre as figurações rítmico-melódicas apresentadas pelo piano nas seções A e A'. Apesar de serem mantidas a melodia do canto e o percurso harmônico²²¹ do acompanhamento pianístico nessas seções – o que marca a analogia entre os jogos de reflexos “externos” e “internos” propostos respectivamente em E₁ e E₂ –, as diferenças rítmico-melódicas entre ambas conferem à seção A uma maior estabilidade graças ao emprego de acordes arpejados e à seção A' maior dinamismo pelo emprego de arpejos associados a linhas melódicas desenhadas pelo piano.





Prosseguindo nas observações dos aspectos formais, vou em direção às aproximações entre as rimas externas do poema e os paralelismos musicais e inversões simétricas de elementos

²²¹ Mudam-se as figurações rítmicas, mas as notas dos acordes são mantidas.

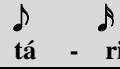
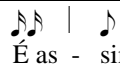
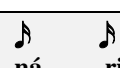
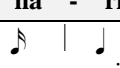
rítmicos ou melódicos apresentados em simultaneidade nas canções, aproximações observadas tanto na obra de Siqueira quanto na de Camêu. Os dois autores, porém, realizam essas operações de modos diversos, como sintetizam os quadros abaixo:

Relações entre rimas externas na E₁/Seção A do “Madrigal” de Siqueira			
Versos	Sílabas em rima	Intervalos melódicos no canto	Figurações rítmicas no canto
v ₁	lu-a	2ª M desc.	 lu - a (1º e 2º tempos do compasso)
v ₂	no mar	2ª M desc.	 no - mar (anacruse ao 1º tempo do compasso)
v ₃	tu-a	2ª M desc.	 tu - a (1º e 2º tempos do compasso)
v ₄	o - lhar	2ª M asc.	 o - lhar (anacruse ao 1º tempo do compasso)

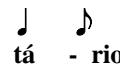
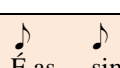
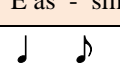
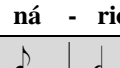
QUADRO XIV – Relações entre rimas externas na E₁ e elementos musicais na Seção A do “Madrigal” de José Siqueira

Relações entre rimas externas na E₁/Seção A do “Madrigal” de Camêu			
Versos	Sílabas em rima	Intervalos melódicos no canto	Figurações rítmicas no canto
v ₁	lu-a	2ª m desc.	 lu - a (1º e 2º tempos do compasso)
v ₂	no mar	2ª m desc.	 no - mar (anacruse ao 1º tempo do compasso)
v ₃	tu-a	Mesma nota	 tu - a (1º e 2º tempos do compasso)
v ₄	o - lhar	2ª m desc.	 o - lhar (anacruse ao 1º tempo do compasso)

QUADRO XV – Relações entre rimas externas na E₁ e elementos musicais na Seção A do “Madrigal” de Helza Camêu

Relações entre rimas externas na E ₂ /Seção B do “Madrigal” de Siqueira			
Versos	Sílabas em rima	Intervalos melódicos no canto	Figurações rítmicas no canto
v ₅	(soli) - tá - rios	3 ^a m desc.	 tá - rios (1 ^o e 2 ^o tempos do compasso)
v ₆	É assim	2 ^a m asc.	 É as - sim (anacruse ao 1 ^o tempo do compasso)
v ₇	(lu) - ná - rios	3 ^a m asc.	 ná - rios (1 ^o tempo do compasso)
v ₈	em mim	2 ^a m desc.	 em - mim (anacruse ao 1 ^o tempo do compasso)

QUADRO XVI - Relações entre rimas externas na E₂ e elementos musicais na Seção B do “Madrigal” de José Siqueira

Relações entre rimas externas na E ₂ /Seção A’ do “Madrigal” de Camêu			
Versos	Sílabas em rima	Intervalos melódicos no canto	Figurações rítmicas no canto
v ₅	(soli) - tá - rios	2 ^a m desc.	 tá - rios (1 ^o e 2 ^o tempos do compasso)
v ₆	É as - sim	2 ^a M desc.	 É as - sim (2 ^o ao 3 ^o tempos do compasso)
v ₇	(lu) - ná - rios	Mesma nota	 ná - rios (1 ^o e 2 ^o tempos do compasso)
v ₈	em mim	3 ^a m desc.	 em - mim (anacruse ao 1 ^o tempo do compasso)

QUADRO XVII – Relações entre rimas externas na E₁ e elementos musicais na Seção A’ do “Madrigal” de Helza Camêu

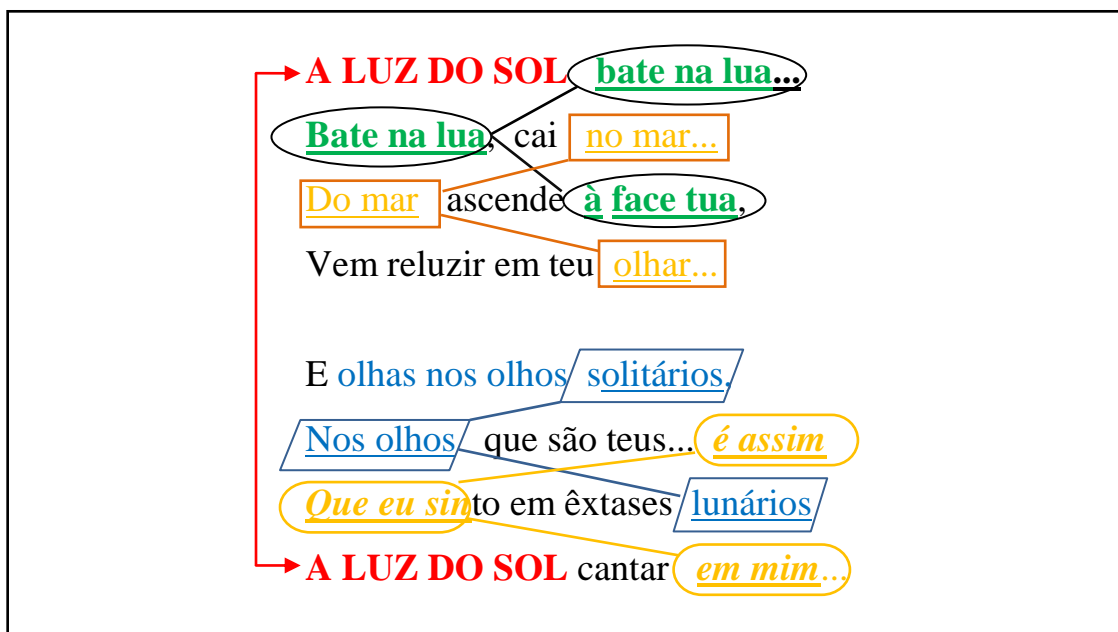
Pela observação dos quatro últimos quadros, pode-se constatar que na primeira estrofe do poema, E₁, tanto Camêu quanto Siqueira estabelecem relações de aproximação formal entre as rimas do poema e os elementos rítmico/melódicos dispostos sob elas. Sob as rimas “lua” e “tua” e sob “mar” e “olhar”, Camêu e Siqueira inserem uma mesma figuração rítmica e em um mesmo posicionamento no compasso, imprimindo-lhes assim a mesma tonicidade. Os paralelismos rítmicos, portanto, não se restringem à equivalência de figuras, mas à sua disposição na métrica do compasso, alcançando uma acentuação equivalente.

Os paralelismos musicais são também figurados por intervalos melódicos idênticos dispostos sob as rimas “lua” e “tua”, em Siqueira, e “mar” e “olhar”, em Camêu. As inversões simétricas de intervalos, que também efetivam aproximações formais, estão sob as rimas “mar” e “olhar”, em Siqueira, e “lua” e “tua”, em Camêu. Camêu dispõe também intervalos invertidos e simétricos sob as palavras repetidas “lua”, no compasso 3, e “lua” no compasso 4.

Na segunda estrofe do poema, Camêu e Siqueira criam relações aproximativas entre as rimas de “solitários” e “lunários”, inserindo sob elas figurações rítmicas idênticas e de mesma acentuação métrica. Siqueira enfatiza essa aproximação utilizando intervalos inversos e simétricos. Camêu não utiliza intervalos iguais ou simétricos, mas sonoramente bem próximos: insere sob soli-**tários** um intervalo de 2ª menor descendente e sob a rima lu-**nários**, uma seqüência de duas notas repetidas.

Em suas interpretações da E₂, os compositores lidam diferentemente com o trecho em rima do *enjambement* entre v₆ e v₇. Apesar de ambos inserirem a expressão “é assim” no início da frase que veicula v₇, e não no final da frase que contém o verso v₆, na canção de Camêu não há qualquer correspondência musical sob os termos “é assim”, deslocado para o princípio de frase a’₂₋₁, e “em mim”, que finaliza a frase a’₂₋₂ com v₈. Na canção de Siqueira, apesar das alterações feitas na forma do poema, decorrentes das repetições que o compositor insere em E₂, ocorrem paralelismos pela reiteração dos intervalos de 2ª menor descendente, das figurações rítmicas e da acentuação métrica sob as rimas “é assim” e “em mim”. Apesar dessas repetições não resultarem em relações melódicas com as rimas externas, originais do poema, configuram relações com as rimas dispostas como rimas internas no poema transcrito em canção.

Além das rimas externas, outros elementos reiterados no poema, como rimas internas, palavras, aliterações e assonâncias, podem ter aproximações musicais, também repetidos em simultaneidade a esses elementos poéticos. De fato, o jogo de reflexos proposto por Bandeira não se restringe às reflexões da luz. Há reflexos e simetrias ao longo de todo o poema. Na transcrição feita a seguir, são marcados alguns elementos textuais de sonoridade semelhante, dispostos em posições simétricas:



QUADRO XVIII – Sonoridades semelhantes em “Madrigal”

Numa observação apurada das sonoridades do poema, podem ser apontados também paralelismos e inversões dos traços fônicos das vogais e consoantes empregadas, tarefa realizada no item 3.1 em relação ao poema “Desencanto”, à qual não me dedico nesse item.

4.1.3 – Sintaxe musical e sintaxe lingüística: uma aproximação

A “sintaxe”, em sua própria etimologia, conduz à idéia de estruturação e conseqüentemente, de forma. A palavra compõe-se de *syn*, proveniente do grego, significando “com” ou “junto”, e de *taxis*, também do grego, significando “arranjo” ou “organização”. Lúcia Santaella refere-se ao sentido geral do termo como um “modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas”²²² e ressalta que a sintaxe pressupõe a existência de “elementos a serem combinados” em certa organização.

A sintaxe das línguas naturais, certamente a mais estudada ao longo dos séculos, vem sendo tomada como referência para outros sistemas sintáticos e assumida como padrão graças à sua capacidade de revelar traços universais. Assim, mais uma vez nos aproximamos das letras para abordagem da música.

²²² SANTAELLA, 2000. p.1.

Um importante conceito de sintaxe lingüística emergiu com a teoria gerativa transformacional proposta pelo norte-americano Noam Chomsky, divulgada a partir de textos publicados em 1957 e 1965. No livro *Syntactic Structures (Estruturas sintáticas, 1957)*, Chomsky expôs o objetivo da lingüística como o da formulação de uma gramática capaz de gerar todas as frases de um idioma do mesmo modo que um falante poderia formar um número infinito de frases em sua língua. Tais regras seriam "construídas pela mente durante a aquisição do conhecimento", podendo ser consideradas "princípios universais da linguagem".

Em suas formulações sobre a gramática gerativa, Chomsky distinguiu três componentes: um componente central, o sintático, com função geradora; o fonológico, como imagem acústica da estrutura elaborada pelo componente sintático; e o semântico, que interpreta essa imagem. Chomsky deu à sintaxe um caráter privilegiado, alegando residir nela o “aspecto criador da linguagem”. A gramática, concebida como modelo da competência dos sujeitos, consistiria, em sua porção sintática, de um sistema de processos recursivos capazes de engendrar, ou enumerar explicitamente um conjunto de frases e lhes associar automaticamente uma propriedade estruturante. Sua teoria, portanto, apontou a sintaxe como o componente estruturador da gramática de uma língua.

Chomsky propôs ainda a análise das estruturas lingüísticas em dois níveis, o profundo e o superficial, indicando as transformações produzidas ao se passar de um nível a outro e as regras que regem essas transformações. Uma das principais afirmações de Chomsky foi a de que, em nível profundo, todas as linguagens naturais possuem uma mesma estrutura representativa da universalidade do intelecto humano.

A proposta teórica de Chomsky, em sua referência à competência do falante de engendrar frases e de elaborar estruturas coerentes providas de caráter semântico, posta em analogia com as competências dos compositores e ouvintes da música tonal de realizarem agrupamentos frasais coerentes, veio ao encontro de antigas analogias terminológicas entre a sintaxe verbal e uma possível sintaxe musical. Segundo Lúcia Santaella,

para explicitar suas estruturas, a música já fazia, há séculos, uso de uma terminologia emprestada da gramática lingüística. Na música, as notas, como elementos discretos, são, via de regra, consideradas as unidades mínimas. Quando os padrões melódicos e rítmicos formados pela combinação das notas se plasmam numa idéia musical completa, são chamados de motivos ou frases. Frases unidas formam um período de cuja combinação resultam as seções da música até suas estruturas maiores compondo as formas musicais [...]²²³

Todo esse relato sobre importantes pensamentos teóricos que aproximaram a sintaxe musical da sintaxe lingüística foi feito no intuito de justificar o propósito de tratar neste item as articulações de elementos musicais das canções “Madrigal” como se organizados em processos sintáticos, considerando a sintaxe um caráter estruturador da música, porém condicionante de efeitos de sugestão semântica na música, assim como ocorre no contexto lingüístico.

Dentre os elementos sintático-musicais ora enfocados, a melodia, como uma seqüência organizada de notas que soam uma após a outra, cria entidades compostas de unidades mínimas, os motivos, e desenvolve-se estruturalmente em frases e períodos melódicos que se articulam sintaticamente. Essas articulações ocorrem em pontos de extremidade das frases, onde os direcionamentos ascendente, descendente ou horizontal da porção final dos segmentos musicais, as terminações ou cadências melódicas, indicam, à maneira das pausas respiratórias, a continuação, a suspensão ou a conclusão do discurso, numa possível correspondência com a entonação da fala. Essas finalizações são comparáveis aos tonemas lingüísticos, atuando na confirmação dos significados das frases que concluem.

Santaella chama a atenção, entretanto, que outros aspectos sintáticos, não necessariamente análogos ao modelo das línguas naturais, podem estar presentes no contexto musical, em que sintaxes não-lineares e não-sequenciais²²⁴ são também possíveis. A música pode envolver sintaxes da simultaneidade – as sintaxes harmônicas e texturais – homólogas às sintaxes das linguagens plásticas, visuais, inseridas em mais de uma dimensão. A construção de um acorde, por exemplo, constitui em si um processo sintático com relações de simultaneidade entre suas notas, as quais mantêm uma relação acústica que as organiza entre si.

²²³ SANTAELLA, 2000. p.2.

²²⁴ Considere-se aqui que a linearidade não deve ser confundida com sequencialidade.

As progressões harmônicas, passagens de um acorde a outro no tempo, constituem-se da associação entre relações sintáticas sequenciais e relações de simultaneidade, essas últimas regidas pelas leis da harmonia, pragmaticamente mutáveis de acordo com os estilos. Santaella refere-se à harmonia “como uma rede de transições, progressões, modulações, desenha uma sintaxe das espessuras, da profundidade, dos relevos”. A autora lembra ainda que a música apresenta uma sintaxe “diagramática”, homóloga à da poesia, que se desenha em repetições, paralelismos, variações, espelhamentos, retrogradações etc. De fato, todos esses tipos de sintaxes podem operar conjuntamente em uma mesma obra musical, que reúne

compósitos sintáticos lineares e não-lineares, sequenciais e não-sequências, multidirecionais, polidimensionais, sendo essa característica, a de abrigar multiplicidades sintáticas simultaneamente, sem dúvida, uma característica precípua da música²²⁵.

Pode ocorrer na música, portanto, uma sintaxe de sintaxes, configurando uma articulação em rede, o que viabiliza e confirma, também sob esse ponto de vista, a possibilidade de se vislumbrar a canção como um hipertexto, que envolve, ademais, a complexidade sintática e semântica da própria poesia, gênero lingüístico presente no espaço reticular da canção.

4.1.3.1 – Sugestões semânticas na tradução sintática do poema pela sintaxe musical

A fim de observar a sintaxe em rede que se estabelece na música, proponho a observação de processos sintáticos presentes nas canções “Madrigal” de Camêu e Siqueira, realizados como aproximações tradutórias entre a sintaxe musical e a sintaxe lingüística do poema musicado. Considero, mais uma vez, dois princípios básicos: o de que, em música, sintaxe e forma são entidades indissociáveis, e o de que numa tradução, segundo indicam os irmãos Campos para a tradução de poesia e Plaza para a tradução intersemiótica, importa, sobretudo, a tradução da forma, ou ainda, da lei que define a forma.

Em termos práticos, serão observados os diferentes modos como se sobrepõem nas duas canções as relações sintáticas “lingüístico-textuais”, “sequenciais-melódicas” e “sequenciais-harmônicas”. Busco com esse processo compreender como cada compositor, consoante ao tratamento dado aos aspectos sintático-musicais na tradução da sintaxe poética, sugere ou enfatiza aspectos semânticos do poema em suas interpretações individuais. Lembro

²²⁵ SANTAELLA, 2000. p.3.

aqui que alguns modos da sintaxe diagramática²²⁶ a que também se refere Lúcia Santaella, sintaxe que se desenha “nas repetições, paralelismos, variações, espelhamentos, retrogradações etc.”, já foram observados no item anterior, estando relacionados à métrica poética e a fragmentos como as rimas, aliterações, assonâncias e outras repetições no poema em suas aproximações com elementos ou fragmentos musicais. Outros exemplos dessa espécie sintática, realizada através da presença na obra de fragmentos como escalas e figurações rítmicas em justaposição serão abordados mais à frente.

Especificamente, avalio neste item dois aspectos estruturais das canções: o encadeamento harmônico entre frases e períodos (no piano e na voz) e os contornos da melodia vocal, com ênfase no direcionamento das curvas e suas terminações, os tonemas. A sintaxe do poema, apesar de não ser de avaliação absoluta, assim como a sintaxe musical, é aqui realizada de forma esquemática para efeitos de comparação.

Para fins de entendimento de uma sintaxe harmônica, tomo como princípios teóricos as proposições da chamada “harmonia funcional” e suas referências aos “significados harmônicos” sugeridos por três funções harmônicas básicas e sintetizantes: a de Tônica ou T, a de Dominante ou D, e a de Subdominante ou S. Os princípios da “harmonia funcional” empregados nesse processo analítico foram desenvolvidos como um aprofundamento da “teoria graduada da harmonia”²²⁷ e permitem, mais do que compreender os graus tonais dos acordes estudados, indicar suas funções numa possível sintaxe musical. A função harmônica, grandeza variável e dependente de outras grandezas, é a propriedade de um acorde relacionar-se com outros acordes vizinhos, adquirindo e fornecendo certas sugestões expressivas relacionadas à sua atividade dinâmica.

Ressalto aqui que a proposta desta tese visa a uma maior objetividade e simplicidade metodológica de caráter didático, além de direcionar-se especificamente à canção de câmara. Desse modo, valendo-me do caráter a um só tempo abrangente e sintetizador da “harmonia funcional”, emprego-a na análise das canções.

²²⁶ Essa referência remete à noção de *parataxe*, “*continuum* de vinculações sintáticas” com menor grau de dependência, apontada por Rodolfo Coelho de Souza (SOUZA, 2007, p.80) como um processo privilegiado pela poética pós-moderna, mas bastante freqüente na música moderna que buscou um distanciamento da teleologia da música tonal e visou à dissolução da direcionalidade no discurso musical, pelo emprego de novos materiais “pré-composicionais”, recorrendo à sua fragmentação em blocos em justaposição, visando à construção de um “novo sentido”.

²²⁷ Essa denominação refere-se à apresentação da harmonia como sendo estruturada segundo os graus das escalas tonais em que se baseiam as peças musicais.

Segundo a “harmonia funcional” e suas “leis tonais”, a função de Tônica, atuando segundo as leis tradicionais da linguagem tonal e as leis acústicas relacionadas às séries harmônicas²²⁸, implica, sugere ou conduz a idéias de estabilidade, de suspensão temporária ou definitiva do movimento. As funções de Dominante e Subdominante, ao contrário, indicam ou sugerem idéias de instabilidade ou movimento eminente ou em andamento, sendo a Dominante indicativa de movimentos de aproximação da Tônica ou de outra região tonal e a Subdominante de afastamento²²⁹. A aparente polarização ou dicotomia desse pensamento teórico, de fato, não se estabelece de maneira tão simples, graças à amplitude das possibilidades que o processo prevê e ao relativismo com que se configuram as funções; segundo a harmonia funcional, há possibilidades de movimento na estabilidade assim como de estabilidade no movimento; há, entretanto, certa preponderância de algum desses estágios do movimento, perceptíveis por uma maioria de ouvintes “educados” na tradição de uma escuta tonal, modal ou politonal.

Sobre esse relativismo, pode-se dizer que a função de Tônica, a que chamaremos de região de estabilidade (Est.) ou de estabilidade provisória (Est.Pr.), se estabelece diante do posicionamento de um acorde em determinado contexto harmônico, ou seja, hipertextualmente, de acordo com sua topologia. Isso se deve não apenas à consonância interna de suas notas, mas às relações estabelecidas com os acordes que o antecedem e que o sucedem, ou seja, às hipertextuais relações de vizinhança ou proximidade. A função de Tônica pode sugerir estabilidade momentânea ou definitiva, própria dos pontos de partida, repousos ou pontos de chegada, abrangendo tanto a idéia de uma estabilidade “relaxada” quanto de uma estabilidade carregada de tensões latentes; tanto da estabilidade “conjuntiva” quanto da “disjuntiva”; tanto da “eufórica” quanto da “disfórica”. Observo, mais uma vez, que mesmo diante da dualidade dos termos aqui empregados, não há referências absolutas, ou seja, não há centros de sentido fixo. Euforia ou disforia, conjunção ou disjunção, alegria ou tristeza, só podem ser “sugeridos” frente a um contexto harmônico amplo, sem pretensões de atingir resultados absolutos.

²²⁸A vibração cuja frequência chamada “fundamental” define a altura perceptível de uma nota não ocorre isolada. Associada a essa vibração principal, ocorrem outras vibrações simultâneas e de frequências maiores, as quais mantêm relações de proporcionalidade com a frequência fundamental. A essa sucessão de frequências ou vibrações associadas dá-se o nome de “série harmônica” da nota, composta, infinitamente, pelo 1º, 2º, 3º, 4º, 5º etc. harmônicos. As relações de atração ou repulsão entre as notas internas de um acorde e entre suas notas e as de um acorde próximo relacionam-se à proximidade entre os harmônicos da série. O primeiro harmônico da nota fundamental Dó₃ é o Dó₄, e seu segundo harmônico é o Sol₃, que corresponde à Dominante de Dó, nota que é, por isso, atraída pelo Dó, então a Tônica do Sol.

²²⁹ KOELLREUTTER, 1978. p.13.

As funções de Dominante e Subdominante, às quais serão referidas como funções de movimento (Mov.), também só se instalam em um determinado contexto²³⁰ de acordes e o fazem graças às tendências de direcionamento de certas notas desses acordes até determinadas notas de outros acordes, gerando a idéia de movimento ou apontando para sua direção; sugerem uma mudança eminente ou em efetivação, possível ou necessária. Sua realização sonora provoca na percepção dos “ouvidos tonais” a sensação da não conclusão, a idéia de que, a partir daquele instante, a música se encaminhará a outros pontos, por outros percursos; outros serão os olhares e as sensações, se atingirá ou se buscará, mais à frente, depois de todo o movimento, um novo ponto de repouso ou de resolução.

Segundo Lúcia Santaella, em comentário acerca da sintaxe da harmonia e da melodia na música tonal,

toda peça tonal está numa determinada chave e se desenrola explorando os recursos de sua própria tríade [acorde de três sons] de base. Enfim, tudo está relacionado com a tríade por meio de uma gramática que faz a mediação entre a tríade como um conceito e a peça musical como uma realidade. Sob esse aspecto, a música tem as características de uma sintaxe discursiva, quase dissertativa, vindo daí a expressão “discurso musical”, utilizada com tanta freqüência especialmente no contexto da música tonal. Em função das contrações e expansões, ascendências e descendências, em função da história da linha melódica ao longo de sua sucessão, em função de sua direcionalidade motivada pelo desenho harmônico, com as expectativas, desenvolvimento, resoluções e direcionamento para um alvo, que são próprios dele, configura-se uma sintaxe do movimento, feita de tensões e relaxamentos, em suma, uma sintaxe tipicamente narrativa. A música também conta histórias²³¹, uma história de sons.²³²

Se as funções harmônicas sugerem sensações de estabilidade ou de movimento nos mais diferentes graus, a melodia carrega em si os germes de uma dinâmica de tensões. É na melodia em que se baseiam, freqüentemente, os percursos da harmonia; é da melodia o traço

²³⁰Na harmonia funcional, um acorde isolado pode tanto ser um acorde de Tônica quanto de Dominante ou de Subdominante. Um acorde definido como “Dominante da dominante” pela harmonia funcional pode ser um acorde de Tônica que assume uma função de Dominante. O que define uma função é, portanto, o conjunto de relações que um acorde estabelece com seus subseqüentes e antecedentes. Analogamente, uma palavra ou termo terá a função sintática de sujeito, de objeto ou de advérbio de acordo com as relações de dependência que estabelecer com as palavras ou termos que a antecedem e sucedem.

²³¹Numa canção em que uma narrativa ou um discurso textual se revelam no poema, o compositor pode desejar que sua “história” de sons se passe no mesmo cenário e com os mesmos personagens que os do poema, que ocorra nas mesmas trilhas do mapa hipertextual em que se apresenta a história do texto; pode desejar que sejam histórias plenamente relacionadas; que a história dos sons confirme a do texto, que lhe seja sugestiva, suplementar. O compositor pode, entretanto, desejar contar histórias paralelas, diversas, mas simultâneas: a do texto e a sua própria, sendo essa última uma música de fundo, uma trilha sonora da primeira, o que não lhe tira a qualidade mas não se baseia em qualquer relação anterior. Ao contrário, cria ali as primeiras relações. Nesse caso, pode-se considerar que o tipo de tradução do poema pela música se aproxime de uma ambientação.

²³² SANTAELLA, 2000. p.3.

do desenho que será colorido pela harmonia. Parte-se ainda do pressuposto de que a melodia de uma canção, e da música em geral, tem origem mais ou menos remota na dilatação das curvas entoativas da fala²³³. Quando a harmonia se distancia por um longo tempo musical das indicações fornecidas pela melodia, obtém-se um grau de tensão ainda mais elevado, como em obras de alguns compositores pós-românticos.

Considerando-se que as sintaxes da melodia e da harmonia traduzem criativamente os significados sugeridos na sintaxe textual da canção, apresento dois quadros esquemáticos que dispõem simultaneamente os elementos do texto da primeira estrofe de “Madrigal”, sua análise sintática, a segmentação fraseológica em frases e períodos, o percurso harmônico/funcional, o traçado do contorno melódico e os tonemas das frases, simultaneamente de ambas as canções em foco.

O Quadro XIX trata dos versos v_1 e v_2 e o Quadro XX trata de v_3 e v_4 . Essa avaliação comparativa restringe-se à primeira estrofe por duas razões metodológicas: primeiramente, considerando que Helza Camêu repete integralmente na segunda estrofe a melodia e a harmonia destinadas à primeira estrofe, pode-se supor que a compositora realiza uma adaptação da melodia e da harmonia iniciais aos versos da segunda estrofe, o que enfraquece as aproximações sintático-tradutórias entre a música e o texto nessa segunda estrofe, reduzindo o seu caráter de exemplo. Essa adaptação leva a prolongamentos pouco naturais no contexto da obra²³⁴ de palavras monossilábicas “que”, “são” e “mim”, alongadas em duas notas melódicas diferentes, que sugerem a intenção da adaptação. Em segundo lugar, como Siqueira altera na segunda estrofe o próprio texto poético, repetindo versos e partes de versos, alterando dessa forma a própria sintaxe do poema, não há maneiras de comparar esse trecho com o correspondente na canção de Helza Camêu.

Considerando que Camêu e Siqueira elaboraram suas canções sobre elementos da música popular, especificamente da seresta, busco nos estudos de Luiz Tatit realizados para a canção

²³³Segundo essa idéia, a melodia potencializa, em diferentes graus, os elementos próprios à linguagem oral, por meio de reiterações e progressões de alturas, da expansão das durações, da ampliação dos intervalos, do ganho nas intensidades, da alteração marcante dos timbres da voz. São ampliados na melodia os parâmetros sonoros da frequência/altura e da duração e esses, por sua vez, exigem e propiciam à voz executar modulações na intensidade e no timbre. Ampliados os níveis desses parâmetros, evidenciam-se os contrastes, criam-se os antagonismos, as tensões e os relaxamentos, o movimento e o repouso. A sugestão e a ênfase conferidas a conteúdos ou intenções semânticas de um texto cantado residem, portanto, no tratamento dado ao conjunto destes parâmetros ampliados.

²³⁴ Esse procedimento de prolongações melismáticas não ocorre na primeira estrofe.

popular auxílio metodológico para este trabalho. Tatit propõe, no estudo das curvas melódicas, o uso do que denomina “mapa de contornos melódicos” - linhas horizontais sobrepostas e em cores alternadas, representando as diferentes alturas em que são entoadas as sílabas do texto. Esse mapa será aqui adaptado no esquema proposto pelos quadros seguintes, visando a uma melhor visualização gráfica dos contornos melódicos e facilitando a localização de reiteraões, diferenças e semelhanças entre os contornos e percursos.

Cada um desses quadros apresenta em suas linhas, de cima para baixo, dois versos consecutivos do poema de Manuel Bandeira e sua análise sintática. Sob os aspectos textuais, são inseridos, respectivamente das canções de Helza Camêu e de José Siqueira, o período e as duas frases musicais que o compõem e que correspondem aos dois versos transcritos, o percurso harmônico descrito sob os versos, as curvas melódicas criadas e o seu direcionamento (ascendente, horizontal ou descendente), assim como a direção dos tonemas (terminações melódicas das frases). Note-se ainda que os dados inseridos nas linhas apresentam relações aproximativas com as linhas exatamente abaixo, ou seja, há correspondência entre as informações dispostas nas colunas verticais. Os próximos dois quadros apresentam comparações entre os quatro versos da primeira estrofe:

“Madrigal” de Bandeira:								
<i>Verso 1</i>				<i>Verso 2</i>				
Versos 1 e 2	<i>A luz do sol</i>	<i>bate na lua</i>	...	<i>Bate na lua ,</i>	<i>cai no</i>	<i>mar ...</i>		
Análise sintática	Sujeito	Predicado	reticências	Predicado da or. coordenada I		Predicado da or. coordenada II		
	Or. coordenada principal			1ª or. coordenada assindética aditiva (c/ sujeito na or. principal em v ₁)		2ª or. coordenada assindética aditiva (c/ sujeito na or. principal em v ₁)		
“Madrigal” de Camêu:								
<i>Período α_1</i>								
<i>Frase α_{1-1}</i>				<i>Frase α_{1-2}</i>				
Percurso harmô- nico	Mov.....MovMov.....	Est.Pr.....	Est.Pr.....	Mov.....	...Mov....	Mov.....	
Mi								
Ré# ₍₄₎ =Mi _b								
Ré								
Dó # = Ré _b								
Dó				Ba -		cai		
Si		na		te		no		
Lá # = Si _b				na			mar...	
Lá	A			a,				
Sol# = Lá _b	luz	te		lu -				
Sol = Fá *								
Fá# = Sol _b	do		lu -					
Fá		ba -	a...					
Mi		sol						
Ré# ₍₃₎								
Direção da curva melódica e tonemas	Trecho Descendente	Trecho ascendente	Tonema descendente (cadente)	Trecho descendente	Trecho ascendente	Trecho descendente	Tonema descendente (cadente)	
“Madrigal” de Siqueira:								
<i>Período α_1</i>								
<i>Frase α_{1-1}</i>				<i>Frase α_{1-2}</i>				
Percurso harmô- nico	Est.Pr.....	Mov.....Mov.....	Mov.....	Mov.....	Est.....	
Mi								
Ré# ₍₄₎ =Mi _b								
Ré								
Dó # = Ré _b								
Dó	A	luz	sol					
Si		do	ba -	lu -	lu -a,			
Lá # = Si _b				a...				
Lá		te		na				
Sol# = Lá _b				te				
Sol = Fá *		na						
Fá# = Sol _b				Ba -				
Fá						no		
Mi							mar...	
Ré# ₍₃₎						cai		
Direção da curva melódica e tonemas	Trecho horizontal	Trecho descen- dente	Salto ascen- dente	Tonema descendente (cadente)	Trecho Ascendente	Gde. salto descendente	Trecho ascendente	Tonema descendente (cadente)

QUADRO XIX – Relações sintático-musicais nos versos v₁ e v₂ de “Madrigal”

“Madrigal” de Bandeira:							
<i>Verso 3</i>				<i>Verso 4</i>			
Versos 3 e 4	<i>Do mar ascende à face tua ,</i>			<i>Vem reluzir em teu olhar ...</i>			
Análise sintática	predicado			predicado			
	3ª or. coordenada assindética aditiva (c/ sujeito na or. principal do v ₁)			4ª or. coordenada assindética aditiva (c/ sujeito na or. principal do v ₁)			
“Madrigal” de Camêu:							
<i>Período α_2</i>							
Percurso harmô- nico	<i>Frase α_{2-1}</i>			<i>Frase α_{2-2}</i>			
	Mov.....Es.Pr.....	Est.Pr.....Mov.....			Mov.....
Mi	cen-						
Ré# ₍₄₎ =Mi _b	de à						
Ré	Do	fa -	tu - a	teu			o -
Dó # = Ré _b	mar	ce	a	em			lhar
Dó	as -				zir		
Si				lu -			
Lá # = Si _b				re -			
Lá				Vem			
Sol# = Lá _b				re -			
Sol = Fá *				em			
Fá# = Sol _b				lu -			
3.				zir			
Mi				o -			
Re# ₍₃₎				teu			
Direção da curva melódica e tonemas	Trecho descendente	Gde. salto asc.	Trecho descendente (cadente)	Tonema horizontal (suspensão)	Sal- to asc.	Trecho ascendente	Tonema descendente (semicadente)
“Madrigal” de Siqueira:							
<i>Período α_2</i>							
Percurso harmô- nico	<i>Frase α_{2-1}</i>			<i>Frase α_{2-2}</i>			
Mov.....Mov....	...Est.Pr.....Est.Pr.....			Mov.....
Fá	de à						
Mi	fa-						
Ré# ₍₄₎ =Mi _b	tu -						
Ré	ce			Vem			
Dó # = Ré _b	a			re-			
Dó	cen-			lu-			
Si	mar			zir			
Lá # = Si _b	as-			em			
Lá	o -			teu			
Sol# = Lá _b	lhar			o -			
Sol = Fá *	as-			em			
Fá# = Sol _b	o -			teu			
Fá	lhar			o -			
Mi	as-			em			
Re# ₍₃₎	o -			teu			
Direção da curva melódica e tonemas	Trecho horizontal	Gde. salto asc.	Trecho descen- dente	Salto asc.	Tonema descendente (cadente)	Trecho descendente	Tonema ascendente (anticadente)

QUADRO XX – Relações sintático-musicais nos versos v₃ e v₄ de “Madrigal”

Como demonstram as curvas melódicas grafadas nos Quadro XIX e XX, o período a_1 da canção de Camêu constitui-se de uma progressão melódica entre as frases a_{1-1} e a_{1-2} , correspondentes aos versos v_1 e v_2 . Essa progressão pode ser assim descrita: a frase a_{1-2} , de curva melódica semelhante à frase a_{1-1} , é iniciada em um intervalo a uma 3ª menor acima da primeira.

O período α_1 , correspondente aos mesmos versos v_1 e v_2 na canção de Siqueira, apresenta também uma progressão melódica entre as frases α_{1-1} e α_{1-2} , que descrevem trajetórias melódicas semelhantes, porém iniciando-se a segunda frase a uma 4ª justa abaixo da primeira.

As curvas melódicas em progressão em ambas as canções apresentam, entretanto, desenhos inversos, ou seja, estão em oposição simétrica ou em espelho, como pode ser observado no Quadro XIX. Assim, enquanto o trecho “bate na lua” em Camêu é ascendente, em Siqueira o mesmo trecho é descendente; enquanto o trecho “cai no” em Camêu é descendente, em Siqueira ele é ascendente.

Além dessas progressões melódicas invertidas, ocorrem, entre as frases que portam os dois versos iniciais, percursos harmônico/funcionais “opostos”. O percurso harmônico/funcional no “Madrigal” de Camêu é D-D-T/T-D-D-D, enquanto que no “Madrigal” de Siqueira é T-T-D/D-D-D-T, ou seja, apresenta-se uma completa inversão de funções relacionadas aos mesmos versos. Poderíamos nos perguntar, diante desses antagonismos, como podem ambas as canções traduzir o mesmo poema?

Antes de elucidar essa questão, lembro que os “nós” poema e música, inseridos no espaço hipertextual da canção, são também, e fractalmente, hipertextos. Diferentes acessos podem conectar os nós internos do hipertexto/poema aos nós internos do hipertexto/música, ativando diferentes acessos e assim configurando diferentes espaços da rede, ou seja, diferentes hipertextos-canções, ainda que existam acessos ou interfaces comuns. O que se quer avaliar, na efetivação do que aqui se designa por tradução, são os modos, as quantidades e as qualidades de acessos ou conexões entre os elementos desses diferentes campos semióticos, ou seja, os modos de aproximação entre os elementos sintáticos musicais e textuais.

Nesse sentido, deve-se dar atenção na observação do Quadro XIX não às inversões gráficas, mas para as coincidências topológicas das mudanças nas direções melódicas e nos percursos

harmônicos. Há, em ambas as canções, mudanças estabelecidas nos mesmos pontos do texto poético, ou seja, as inflexões musicais com alterações de movimentos ocorrem nos mesmos locais em que ocorrem as mudanças de função sintética lingüística, o que revela, num primeiro momento, a obediência a uma mesma “lei sintática”. Pode-se dizer que essa lei sintática é aplicável à mesma linguagem musical em que foram escritas as duas canções: a linguagem tonal. As diferenças ficam a cargo das variações estilísticas e, naturalmente, das adaptações estilísticas à subjetividade interpretativa e criativa de cada autor.

Note-se, ainda, que as finalizações melódicas ou tonemas apresentam em ambas as canções, na maior parte das vezes, o mesmo direcionamento. Há também vários pontos de paralelismos entre as curvas nas duas canções. Isso reforça a idéia de que os arranjos sintáticos podem ser feitos com elementos comuns, porém, segundo trajetos interpretativos e estilos diversos.

Vejamos como os procedimentos sintático-melódicos empreendidos por cada compositor manifestam, além de semelhanças, diferenças gráficas e auditivamente perceptíveis, decorrentes de suas diferenças interpretativas, resultando em atitudes composicionais a serem percebidas pelo intérprete/*performer* das obras.

A idéia melódica de Helza Camêu em “Madrigal” se atém prioritariamente à proposta do poema de descrever a metafórica trajetória de reflexivos da luz do sol. A compositora, ao elaborar as duas primeiras frases em progressão (a_{1-1}/v_1 e a_{1-2}/v_2), traduz a sintaxe das orações coordenadas do poema, as quais mantêm entre si relações de interdependência: o sujeito da segunda oração, correspondente ao verso v_2 , é apresentado na primeira oração – “a luz do sol”.

Essa sintaxe verbal se mantém, considerando-se que a o sujeito de v_3 também está em v_1 : a frase a_{2-1} , de curva melódica também semelhante às frases a_{1-1} e a_{1-2} , é iniciada uma 2ª menor acima da frase a_{1-2} , configurando uma continuidade na progressão, apesar da momentânea estabilidade criada pelas reticências de v_2 e da tradutória *fermata* musical inserida ao final desse verso.

A resolução sintática dessa progressão ocorre na frase a_{2-2} , de curva melódica também semelhante, porém com trajetos ascendentes mais amplos e trajetos descendentes mais curtos,

iniciando-se a uma 6ª Maior abaixo da terceira frase, intervalo inverso e complementar ao primeiro salto ascendente (3ª menor) da progressão.

Além dessas relações sintático-melódicas traduzirem a sintaxe textual sob a forma de progressões, a seqüência de curvas melódicas, dispostas cada vez mais altas no mapa das curvas, se aproxima da tradução simbólica de um presumível sentido geral da estrofe, isto é, Camêu posiciona cada vez mais alto no âmbito melódico as figuras do “sol” (Ré#₃), da “lua” (Fá₃ e Sol₃), do “mar” (Si_{b3}) e finalmente da “face” da amada (Dó₄), sugerindo que, no mais alto grau de importância, situa a figura da amada.

Nesta primeira estrofe/seção, o procedimento tradutório de Siqueira se processa não tanto pelo uso de elementos de caráter simbólico, mas principalmente pelos de caráter icônico. Através do direcionamento melódico visualizado nessa seção são feitas claras referências icônicas às posições dos objetos em jogo: do “sol” (Dó₄), mais distante, acima da “lua”, parte a luz, que “bate na lua” (Si₃), posicionada mais abaixo no espaço celeste e na pauta musical; da lua, a luz “cai no mar” (Mi₃), ainda mais abaixo.

Por outro lado, valendo-se de outros recursos sintáticos e tradutórios, Siqueira aproxima as curvas melódicas das frases α_{1-1} e α_{1-2} das curvas entoativas da fala, ou seja, de possíveis curvas declamatórias dos versos lidos, não apenas concluindo cada uma das frases com tonemas possivelmente iguais aos dos versos quando declamadas, mas direcionando-as, ascendente ou descendente, de modo muito semelhante ao de uma leitura oral do texto, com suas inflexões, alongamentos e respirações próprias.

Passando à observação dos aspectos sintático-harmônicos, verifica-se que Camêu inicia a canção com um acorde pianístico harpejado: um acorde de Dominante, acorde diminuto cuja “multidirecionalidade” antecipa o jogo de movimentos que se sucederá na estrofe. Com o início do v_1 , o trecho “A luz do sol” é associado à função da Dominante, sendo esse sujeito de oração assumido como um potencial dinâmico; o verbo “bate” também se associa a uma Dominante, como verbo de ação, transitivo, relacionado a um movimento eminente; o objeto indireto “na lua” associa-se à função de Tônica, assumido como lugar de estabilidade momentânea da luz em seu longo trajeto. Essa função de Tônica, entretanto, alcançada através de uma cadência imperfeita e prolongada com um acorde de Tônica com “sétima”, mostra-se,

de fato, apenas como um repouso momentâneo e incerto, coerente com as reticências empregadas no poema.

Em Camêu, quando o v_2 retoma a idéia de movimento com a reiteração do trecho “Bate na lua”, sob a palavra “lua” reaparece a função harmônica da Dominante, que se prolonga em acordes de maior tensão até o trecho “cai no mar”, que termina a frase a_1 sem concluí-la, também em uma Dominante carregada de tensões, ampliada ainda por uma fermata²³⁵: do mar, a luz irá seguramente buscar outro ponto de reflexão ainda mais importante.

Na canção de Siqueira, “A luz do sol” associa-se à Tônica, considerando-se que o autor assume o “sol” como lugar da estabilidade da luz, como ponto de partida; para Siqueira, a idéia de que a luz do sol se reflita na lua parece revelar-se como uma imagem natural, sem maiores sugestões de tensão ou deslocamentos. Uma leve inquietação só se inicia a partir da palavra “lua”, sob a qual é inserido um acorde de V grau, uma Dominante como lugar de possível instabilidade da luz, coerente com as reticências do verso. A função instável dessa Dominante é fortalecida pela presença no acorde de uma “sétima”, sob a reiteração das palavras “Bate na lua” e sobre o verbo “cai”. Segue-se uma retomada da função da Tônica sob a palavra “mar”, lugar de parada momentânea da luz.

Enquanto para Camêu o ponto dessa estabilidade momentânea é a “lua”, para Siqueira ele é o “mar”, palavra sob a qual insere um acorde de Tônica. Essa Tônica, no entanto, tem estabilidade efêmera: os dois acordes arpejados que definem essa função apresentam uma “nona” e uma “sétima” e o desenho melódico do baixo, na mão esquerda ao piano, lhes acrescenta uma “décima primeira”, notas que criam, mesmo em um acorde de Tônica, a sensação de busca por uma resolução harmônica e, portanto, de continuidade de movimento, de não-conclusão. Assim, também Siqueira imprime harmonicamente reticências ao poema, menos enfáticas que as reticências de Camêu.

Seguindo nas comparações sintáticas, pode-se observar no Quadro XX como os trajetos melódicos desenhados por Camêu e Siqueira para o v_3 apresentam similaridade. As direções coincidem trecho a trecho. Há, contudo, diferenças nas dimensões dos saltos intervalares. Há

²³⁵ A fermata, do italiano, significando “parada”, é um sinal de prolongação da nota sobre a qual é notada. Uma nota sob fermata tem sua sustentação ampliada, havendo uma dilatação ou suspensão da idéia melódica ou harmônica no tempo musical.

também nesse verso uma coincidência de funções harmônicas, principalmente nas extremidades dos respectivos períodos, ou seja, em seus pontos de inflexão.

Se na canção de Camêu prevalecem as referências tradutórias de caráter *simbólico* no período a_1 da seção A, sobre os versos v_1 e v_2 , tanto esses quanto os versos v_3 e v_4 do período a_2 embutem referências tradutórias de caráter *icônico*: o trecho melódico junto às palavras “cai no mar” é descendente; o intervalo entre as sílabas poéticas “as-cende” é também ascendente, sendo, ainda, o intervalo mais amplo de toda a seção. O mesmo procedimento é realizado por Siqueira, que insere o salto intervalar ascendente mais amplo de sua canção entre as sílabas “ascen-de à”.

Uma última comparação entre os desenhos melódicos nessa primeira estrofe/seção evidencia a posição inversa entre as curvas melódicas que levam v_4 nas duas canções, ou seja, os direcionamentos melódicos opostos das frases a_{2-2} da canção de Camêu e α_{2-2} da canção de Siqueira, como também se podem observar no Quadro XX. A explicação para estas configurações decorre possivelmente do intuito composicional de cada autor de finalizar a seção segundo um esquema sintático pré-definido: enquanto na canção de Camêu a progressão entre as frases que veiculam v_1 e v_2 e entre v_3 e v_4 é do tipo gradativa, na música de Siqueira essa relação é do tipo “antecedente e conseqüente”. Em outras palavras, a progressão melódica em Camêu faz-se por uma elevação nas alturas das frases musicais e com finalização em uma frase de curva semelhante, porém que retorna às alturas iniciais; por outro lado, em Siqueira, a progressão ocorre por oposições melódicas entre as frases do mesmo período, havendo ainda uma relação entre esses dois períodos consecutivos, igualmente do tipo “antecedente e conseqüente”. O quadro abaixo sintetiza graficamente as organizações sintáticas figuradas na primeira estrofe de “Madrigal” em cada canção:

“Madrigal” de Helza Camêu	Período a_1		Período a_2	
	Frase a_{1-1} (v_1)	Frase a_{1-2} (v_2)	Frase a_{2-1} (v_3)	Frase a_{2-2} (v_4)
Funções harm. nas extremidades do período	Mov.	Mov.	Mov.	Mov.
“Madrigal” de Helza Camêu	Período α_1		Período α_2	
	Frase α_{1-1} (v_1)	Frase α_{1-2} (v_2)	Frase α_{2-1} (v_3)	Frase α_{2-2} (v_4)
Funções harm. nas extremidades do período	Est.	Est. Mov.	Mov.	Mov.

QUADRO XXI – Trajetórias melódicas comparadas nas canções “Madrigal” de Siqueira e Camêu.

Quanto à construção de tensões na seção A, promovida pelas sintaxes melódica e harmônica, Helza Camêu, além das progressões entre v_1 e v_2 , constrói uma relação entre esses versos e v_3 , promovendo um gradiente de tensões que culmina na palavra “ascende”. Nesse ponto, depois do movimento descrito pelas seqüências melódicas cada vez mais agudas e pelas funções de Dominante-Subdominante, é alcançada a Tônica. Curiosamente, esse ponto coincide com a chamada “porção áurea” da seção A, inserida a 2/3 da seção - sexto compasso dos nove que a constituem. Certa estabilidade somente se estabelece no início da frase a_{2-2} , sob v_4 . Essa frase, todavia, é concluída com um acorde de Dominante, função que aponta para continuidade ou seqüência no jogo de reflexos proposto no poema.

Além dessas observações sintático-comparativas, pode-se observar ainda como cada compositor faz uso diversificado de elementos musicais em posicionamentos que podem ser designados como paratáticos. Camêu faz uso de recursos como escalas exóticas, seqüência de terças, saltos dissonantes e cromatismos em busca da ênfase de significados textuais em posições estratégicas, não seqüências, porém relacionadas, valendo-se desse expediente com intenções tradutórias.

Esses elementos estão localizados em pontos específicos das frases, como nas anacruses e nos tempos fortes, pontos de mudança da função harmônica ou de inflexão sintática.

Um exemplo de construção paratática pode ser observado na primeira frase melódica de Camêu, escrita sobre v_1 . A frase se inicia com uma anacruse de três colcheias que descrevem, com a nota de chegada da anacruse, um tetracorde descendente de tons inteiros, trecho que, gerando um intervalo descendente de 4^a aumentada ($L\acute{a}_3 - R\acute{e}\#_3$) entre suas notas extremas, sugere, já de início, uma tensão, um movimento a se efetivar: a luz do sol bate na lua, mas dali deve prosseguir. O intervalo resultante de 4^a aumentada apresentado entre o c.1 e o c.2, reaparece na anacruse do c.2 para o c.3, criando-se assim uma reiteração, ou melhor, uma progressão intervalar ascendente de 4^{as} Aumentadas: $Si_3 - F\acute{a}_3$ e $L\acute{a}_3 - R\acute{e}\#_3$.

4. 2 – “Dentro da noite”: através de uma interface chamada transcrição

O acesso à canção “Dentro da noite” em nosso trajeto hipertextual ocorreu, inicialmente, pela interpretação da obra, a sexta canção de *Líricas*, juntamente com as demais. Um segundo acesso se deu graças a uma nova possibilidade de *performance*. Em um projeto²³⁶ de divulgação da canção de câmara brasileira desenvolvido por professores e alunos da Escola de Música da UFMG entre 2003 e 2006, foram selecionadas algumas canções para serem apresentadas ao vivo em salas de aula no Campus UFMG e em escolas públicas de Belo Horizonte. Sendo grande parte dessas obras originalmente escritas para canto e piano, uma das dificuldades do projeto tornou-se levar a *performance* a locais onde não houvesse piano acústico. Padecíamos de dificuldades com a disponibilização e o transporte do único e disputado piano elétrico da Escola de Música. Foi lançada, então, a idéia de que fossem realizadas, pelos alunos bolsistas sob a orientação dos professores, transcrições para o violão de algumas das canções originalmente escritas para piano. Dentre elas, foi escolhida e transcrita “Dentro da noite”. A prática da transcrição de canções para violão envolveu alunos desse instrumento que pouco ou nenhum contato haviam tido com o gênero e que passaram a se interessar estética e profissionalmente por essas obras.

Importante explicitar, no que consiste à transcrição musical ora referida, visto o termo designar a transposição de trechos orais não escritos para a notação escrita, sendo freqüentes referências às transcrições de depoimentos, discursos, cânticos populares ou folclóricos, essas últimas geralmente realizadas no âmbito dos estudos etnomusicológicos²³⁷. O termo pode ainda se referir à passagem da notação antiga de uma obra para a notação moderna. Entretanto, a transcrição musical de que trato consiste na transposição escrita (gráfica) e performática (sonora) de uma obra originalmente destinada a determinado(s) instrumento(s) musical(is) para a escrita e a *performance* por outro(s) instrumento(s), mantendo-se, na obra transcrita, as características rítmicas, melódicas, fraseológicas e harmônicas da obra de partida

²³⁶ Refiro-me aqui ao Projeto de Aprimoramento Discente, o PAD, promovido pela Pró-Reitoria de Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais até o ano 2006.

²³⁷ A compositora Helza Camêu foi, além de compositora, pioneira nos estudos da música indígena no Brasil, transcrevendo, na acepção do termo de transposição do oral para o escrito, mais de uma centena de cânticos indígenas recolhidas por Darci Ribeiro, tendo a autora publicado essas transcrições em seu livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, de 1977 (CAMÊU, 1977).

e alterando-se essencialmente as características tímbricas²³⁸.

Chamo ainda a atenção para a diversificação conceitual do termo, mesmo formulada em um mesmo livro especializado em música. A versão brasileira do *Dicionário Grove de Música* – edição concisa, por exemplo, dá, para o verbete “transcrição” a seguinte definição: “Termo que designa a cópia grafada de uma obra musical, envolvendo alguma modificação. Pode ser uma mudança de meio (significando com isso o mesmo que arranjo)²³⁹”. O mesmo dicionário define “arranjo” como “re-elaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original²⁴⁰”. Tais definições dão a dimensão da imprecisão conceitual em torno da transcrição e mesmo de certo distanciamento teórico entre os músicos atuais e essa prática.

O processo da transcrição de que trato, apesar de assemelhar-se ao que se considera nessa tese ser um “arranjo”, diverge desse último em alguns aspectos. Enquanto na transcrição busca-se a manutenção do maior número possível de elementos da obra de partida na obra de chegada, procedendo-se a decisões criativas, no arranjo, pode haver uma combinação proposital e ampla de alterações significativas, tais como mudanças na harmonia, inserção de novos elementos melódicos e rítmicos, alterações na condução fraseológica, eliminação de elementos musicais originais, alterações tímbricas em vários níveis etc. Se comparo aqui a transcrição à tradução, posso analogamente comparar o arranjo a uma “versão” ou a uma “adaptação”, ainda que também possam ser consideradas, essas últimas, como tipos de traduções, frente ao sentido abrangente que o termo assume.

Feitas essas ressalvas, e voltando à rememoração daquele projeto acadêmico que terminou por conduzir à ativação de outras interfaces em nosso mapa hipertextual, retomo o percurso das transcrições musicais e de suas confluências com as práticas tradutórias já tratadas nesta tese.

A transcrição de que tratamos aqui não é feita de maneira automática; demanda, como

²³⁸Jan LaRue propõe cinco parâmetros básicos para a análise musical: SHRMC (Som, Harmonia, Ritmo, Melodia e Crescimento). O parâmetro Som engloba timbre, textura e dinâmica. O timbre está relacionado aos harmônicos que definem a sonoridades de cada instrumento ou voz; a textura se relaciona às disposições de grupos de alturas sonoras formando o “tecido” da obra; a dinâmica refere-se aos modos de organização e disposição das intensidades sonoras na obra. O autor, portanto, relaciona seus parâmetros a às propriedades básicas das sondas sonoras timbre/harmônicos, textura/altura/freqüência, dinâmica/intensidade/amplitude.(LA RUE, 1970)

²³⁹SADIE, 1994. p. 957.

²⁴⁰Idem, p.43

qualquer tradução, um considerável esforço interpretativo e composicional na busca da exequibilidade da obra em seu novo meio de produção, sem perda da eficiência sonora. Entretanto, um dos aspectos prioritários visados na transcrição deve ser a manutenção do nível de interesse artístico da obra, se não a suplementação da obra de partida.

Tendo cada instrumento suas especificidades e limitações, a transcrição exige do “transcritor” uma análise aprofundada da obra a transcrever e um domínio das possibilidades idiomáticas do instrumento de chegada, a fim de que sejam tomadas decisões interpretativas criteriosas, coerentes com a obra de partida e o contexto de chegada. Nesse sentido, como bem recomenda o violonista e professor Flávio Barbeitas, os aspectos que devem compor o processo interpretativo, dentre os quais se inclui a transcrição, são “desconstrução e recriação”²⁴¹.

Ao referir-se à desconstrução, Barbeitas aponta, possivelmente, para a necessidade de uma decomposição ou de análise da obra, mas não de uma análise condicionada ou conduzida por conceitos centralizadores ou ligados às vertentes metafísicas do pensamento estruturalista. A desconstrução requisita, mais do que um desmembramento da obra e o reconhecimento de seus elementos imanentes, a observação dos processos poéticos, históricos, pessoais e contextuais envolvidos em sua formação e, sobretudo, uma avaliação da mobilidade de tais elementos nas inter-relações estabelecidas, caracteristicamente não-lineares. Quando Barbeitas se refere à recriação, por outro lado, estará sugerindo que as relações entre os elementos sejam re-estabelecidas segundo critérios interpretativos criativos, orientados, contudo, pelas informações obtidas na própria análise. Ao citar os termos “desconstrução” e “recriação”, Barbeitas estará se aproximando dos pensamentos de Derrida e dos irmãos Campos, autores que também fundamentam teoricamente esta tese.

4.2.1 – Transcrição e tradição

Sob o ponto de vista histórico, a transcrição musical, em sua acepção genérica, estaria presente desde os primórdios da produção musical, quando os povos primitivos transcreviam, ou melhor, transportavam para suas vozes e instrumentos, os sons da natureza, como comenta Fausto Borém:

²⁴¹ BARBEITAS, 2000. p.52-60

a essência da transposição musical remonta à pré-história, quando os cantos de pássaros ou ruídos da natureza eram provavelmente imitados pela voz humana, a flauta primitiva e os instrumentos de percussão²⁴².

Da Idade Média ao Renascimento, quando ainda se aperfeiçoavam os processos de notação musical, grande parte das partituras não especificava para quais instrumentos eram destinadas as obras, o que revelava antes uma abertura interpretativa que uma preocupação dos compositores com a escrita idiomática ou com elementos musicais como o timbre. Muitas vezes, os instrumentistas simplesmente liam em seus instrumentos cuja extensão incluía as notas da partitura ou realizavam adaptações dessas partituras para seus instrumentos. Exercitavam-se assim em transcrições “à primeira vista” ou “de ouvido”.

Somente em finais do período Renascentista estabeleceu-se a atividade da transcrição no sentido que aqui lhe é atribuído, passando o músico transcritor a notar na pauta musical obras ou partes de obras de maneira idiomáticamente adequada a determinado instrumento, prática que ampliou significativamente os repertórios individualizados e estimulou a composição de obras originais com um *instrumentarium* específico. A transcrição deixava assim de ser uma simples transposição literal ou um arranjo para adequação da obra e passava a ser uma operação, a um só tempo, criativa e comprometida com a obra de partida e, portanto, crítica e interpretativa.

A partir de finais do século XVI, a transcrição, em seu sentido específico, tornou-se uma prática freqüente. Os organistas transcreviam habitualmente para seu instrumento obras originalmente escritas para grupos instrumentais, o que permitia que esses músicos, dentre os quais se incluía um compositor do porte de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), não apenas aumentassem o repertório de seu instrumento, mas tomassem contato crítico com a música de seus contemporâneos. Dentre as muitas transcrições feitas por Bach, encontra-se a transcrição para quatro cravos de um concerto para quatro violinos composto pelo italiano Antonio Vivaldi (1678 – 1741). Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) transcreveu, por sua vez, as fugas de Bach, originalmente escritas para cravo, transpondo-as para cordas.

Assim como ocorreu com as traduções literárias, grande parte das transcrições foram realizadas por determinações pragmáticas, isto é, por necessidade prática ou de adequação ao

²⁴² BORÉM, 1998. p.17.

contexto. Exemplos disso foram as transcrições de aberturas e árias de óperas de Mozart realizadas pelo próprio compositor para conjuntos de instrumentos de sopro, supostamente porque tais conjuntos eram os mais apreciados para o entretenimento de platéias durante intervalos de espetáculos apresentados em teatros da época. Também com o intuito de adequação contextual, e nesse caso, de adequação acústica das obras aos novos instrumentos e teatros de suas épocas, Mozart re-orquestrou o famoso oratório *Messiah*, de Georges Friedrich Haendel (1685 – 1759). Já o pós-romântico Gustav Mahler (1860 – 1911) re-orquestrou a *Nona sinfonia* de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), alterando a dinâmica da parte coral, dobrando as madeiras e adicionando ao final a tuba²⁴³, instrumento que sequer havia sido inventado no tempo de Beethoven. Todas essas justificativas de adaptação contextual não eliminavam a importância da transcrição na formação musical dos músicos que a executavam, assim como da transmissão dos elementos da tradição.

Se Beethoven transcreveu sua própria *Grande Fuga*, originalmente destinada a um quarteto de cordas, para dueto ao piano, Franz Liszt (1811 – 1886) transcreveu para o piano as nove sinfonias de Beethoven, editando-as pela Breitkopf & Härtel em 1871, permitindo suas execuções nos mais distantes rincões da Europa. Também graças às transcrições para piano de trechos de dramas de Richard Wagner (1813 – 1883), dentre eles a “Morte de Isolda” da ópera de *Tristão e Isolda* e a “Marcha Solene” da ópera *Parsifal*, um mostra da complexa obra wagneriana pôde entrar nos lares onde houvesse um piano e um bom pianista. Nos últimos quatro decênios do século XIX, a transcrição revelou também seu papel de divulgadora de obras.

A partir também de meados do século XIX, desenvolveu-se para o piano uma ampla literatura de transcrições de obras orquestrais e camerísticas, freqüentemente chamadas “reduções”, já que a diversidade de instrumentos da parte orquestral – considerando-se que em uma obra orquestral pode haver mais de vinte diferentes instrumentos atuando simultaneamente – poderia ser resumida em uma partitura executável por um único pianista.

Para o repertório do canto lírico, as reduções para piano se tornaram um material particularmente importante. Praticamente todo o repertório canônico de óperas, cantatas e oratórios compostos a partir do período Barroco foi transcrito para as vozes e piano. É hoje

²⁴³ A tuba é um dos mais recentes instrumentos de sopro a ser incluído na formação da orquestra sinfônica moderna. Surgiu em meados do século XIX.

pouco usual a realização de estudos preparatórios ou ensaios dessas obras sem o acompanhamento pianístico em suas reduções. O piano, portanto, se revela como um dos instrumentos mais importante na efetivação da transposição de obras orquestrais²⁴⁴.

Apesar de uma incontestável importância nos “bastidores” da música, a prática da transcrição entrou em declínio no século XX, principalmente a partir dos anos trinta, frente à reverência de intérpretes e críticos diante das partituras originais. Esse declínio parece ter acompanhado as tendências literárias daquele começo de século, quando a tradutologia apontava para noções como fidelidade e para questionamentos quanto à impossibilidade tradutória. Esse período coincidiu também com o desenvolvimento da tecnologia das gravações que permitiu a divulgação de obras dos mais diversos períodos históricos junto a uma massa de espectadores, incluindo os próprios compositores.

As transcrições foram, então, praticamente abolidas das grandes salas de concertos. Outras produções sobreviveram, de forma quase marginal, como procedimentos destinados à ampliação de repertório de alguns instrumentos.

Dentre esses instrumentos, o violão foi um dos mais atingidos pela prática da transcrição. Uma primeira razão residiria, naturalmente, na carência de repertório composto para o instrumento entre finais do período clássico e princípios do período romântico, quando o parâmetro “intensidade” sonora passava a ser uma exigência generalizada, demandando das vozes e dos instrumentistas alterações técnicas e dos instrumentos mudanças construtivas. Visava-se uma maior potência sonora, adequada aos novos e maiores teatros. O violão, ainda que tivesse obtido ganhos acústicos com as reformulações construtivas e com as alterações técnicas propostas por violonistas como Francisco Tárrega (1852-1909), permaneceu como um instrumento sem grande projeção acústica.

Paralelamente a esse fato, o violão foi, como ainda é, um instrumento fundamental na expressão musical popular e folclórica de muitos povos. Tendo ingressando tardiamente nos ambientes acadêmicos e eruditos, onde a tradição da escrita musical prepondera, os violonistas viram na transcrição uma possibilidade de resgatar para seu repertório obras

²⁴⁴ Atualmente, programas computacionais de música, capazes de sintetizar sons de instrumentos musicais, são também utilizados na reprodução ou na transcrição de obras orquestrais, servindo como apoio para ensaios e mesmo para a criação musical.

originariamente escritas para outros instrumentos e, paradoxalmente, baseadas na própria tradição popular de seu instrumento, em especial, aquelas recolhidas no repertório nacionalista espanhol e latino-americano, incluído aí o brasileiro. Desse modo, as transcrições passaram a constituir uma parte significativa do repertório violonístico internacional.

Na Espanha do começo do século XX, mais do que obras originais para violão²⁴⁵, a transcrição de obras nacionalistas para “guitarra”²⁴⁶ foi uma prática freqüente, desenvolvida por grandes nomes como Miguel Llobet²⁴⁷ (1878 – 1938) e Emilio Pujol (1886 – 1980). As *Siete canciones populares españolas*, de Manuel de Falla (1876 – 1946), originais para canto e piano, foram transcritas para o violão por Llobet, firmando-se como obra representativa do repertório violonístico de câmara. Já em décadas anteriores, importantes transcrições já vinham sendo feitas, a exemplo de uma transcrição feita por Tárrega de uma obra de Isaac Albeniz (1860 – 1909), a respeito da qual o autor teria dito algumas palavras entusiásticas, citadas pelo biógrafo Adrián Rius:

cuando Albéniz oyó ejecutar su famosa serenata, arreglada para guitarra por el propio Tárrega, sintiose tan emocionado, tan sobrecogido, que no pudo menos de exclamar - esto es lo que yo había concebido.²⁴⁸

No Brasil, a relação entre a produção de canções de câmara de cunho nacionalista e suas transcrições para o violão é marcada pelas transcrições de canções empreendidas por nosso mais conhecido compositor nacionalista, Heitor Villa-Lobos, a partir de seus próprios originais para canto e piano. O violonista Turíblio Santos, tendo também feito transcrições de canções de Villa-Lobos para o seu instrumento, comenta no encarte do disco em que as interpreta:

Heitor Villa-Lobos sempre utilizou o violão como seu caderno de anotações sobre a música brasileira. No caso das canções, os exemplos mais notórios são as “Bachianas no. 5”, a “Seresta no. 5” e a “Canção do amor”. Temos o direito de nos perguntar, tal intimidade que ele tinha com o violão, se os originais dos acompanhamentos não seriam para o instrumento? Baseado nesses originais do mestre, transcrevi a “Melodia sentimental”, “Viola quebrada” e o “Lundu da Marquesa de Santos”.²⁴⁹

²⁴⁵ Manuel de Falla escreveu apenas uma obra original para violão, enquanto Albeniz não escreveu nenhuma obra original para esse instrumento. Ambos, entretanto, buscaram no violão inspiração para a elaboração de numerosos elementos temáticos, tímbricos e harmônicos de suas obras.

²⁴⁶ Termo espanhol para violão.

²⁴⁷ Esses dois violonistas foram também compositores, tendo escrito grande parte do repertório violonístico espanhol. Entretanto, suas obras, comparativamente ao repertório pianístico de outros compositores de seu período, representam uma parcela pouco representativa.

²⁴⁸ RIUS, 2002.

²⁴⁹ Santos, T., Mac David, Carol. *Amazônia é Brasil*. Encarte do CD. Rio de Janeiro: Rob digital, 2005.

4.2.2 – Por uma aproximação entre a transcrição musical e a tradução poética

A transcrição e a tradução literária, postas lado a lado, revelam pontos de confluência bastante significativos. Antes de serem vistas como conceitos, transcrição e tradução se aproximam do ponto de vista etimológico. A palavra “transcrição” tem origem no verbo latino *transcribere*, composto do prefixo *trans* (de uma parte a outra; para além de) + *scribere* (escrever), significando, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. A palavra “tradução”, por sua vez, origina-se também de um verbo latino, *transducere*, composto por *trans* (de uma parte a outra; para além de) + *ducere* (conduzir), significando “levar, transferir, conduzir para além de”. Pode-se considerar que os termos “transcrição” e “tradução”, ao tratarem de textos, são análogos, se não sinônimos.

Sob uma perspectiva histórica, transcrição e tradução têm oscilado, ao longo do tempo, entre as noções de fidelidade e originalidade, equivalência e adaptação, exagero e equilíbrio, passando do elogio à crítica. A transcrição, entretanto, ao contrário da tradução no ambiente literário, não recebeu do ambiente musical a mesma atenção. Ainda que a transcrição seja uma disciplina de cunho prático presente nos programas curriculares de muitos cursos de música, os questionamentos teóricos quanto às suas relações com as noções de interpretação, autoria, fidelidade e originalidade, possibilidade e impossibilidade, são bastante escassos.

Diante da possibilidade de retomar tais questionamentos em um trabalho interdisciplinar como este, e mediante a consideração das aproximações históricas, etimológicas e processuais entre a transposição musical e a tradução literária, proponho também a aproximação teórica entre transcrição e tradução por intermédio das teorias dos irmãos Campos referentes à tradução de poesia, retomando rotas já percorridas ao longo desta tese.

Na avaliação dessa aproximação teórica, me valho não mais da transposição feita naquele projeto acadêmico, mas de uma segunda transcrição da canção “Dentro da noite” feita para violão por Celso Faria, especialmente para este trabalho, estando o autor atento às propostas estéticas dos irmãos Campos.

Nos itens que se seguem, procuro justificar, à luz da teoria dos Campos, a escolha do violão como instrumento de transcrição da canção “Dentro da noite” e, após inserir no trabalho uma cópia da transcrição realizada, avalio como o transcritor observa em sua prática as propostas

tradutórias dos Campos, apontando para os modos de aproximação entre os elementos da obra de partida e a de chegada e para as justificativas de suas escolhas interpretativas e criativas, fundamentadas em dados da análise da canção de Helza Camêu.

4.2.3 – “Dentro da noite” ao violão: uma escolha plagiotrópica e sincrônica

Em nosso projeto de divulgação da canção brasileira, a proposta inicial de transcrever canções para o violão deveu-se, antes de tudo, a uma necessidade contextual. Sendo o violão um instrumento harmônico²⁵⁰ portátil, poderíamos, com ele, levar as obras aos lugares que planejávamos. Entretanto, para além dessas contingências, a seleção da canção “Dentro da noite” para ser transcrita, dentre tantas outras obras, certamente não foi aleatória. Ainda que naquele momento tivéssemos agido menos analítica e mais intuitivamente, pode-se hoje avaliar o quanto a aproximação entre o violão e “Dentro da noite” foi apropriada e justificável.

Retomando os princípios da teoria da transcrição, cabe lembrar que um de seus primeiros pressupostos é valorizar a tradução da forma. Entretanto, ainda que na tradução de poesia de um idioma para outro se busque preservar o projeto estrutural da obra, ou seja, manter as semelhanças dos aspectos formais, não há como preservar no texto de chegada as características tímbricas, peculiares às palavras e às rimas do texto de partida. No texto traduzido, sendo outro o idioma, outras serão as palavras e timbres empregados e percebidos.

Mas se a alteração tímbrica é, em princípio, uma alteração formal, ao considerarmos a materialidade acústica dos sons, como solucionar o problema da impossibilidade de aproximações tímbricas em poemas traduzidos e, especificamente, em transcrições musicais, onde o timbre é exatamente o elemento alterado na sua integralidade?

Nesse sentido, a teoria da transcrição propõe que a obra de chegada apresente semelhanças estruturais às detectadas na obra de partida. Assim, se em um poema há rimas do tipo ABAB, recomenda que haja, na sua tradução, rimas do tipo ABAB, ainda que acusticamente diferentes das do texto de partida, preservando-se, naturalmente, a busca por certa

²⁵⁰ Instrumento musical que permite a execução de notas simultâneas, como o piano, o órgão, o violão e a harpa, produzindo acordes, diferentemente dos instrumentos melódicos, como a flauta e o trompete, que permitem a execução de apenas uma nota a cada instante.

aproximações de sugestão semântica. Nesse caso, mudará a forma acústica das rimas, mas será mantido o projeto estrutural. Poderíamos indagar, entretanto, no caso da transcrição, que tipos de aproximações podem ser efetivados em uma tradução onde o timbre é o elemento exclusivo do câmbio.

A resposta para essa questão se encontra também em proposições da teoria da transcrição. Se a tradução do timbre, sob sua perspectiva formal, é impossível, que sejam feitas aproximações por outras vias, não exatamente de caráter semântico, mas igualmente auxiliares na produção de sentido. É nesse aspecto alternativo de aproximação que se interpõe o critério plagiotrópico e a poética sincrônica apontados pela teoria tradutória dos irmãos Campos.

Segundo esses critérios, observados pelos tradutores de poesia ligados ao movimento concretista, as equivalências em uma tradução ou transcrição não se estabelecem apenas entre elementos de mesma natureza: elementos preponderantemente semânticos de uma obra de partida podem relacionar-se a elementos preponderantemente formais na obra de chegada; elementos formais da obra de partida, por outro lado, podem se relacionar a elementos contextuais da obra de chegada e assim, em intrincados e multilineares modos de inter-relação. Não se processam apenas relações aproximativas diretas, duais, biunívocos, mas, relações reticulares, transversais.

A plagiotropia, do grego *plágios* - oblíquo, transversal -, como observa Haroldo de Campos²⁵¹, sorve em um único corpo textual, no caso, a canção transcrita, uma confluência dialogal de vozes que se entrecruzam e se sobrepõem, idéia correlata à do hipertexto, onde se estabelecem relações manifestas ou ocultas entre textos, idéias, tecnologias, pessoas e subjetividades, reutilizáveis em processos de criação.

Para que possamos compreender as aproximações entre o timbre e os elementos diversos de sua natureza acústica com os quais se relaciona, faço uma abordagem do timbre sob a perspectiva semiótica que fundamenta a teoria da transcrição.

O timbre é uma característica particular, privativa, qualitativa do som. É definido pela possível variedade de “harmônicos” e suas sobreposições nas ondas sonoras perceptíveis

²⁵¹ CAMPOS, 1981. p.75-76.

como sons²⁵². As demais características ou propriedades das ondas sonoras são a altura e a intensidade: a primeira está relacionada às variações de frequências e a segunda à dimensão ou amplitude das ondas, sendo, portanto, propriedades quantitativas. A dimensão qualitativa e privativa do timbre é tal que, mesmo com a alteração das alturas e das intensidades²⁵³ em uma seqüência de sons musicais, é possível identificar se essa seqüência é realizada por um piano, um violão, uma flauta ou uma voz, e ainda, a quem pertence a voz.

No âmbito da semiótica, um timbre pode estar incluído na idéia de “primeiridade”, descrita por Charles Peirce, ou seja, na idéia de algo que é “tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa”²⁵⁴, de signo que pode gerar “relações significantes autônomas”²⁵⁵. Não é injustificada a analogia feita entre timbre e cor, essa última também utilizada na exemplificação de percepção da “primeiridade”. Entretanto, os timbres, assim como as cores, não se restringem à “primeiridade”. Em níveis mais avançados do pensamento, cores e timbres se relacionam a outras idéias, relacionam-se a um “segundo” e a ainda a um “terceiro”, e assim, à “secundidade” e à “terceiridade” peircianas.

Quando penso em “azul” e não relaciono a cor a qualquer outro elemento, situo-me no âmbito da primariedade; se penso no azul e imediatamente me lembro do céu, estabelece-se a secundidade. Ao elaborar, entretanto, a idéia de que a cor do céu é a cor azul, estabelece-se em minha mente a terceiridade. A partir daí, poderia pensar na existência de diferentes tonalidades de azul ou imaginar que um par de sapatinhos de tricô azuis em uma vitrine é destinado a um menino. Também os timbres, ultrapassados os níveis da primeiridade e da secundidade, podem remeter a contextos e a significados específicos. Pela terceiridade, pode ser desencadeado um jogo infinito de sobreposições interpretativas, uma semiose ilimitada, conduzida, pragmaticamente, pelos elementos do contexto, da tradição e da subjetividade.

A aproximação entre os timbres da obra de partida e o da obra de chegada podem não ter maiores relações quanto às suas qualidades acústicas, ou seja, podem divergir no nível imediato da primeiridade, mas podem aproximar-se nos níveis relacionais estabelecidos na

²⁵² Faz-se aqui uma distinção entre onda sonora e som. Enquanto a onda sonora é uma onda mecânica que se propaga em meio elástico transportando energia, o som é a sensação provocada pela onda sonora quando essa atinge a membrana timpânica. Essa, associada ao nervo auditivo, envia impulsos ao cérebro que os decodifica permitindo a identificação de suas características específicas.

²⁵³ Alterações extremas na frequência e na intensidade podem trazer dúvidas quanto à identificação da fonte sonora. Na emissão de registros superagudos da produção da voz, pode ser difícil detectar-se de quem é da voz.

²⁵⁴ PEIRCE, 1993. p.136.

²⁵⁵ PEIRCE *apud* FIGUEIREDO, 1977. p.57.

terceiridade, através de um dos muitos e possíveis níveis da cadeia de interpretantes. Assim ocorre com o timbre do violão em relação ao timbre do piano; apesar de ambos serem instrumentos de corda, apresentam características acústicas bem diversas.

Portanto, na transcrição de “Dentro da noite” para o violão, as aproximações não ocorrem meramente entre os timbres desse instrumento e do piano, que apresentam traços de semelhança. As relações tradutórias são estabelecidas “sincronicamente” entre o texto poético e os elementos musicais da canção, pela ação interpretativa de Camêu, e “plagiotropicamente” entre ambos e as características históricas do violão, pela inserção do instrumento na tradição musical brasileira. Isso equivale dizer que o contexto sugerido no poema se aproxima daquele sugerido pelos elementos musicais empregados pela compositora, e que ambos, texto e música, se relacionam com o contexto ao qual o violão está tradicionalmente relacionado: ao brasileiríssimo ambiente seresteiro.

O Professor Oiliam Lanna²⁵⁶, em sua tese de Doutorado, aponta para os riscos de uma tradução frente às transposições de tempo e lugar: “Poderíamos exercitar a imaginação tentando antever o que restaria de um samba executado por uma orquestra de balalaikas”. Exercitando a imaginação, como sugere o mestre, penso que restaria muito pouco do samba, frente à imensa distância contextual entre os elementos postos em relação tradutória. Por outro lado, posso supor que ocorreria exatamente o contrário no caso da canção “Dentro da noite” ser interpretada pela voz e pelo violão. A transposição de tempo e lugar, de fato, não é feita. O que ocorre é justamente a sincronia – encontro do poema e da canção com o seu próprio tempo e lugar, pelo som da tradição.

Na partitura de “Dentro da noite”, Helza Camêu insere, abaixo do título, a palavra “seresta”. Ao compor uma canção e assim designá-la, Camêu aproxima de antemão o poema e seus possíveis “personagens”, o “eu lírico” e o “objeto” de sua atenção sentimental, de um certo tempo e lugar, e assim, o contextualiza. Considerando que a compositora identifica o “eu lírico” dos poemas musicados em *Líricas* com a figura do próprio Manuel Bandeira, ela o remete ao contexto do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, aqui representado por uma de suas mais populares tradições musicais, a seresta.

Segundo nos informa a *Enciclopédia da música brasileira*, o nome “seresta” surgiu no século

²⁵⁶ LANNA, 2005. p.47.

XX, no Rio de Janeiro, “para rebatizar a mais antiga tradição de cantoria popular das cidades: a serenata”. Os grupos de seresta no Rio de Janeiro proliferaram nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, sendo basicamente compostos por violões de 7 e 6 cordas, cavaquinhos e instrumentos de sopro como o officlaide, a clarineta e a flauta transversa. O violão tinha papel preponderante na execução dos “baixos”, sendo fundamental no acompanhamento harmônico. Além disso, podia realizar também desenhos melódicos, muitos de caráter contrapontístico. As serestas populares inspiraram Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Helza Camêu, Batista Siqueira, Camargo Guarnieri e outros compositores brasileiros na criação de obras para piano solo, canto e piano, grupos de câmara e orquestra.

Dentre as obras para canto e piano, inspiradas na música popular urbana, destacam-se as quatorze *Serestas*, conjunto de canções escritas por Villa-Lobos sobre poemas que sugerem ao compositor a elaboração de canções com caráter seresteiro.

Mesmo posteriormente, quando outras estéticas se sobrepuseram àquelas presentes no nacionalismo musical, os desenhos melódicos característicos da modinha e dos baixos seresteiros se mantiveram presentes na música brasileira, ainda que transformados, estilizados, reaproveitados.

A idéia de uma seresta pode conduzir a um grande número de remissões: ao fazer musical amador, ao tocar e cantar solitariamente à noite sob o luar, ao fazer serenatas à janela da namorada, ao exercício prazeroso da música em grupo, à sonoridade dos violões, às melodias de amor, aos jogos musicais da improvisação, às tradições de uma época e lugar.

Em “Dentro da noite” a remissão direta à seresta provém, certamente, da interpretação que faz a compositora do poema, dos termos e temática freqüentes em outros textos de modinhas, canções seresteiras ou cantos de serenata, a exemplo das referências à inspiração e ao encantamento provocados pela noite e pelo luar (Dentro da noite a vida canta e esgarça névoas ao luar.../ fosco minguante o vale encanta.../ há um amavio esparso no ar...), à presença companheira do violão (sinto no meu violão vibrar...) e, sobretudo, aos prazeres e às dores do amor (morreu pecando alguma santa.../que definiu do mal de amar.../uma garganta súplice, triste, a soluçar...). Vejamos o poema, publicado por Manuel Bandeira no livro *A cinza das horas*:

Dentro da noite

*Dentro da noite a vida canta
E esgarça névoas ao luar...
Fosco minguante o vale encanta.
Morreu pecando alguma santa...
A água não para de chorar.*

*Há um amavio esparso no ar...
Donde virá ternura tanta?
Paira um sossego singular
Dentro da noite...*

*Sinto no meu violão vibrar
A alma penada de uma infanta
Que definhou do mal de amar...
Ouve... Dir-se-ia uma garganta
Súplice, triste, a soluçar
Dentro da noite...*

A remissão a um caráter musical popular também é sugerida no poema. Um exemplo disso está nos versos Fosco minguante o vale encanta/Morreu pecando alguma santa, em que o poeta remete, por uma aproximação lexical, semântica e estilística, aos ditos populares. Bandeira cria algo semelhante a um dito híbrido que parece compor-se intertextualmente de outros provérbios onde se relacionam proposições antagônicas a cada verso²⁵⁷, associados a outros que apresentam versos curtos em rima, a mais outros que fazem referências a fenômenos climáticos e ainda àqueles que trazem metáforas com a figura do “santo”²⁵⁸.

Para indicar o pendor popular de sua obra, sem que se perca o discreto requinte que caracteriza sua obra, assim como ocorre com a poesia de Bandeira, Helza Camêu insere no início da partitura, como primeira indicação de caráter expressivo, o termo “Muito simples”.

A compositora aponta com essa indicação para um contexto interpretativo distante de elaborações performáticas mais frequentes na música erudita. Sugere, possivelmente, que não haja na interpretação da canção grandes contrastes de dinâmica, andamento ou agógica, que não se use demasiadamente o pedal (no caso da execução original ao piano, para criação de ressonâncias), e que não sejam empregados uma impostação ou um vibrato exagerados pelo cantor. Simplificar a interpretação também aproxima a obra, por vias da transcrição, de uma

²⁵⁷ Assim como um luar fosco e minguante pode encantar, pode morrer pecando uma santa; assim como pode haver sol e chuva, pode se casar quem já se casou, como uma viúva.

²⁵⁸ Refiro-me aqui a ditos e versos populares como “sol com chuva, casamento da viúva”; “santo de casa não faz milagre”, “santo do pau oco”, “só no dia de São Nunca de tarde”, e ainda, “A lua à tardinha com seu anel, dá chuva à noite ou vento a granel”, “Névoa na serra, chuva na terra”, “Depois de chuva, nevoeiro, terá bom tempo, marinheiro” etc.

execução pelo violão, instrumento de sonoridade mais tênue que a do piano sob o ponto de vista de sua composição tímbrica e de suas propriedades idiomáticas.

Passo a observar como a linguagem violonística utilizada por Celso Faria traduz criativamente a escrita pianística de Helza Camêu, avaliando como o violonista buscou a manutenção dos elementos da obra de partida, particularmente os elementos estruturais, como a harmonia, o ritmo, as linhas melódicas e a disposição fraseológica. Avalio ainda como o transcritor buscou preservar os elementos característicos da escrita musical de Camêu e como trabalhou em favor da eficiência acústica da obra em seu novo meio de produção.

Um dos primeiros aspectos observados para realização da transcrição é o âmbito da obra de partida, considerando-se que extensão do piano é de sete oitavas²⁵⁹ e uma terça menor e a do violão é de três oitavas e uma quinta justa, levando a um provável “achatamento” harmônico da obra transcrita. Não basta, entretanto, verificar o âmbito geral da obra, mas também as relações entre os âmbitos das frases e seus modos de articulações, assim como suas relações harmônicas²⁶⁰, para avaliação dos pontos de possível mudança na “oitava” da frase. Ademais, enquanto no piano é idiomáticamente possível executar-se até dez notas simultâneas, uma tocada pelos dedos das duas mãos, no violão apenas uma mão define as alturas, as quais podem ser digitadas em apenas seis cordas.

A observação do âmbito permite ao transcritor avaliar se a obra pode e se é recomendável que seja integralmente inserida na extensão do violão, e nesse caso, havendo algumas notas que extrapolam a extensão do violão, se estas poderão ser transpostas para outra oitava mais interna do âmbito, ou se será necessário transpor a obra para uma tonalidade diferente da original.

Nessa transcrição, Celso Faria verificou a possibilidade e manteve a escrita violonística na mesma tonalidade da obra de partida, lá menor, que é, por sua vez, idiomáticamente bastante

²⁵⁹ A “oitava” designa aqui não o intervalo harmônico ou melódico, mas uma seqüência diatônica de oito sons, correspondente a uma escala tonal. Por analogia, pode-se pensar em um edifício onde cada “oitava” corresponda a um lance de escada/escala, que liga um andar a outro, tendo cada lance o mesmo número de degraus/notas, porém, cada vez mais altos/agudos em relação ao chão. Se o primeiro degrau de um andar é chamado “dó” e o segundo “ré”, o primeiro e o segundo degraus do andar de cima também serão também chamados “dó” e “ré”, porém, uma “oitava” acima.

²⁶⁰ A complexidade na construção de certos acordes no violão decorre de sua própria estrutura física. Enquanto em um piano, por exemplo, é possível executar-se um acorde de do₃, re₃ e mi₃, o mesmo não ocorre no violão, já que essas três notas estão dispostas numa mesma corda ou em espaços muito distantes no braço do violão, impedindo sua montagem ou dificultando a fluência musical.

adequada ao violão²⁶¹. O violonista propõe que as vozes melódicas do acompanhamento permaneçam, na maior parte da obra, na oitava empregada para o piano (altura real), ou seja, na mesma frequência de vibração proposta para o instrumento de teclas. Essa não é uma opção comum em transcrições violonísticas, em que normalmente as obras transcritas são transportadas para uma oitava abaixo em relação ao tom original. Entretanto, como na obra a primeira voz inicia-se no âmbito da oitava 2 e sobe até a oitava 4 e a segunda voz desce até a oitava 1, foi recomendável que assim se procedesse para que a maioria das frases melódicas permanecessem contidas na extensão do instrumento.

Há, entretanto, trechos em que se faz necessário transpor uma ou todas as linhas melódicas do contraponto para outra oitava, a fim de que a seqüência melódica descrita pela voz se mantenha dentro da extensão do violão. Essas transposições de oitavas ocorrem, por exemplo, na primeira e na segunda linha, que sobem uma oitava, da segunda colcheia do c.7 até final do c.8.

A análise textural do acompanhamento revela uma alternância entre um contraponto a duas vozes e seqüências homofônicas de acordes sob uma ou duas vozes contrapontísticas. Observa-se que ao longo da canção são empregados elementos de homofonia nos primeiros tempos de compassos, em geral antecidos por um movimento anacrústico. Note-se que o gesto de executar um acorde em tempo forte em início de frase e a partir dele seguir um movimento melódico é idiomáticamente bastante violonístico e é um procedimento composicional comum em música popular. Esse foi um dos fatores que levaram à escolha da canção “Dentro da noite” para ser transcrita para o violão e um dos elementos formais da obra especialmente observados na transcrição. O transcritor buscou preservar a linha do baixo, ou seja, a harmonia ditada pelos acordes, sem alterar os desenhos melódicos das linhas do contraponto, mantendo ainda o direcionamento dessas linhas que se desenvolvem majoritariamente em movimento contrário²⁶².

²⁶¹ Há, no violão, tonalidades mais “sonoras” que outras, ou seja, tonalidades que viabilizam a produção de sons mais ricos em harmônicos e com menor produção de ruídos. Essa qualidade relaciona-se à própria afinação das cordas do instrumento, isto é, às notas emitidas pelas seis cordas do instrumento, mi – lá – ré – sol – si – mi, quando estão soltas, ou seja, não pressionadas nos trastes. Estando uma obra na tonalidade de Lá menor ou de Mi Maior, por exemplo, haverá mais chances de serem tocadas as cordas soltas mi e lá, nesse caso, as tónicas e dominantes das tonalidades, diminuindo a necessidade do uso da “pestana” ou de posições pouco confortáveis para a mão, que reduzem o número de harmônicos; os acordes serão mais facilmente “montados” e a digitação dos desenhos melódicos e percursos harmônicos será facilitada, garantindo maior fluência de execução e melhora no padrão de vibração das cordas e, conseqüentemente, do som produzido.

²⁶² O movimento contrário entre duas vozes indica que enquanto uma executa um movimento melódico ascendente, a outra executa, simultaneamente, um movimento descendente, ou vice-versa.

Entretanto, como já foi dito, nem todo acorde escrito para o piano é exequível no violão. Assim, alguns acordes da canção tiveram que ser “reduzidos” em sua constituição, ou seja, sem que houvesse alteração na função harmônica do acorde, na transcrição, algumas notas precisaram ser eliminadas. Os critérios para eliminação de notas são bastante variados e ajustam-se não apenas às regras de harmonia e assim à disposição das notas do acorde e no violão, mas também às circunstâncias em que estão inseridos na obra, à relação com as notas da melodia executadas pelo canto, às presenças de notas do acorde antes ou depois de sua articulação, à fluência musical requisitada pelo instrumento e, naturalmente, às limitações e fatores de exequibilidade do acorde no violão. Outro aspecto importante a ser observado relaciona-se ao estilo composicional de Camêu, quanto aos tipos de conduções e articulações melódicas e harmônicas preferidas pela compositora ao longo da canção e no conjunto de sua obra.

4.3 – As canções de *Líricas*: obras em rede

“Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. [...] Talvez nesse gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto”.

Manuel Bandeira

Até o final do Capítulo IV, foram realizados nesta tese estudos analíticos de quatro das canções de *Líricas*, estudos que podem fornecer subsídios para sua compreensão e sua interpretação. Esses estudos revelam como cada uma delas possui, a princípio, uma independência formal e semântica, podendo ser interpretadas isoladamente. Entretanto, essas canções, como já se sabe, fazem parte de uma obra maior, o opus 25 de Helza Camêu, as *Líricas*. Ao escolher e reunir esses poemas/canções, a compositora terá tido certamente um intuito. A proposta é, portanto, compreendê-lo. A hipótese é que a obra constitua um “ciclo de canções”, uma rede de obras onde se configura uma narrativa possivelmente hipertextual.

Segundo escreve Susan Youens, no dicionário Musical *The New Grove*, o termo *song cycle* é definido como um grupo de canções individualmente completas, mas pensadas como uma unidade. Youens considera:

A coerência observada como atributo necessário a um ciclo de canções deriva do texto (um único poeta; uma história linear; um tema central ou tópico como o amor ou a natureza; um sentimento unificador; uma forma ou gênero poético, como sonetos ou ciclo de baladas) ou de procedimentos musicais (esquema tonais; motivos recorrentes, passagens ou canções inteiras; formas estruturais). Esses elementos podem aparecer sozinhos ou em combinação.²⁶³

Em entrevistas ao pianista e pesquisador Marcus Vinicius Medeiros Pereira²⁶⁴, três consagrados compositores brasileiros da atualidade, autores de séries ou ciclos de canções, registraram também suas impressões sobre o termo “ciclo de canções”. Aylton Escobar considera que “um ciclo de canções, em geral, é feito sobre um assunto ou tema (mesmo em se tratando de vários poetas) ou sobre vários assuntos com poemas do mesmo poeta”. Segundo Escobar, deve haver algo de “único” na obra para que nela se reconheça um ciclo.

²⁶³*The coherence regarded as a necessary attribute of song cycle may derive from the text (a single poet; a story line; a central theme or topic such as love or nature; a unifying mood; poetic form or genre, as sonnets or ballad cycle) or from musical procedures (tonal schemes; recurring motifs, passages or entire songs; formal structures procedures). These features may appear singly or in combination. (GROVE, 2004. p.716-719).*

²⁶⁴ PEREIRA, 2007. p.28-30.

O compositor Marlos Nobre, por sua vez, considera a temática unificadora como ponto fundamental na criação de um ciclo e diz que o mais apropriado é que esse se baseie em um ciclo de poesias, como são os casos do *Winterreise*, de F. Schubert, e do *Dichterliebe*, op. 48, de R. Schumann, classificados por ele como exemplos máximos do gênero no Romantismo, obras que criaram as bases para a composição posterior dos ciclos de canções.

A concepção de ciclo do compositor Luís Carlos Csekö baseia-se principalmente nos procedimentos musicais utilizados por ele próprio, dizendo trabalhar em “séries de obras” “atrelando-as” pelo título, por passagens poéticas ou por afetos/emoções que as relacionam. Afirma, contudo, que em searas mais tradicionais, um compositor tenha que “atrelar” as obras de acordo com o estilo no qual decidiu se inserir e que a compreensão de como se constitui o ciclo deve levar em conta o contexto do artista durante a criação, por meio da busca daquilo que viria a constituir essa “atrelagem”.²⁶⁵

Em relação às obras citadas por Marlos Nobre, como o *Winterreise*, há estudos analíticos que constataam a presença de inter-relações entre as canções, evidenciando fios dialógicos que as articulam, ainda que a obra se mantenha aberta às mais diferentes leituras interpretativas. Outros grupos de canções, como o precursor “*An die ferne Geliebte*” de L. Beethoven, sobre textos de Aloys Jeitteles, o “*Frauen-Liebe und Leben*”, de R. Schumann, sobre textos de A. Von Chamisso, a série de canções de “*Mignon*” articuladas por H. Wolf, sobre poemas de Goethe e “*La bonne chanson*”, de G. Fauré, sobre textos de Verlaine, recebem a denominação de ciclo e, indiscutivelmente, sugerem, em diferentes graus, relações coesivas, a ponto de gerarem estudos para identificação dessas relações, com resultados postos não apenas em teses acadêmicas, mas em criações performáticas, onde os ciclos são interpretados cenicamente, conectadas as canções em seqüências cronológicas ou em *flash-backs*, revelando a abertura hipertextual dessas obras à interpretação extra-musical²⁶⁶.

Observa-se que o que há em comum entre a definição apresentada no Dicionário Grove e as destes compositores tange as questões da unidade, da atrelagem e da coerência. A meu ver, os termos “unidade”, “tema central” ou “história linear”, como são empregado nessas definições, não conferem ao ciclo um caráter de estrutura unitária fechada e centralizada, o que divergiria

²⁶⁵ CSEKÖ *apud* PEREIRA, 2007, p.29.

²⁶⁶ Faço aqui referência a apresentações performáticas de ciclos de F. Schubert e de outros compositores de *Lied* realizadas em diversas partes do mundo, com manifestação de interesse crescente pelas platéias e crítica.

frontalmente da proposta hipertextual, mas o de um conjunto de elementos que se relacionam através da presença de um ou mais traços comuns que os articula e os torna uma obra coesa, sendo a coesão não um atributo de clausura, mas de elevadíssima aproximação topológica entre os elementos em rede.

Com relação àqueles ciclos de canções anteriormente citados, pode-se dizer que, segundo a definição de Youens, a unidade já seria garantida pela presença de um único poeta musicado ou pelas temáticas comuns que permeiam as canções agrupadas. Entretanto, os aspectos unificadores ou coesivos apresentados nesses grupos de canções vão, certamente, muito além dessas condições. Cada um desses conjuntos de canções “conta uma história”²⁶⁷, configurando, portanto, uma narrativa. São contadas histórias de vidas inteiras, de fases, de situações vividas, histórias construídas como uma sucessão de fragmentos, como instantes fotografados e resumidos em cada poema musicado, não como uma sucessão de fatos ou ações, mas como uma combinação possível, e nem sempre cronológica, de impressões e sentimentos que decorrem de fatos, ações e pensamentos, paradoxalmente conectados de modo coerente pela complexidade temporal e semântica da poesia e da música. Ao propor a identificação de *Líricas* como um ciclo de canções, aponto, portanto, para o estudo de uma narrativa e das conexões que a articulam.

No ambiente fronteiro em que se situa esta tese, como classificar uma narrativa literário-musical elaborada pela voz musical de uma compositora que se vale da voz lírica de um poeta para narrar uma história possivelmente autobiográfica daquele mesmo poeta? Que tipo de narrativa corresponderia a uma sucessão de canções que configura uma história pessoal e subjetiva de “um”, engendrada pelo “outro”, o qual se reflete nessa mesma história e a qual será ainda necessariamente refletida e transformada pela interpretação de um terceiro? Certamente não encontraríamos nos domínios tradicionais qualquer tipologia capaz de dar conta dessas aproximações transversais.

O conjunto de relações dialógicas e intersemióticas apresentado em *Líricas* poderia ser comparado à prática cinematográfica. Estaríamos aqui elaborando um roteiro fílmico sobre um livro de Camêu, escrito com base em depoimentos pessoais, textos autobiográficos,

²⁶⁷ Para muitos teóricos da literatura e da lingüística, que não limitam o emprego do termo “narrativa” à sua presença em gêneros como o romance, o conto, a novela ou os poemas épicos, “contar uma história” corresponde a uma possível definição de “narrativa”. Dentre eles se incluem Gérard Genette e Jean-François Lyotard.

documentos e em notícias sobre Bandeira. Um passo além nessa cadeia de interpretantes, ocorreria na realização do filme, ou seja, na interpretação musical das *Líricas* segundo a análise e a síntese ora empreendidas, isto é, segundo uma coerência construída.

Diante da complexidade das relações e da heterogeneidade dos elementos em conexão, emergem mais uma vez as teorias de rede como ferramentas de compreensão da produção de sentidos. Ao avaliar *Líricas* sob a perspectiva do hipertexto, coloco-me frente à obra como seu leitor/intérprete, como tradutor/criador. Permito-me construir uma trajetória própria ao deparar-me com os múltiplos acessos disponíveis, já existentes ou a serem traçados.

Ao pensar a obra como um hipertexto, converto-me em um leitor consciente, de quem se espera a tarefa de descobrir como se processam as articulações de elementos textuais e musicais. Será o intérprete quem, através de movimentos de inferência, irá reconstruir o mecanismo dessa obra multisequencial, dessa rede cujos acessos o próprio intérprete elege, constrói ou reconstrói. Cabe ao intérprete, pois, construir ele mesmo a coerência que não se via concluída na obra, mas para a qual já o compositor havia traçado um suporte de navegação, uma sorte de orientação presente na própria configuração do hipertexto.

A possibilidade de vislumbrar um ciclo de canções como uma narrativa hipertextual fundamenta-se, em primeira instância, no modo como a leitora Helza Camêu conectou sua música às “pontas” deixadas pelas poesias de Bandeira e como as “atrelou” entre si. A hipertextualidade confirma-se, assim, diante da formação de novos significados advindos dessas novas conexões, rearticuladas segundo perspectivas interpretativas, também estimuladas e conduzidas pelas “pontas” ou “pistas” deixadas pela compositora, pelo poeta e pelo contexto criativo.

A hipertextualidade em *Líricas* pode ser verificada por sua observância aos princípios apontados por Pierre Lévy. A *heterogeneidade* instala-se pela diversidade da natureza das vozes em diálogo, pelas diferentes naturezas das pontas que se amarram: poesia e música, estilo composicional e estilo poético, elementos musicais e contextos literários, histórias de vida de Camêu e de Bandeira, Bandeira e Verlaine, Verlaine e Debussy, Camêu e Debussy etc. A intersemiose que se processa na criação e na interpretação de uma canção torna-se exemplo elucidativo da associação de elementos de natureza diversa, assim como os efeitos da plagiotropia, já observados nas análises de canções apresentadas anteriormente.

Num conjunto de canções como *Líricas* oscilam as centralizações. Onde se localizará o foco da narrativa ou do sentido? O que importará mais? Um personagem, um tema, o cenário da narrativa, a melodia, as escalas exóticas, os intervalos consonantes ou dissonantes, o ritmo, a tonalidade, o uso de modos antigos, a harmonia, a dinâmica, o estilo composicional, o olhar do cantor, a sua voz, o timbre escolhido, sua afinação, a sincronia entre os intérpretes, a técnica e o gesto do pianista, o cenário da *performance*, alguma das oito canções? O hipertexto responde: a cada instante, a cada olhar, um ou mais desses elementos assumem o centro, não apenas para quem o compõe, mas para quem o interpreta e para quem assiste a ele.

O princípio da *metamorfose* é também verificado nessa obra à medida que cada poema transforma-se “intersemioticamente” em canção. Na música, cada palavra ou verso se transforma, ganha ou perde intenção. A cada diferente timbre, técnica e intenção de diferentes cantores o texto cantado adquire nuances de sentidos diferentes. E ainda, uma proporção ampliada, cada canção, ao ser conectada pelas intenções interpretativas, torna-se parte de algo maior, de um ciclo, onde novos significados são produzidos.

Pelo princípio da *multiplicidade e encaixe de escala*, ou seja, da idéia do fractal, cada canção, que era uma rede em si mesma, passa a ser um nó de uma rede mais ampla. Pelo princípio da *exterioridade*, a rede hipertextual de *Líricas* e de cada canção atrai novos acessos, materializados sob as mais diversas formas de análise, de novas concepções técnico-interpretativas, da compreensão das intertextualidades, da obtenção de novas informações documentais históricas, da *performance* em diferentes contextos, da interpretação por diferentes intérpretes etc.

Finalmente, diante de tudo isso, a obra “é” ou “torna-se” aquilo que a *topologia* permite-lhe ser, pelas interferências dos elementos que dela se aproximam a partir de múltiplas direções, através dos mais diferenciados aproveitamentos de seus potenciais significativos e da criatividade potencial daqueles que dela se aproximam.

Quanto à supracitada coerência, é conveniente que se diga algo mais, pois, se por um lado ainda hoje é comum definir-se *texto* como uma seqüência necessariamente coesa e coerente de enunciados, por outro, o hipertexto – caracterizado pela ausência de linearidade e de um centro fixo e controlador – põe em questão os aspectos de uma rígida continuidade tópica, de uma centralização estável e autoritária e, portanto, da própria noção antiga de coerência.

Nesse sentido, auxilia-nos o lingüista Luiz Antônio Marcuschi, que esclarece como o termo “coerência” experimentou uma variação conceitual ao longo dos tempos e como hoje, tempo de hipertextos, é concebido. O autor descreve como, tradicionalmente, as análises da noção de coerência passaram por três fases:

A primeira delas não distinguia entre coesão e coerência e pode ser muito bem representada pela obra de Halliday & Hasan²⁶⁸ (1976) que trata a coesão como fator de coerência e tomam o texto como uma unidade semântica. Aqui a coerência é vista como propriedade textual e tem marcas na própria superfície. A segunda fase já distingue entre coesão e coerência de um modo bastante claro estabelecendo uma divisão de tarefas destes dois aspectos, cabendo à coesão a ordenação sintática e à coerência os aspectos semânticos e pragmáticos. Representante típico dessa fase é a obra de Beaugrande & Dressler²⁶⁹ (1981). Nessa segunda fase já se percebe que a coerência é algo mais complexo do que um conjunto de marcas e não se define pela simples boa-formação textual, pois a teoria do texto não é mais uma gramática do texto tal como a via Van Dijk²⁷⁰ (1972), situado na primeira fase acima. A terceira fase volta a não distinguir de modo rígido entre coesão e coerência, mas não pelas mesmas razões que na primeira fase. Agora, endossa-se a posição já admitida na segunda fase de que a coerência não é uma propriedade textual imanente, mas se dá mais ênfase ao ponto de vista e à ordenação cognitiva do texto. Tem-se uma visão mais integrativa e holística e menos fundada em unidades concatenadas como tal. A coerência é muito mais um ponto de vista e uma operação sobre o texto. Algo assim como uma operação interpretativa, [grifo nosso] como lembrou Koch²⁷¹ (1989)²⁷².

A visão atual de coerência, que permeia os estudos da lingüística e da semiótica, referida por Marcuschi como sendo adotada na “terceira fase”, coincide, a meu ver, com a concepção tacitamente assumida pelos músicos desde o século XIX quando da elaboração de seus ciclos de canções. Adapta-se ainda às idéias de nossos compositores entrevistados e à proposta da musicóloga Susan Youens, para quem o termo coerência é um adjetivo, sendo raramente enfocada como um conceito ou percebida como resultado de um complexo processo associativo. O músico estabelece a coerência através de mecanismos muitas vezes incompreendidos pelos próprios leitores/ouvintes, mas presentes e efetivos segundo sua lógica criativa. Os níveis de coesão e coerência em música são, certamente, níveis hipertextuais.

Isso faz sentido, uma vez que a “operação interpretativa”, de que falam Koch e Marcuschi, é a tarefa vital do músico. Ainda que um compositor utilize a tonalidade e a sintaxe musical como modos centralizadores de composição, a música em si, o som musical, que submerge seu

²⁶⁸ HALLIDAY & HASAN, 1976.

²⁶⁹ BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981.

²⁷⁰ VAN DIJK, 1972.

²⁷¹ KOCH, 1989.

²⁷² MARCUSCHI, 2000. p.12.

intérprete e seu fruidor, não possui centro ou linearidade; sua natureza é polissêmica, não-referencial, não distingue centro e margem, está tanto fora quanto dentro.

Revelar-se-ia aí uma razão para que literatura e lingüística, ao contrário do que costuma ocorrer, pudessem tirar proveito do que a música pode lhes oferecer em termos teóricos, assim como aconselha Luiz Tatit em seu livro propositalmente intitulado “Musicando a semiótica”.

Se a coesão, como mecanismo lingüístico e analogamente musical, conduz à idéia de unidade, ao aumento da legibilidade e à compreensão de significados durante a leitura/escuta, manifestando-se através de processos como a seqüencialidade, a reiteração ou a recorrência, a coerência é, como já se observou, uma propriedade relacionada à interpretação, podendo valer-se da própria coesão para ser confirmada, mas não sendo dela dependente. Segundo Fávero²⁷³, a coerência é o “resultado de processos cognitivos operantes entre os usuários e não mero traço dos textos”. Manifestada em grande parte macrotextualmente, refere-se aos modos como os componentes da rede relacionam-se de maneira reciprocamente acessível e relevante. Para a autora, a coerência não deve ser buscada apenas na “sucessão linear dos enunciados”, como numa sintaxe seqüencial, mas “pluridimensionalmente” mostrando-se condicionada ao “contexto pragmático”²⁷⁴ em que estão imersos os nós em rede.

Segundo George Landow²⁷⁵, uma forma possível de organização e compreensão de um hipertexto fundamenta-se no emprego da parataxe. A parataxe, cujo princípio não obriga nenhum elemento a “seguir” o outro, oferece a possibilidade de adicionar, omitir e intercambiar unidades temáticas, ou seja, interligar nós do hipertexto de maneira não seqüencial em função da coerência. Uma relação entre a parataxe e a tarefa interpretativa é descrita nas palavras de José Teixeira Coelho, citado por Rodolfo Coelho de Souza:

O procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser o da parataxe. É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata de não dar, de não explicitar, essa relação: ela freqüentemente não é construída, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser suas naturezas e autonomias. É basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e

²⁷³ FÁVERO, 2002, p.12.

²⁷⁴ Idem, p. 12.

²⁷⁵ LANDOW, 1992, p.130.

será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos [...] A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche o espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação plural ²⁷⁶.

Retomando a tarefa de compreender *Líricas* como um ciclo de canções, tendo em mente a postura ativa do intérprete, como postula Teixeira Coelho, busco parâmetros capazes de reconstruir uma narrativa hipertextual coesa adequada à análise proposta nesta tese. Como observa Landow, os parâmetros de coesão e coerência, dispersos no texto e na música de cada canção, estão em coordenação não apenas sintática, mas, sobretudo, paratática. Certamente, o aprofundamento no estudo dessas coordenações poderia nos levar não ao desenvolvimento de mais um tópico, mas de uma nova tese. Considerando que o objetivo do presente trabalho é antes apontar acessos e ampliar a compreensão dos significados, resumo o estudo à observação de três parâmetros narrativos, seguramente os mais enfocados em qualquer das teorias narrativas: personagens, espaço e tempo.

4.3.1 – Conectando os nós da rede

Perseguindo a coerência, nos termos definidos por Marcuschi, e a idéia de “unidade” em meio à multiplicidade de caminhos e aberturas da obra, dirijo-me aos poemas escolhidos e a seus possíveis elementos e modos de conexão. Passo a passo, em idas e vindas, na observação de relações sintáticas, paratáticas, intertextuais e tradutórias, reconstruo com minha leitura transcriativa uma história possivelmente contada por Bandeira, pela voz de Camêu, num processo de colaboração ativa.

²⁷⁶ TEIXERA COELHO *apud* SOUZA, 2007. p.79.

4.3.1.1 – A narrativa memorialista: um personagem chamado Manuel Bandeira

Na detecção da presença do “eu lírico” em *Líricas*, desse personagem/narrador homodiegético, pode-se observar de maneira objetiva como sua presença é marcada nos poemas escolhidos: todos eles estão escritos na primeira pessoa do singular. O “eu lírico” se identifica seguidamente em claras marcas textuais:

Poemas	Referências ao “eu lírico”, o narrador/personagem
1- <i>Desencanto</i>	“ <i>Eu faço versos ...</i> ”
2- <i>Crepúsculo de outono</i>	<i>Sem marcas</i> ²⁷⁷
3- <i>Madrigal</i>	“ <i>É assim que eu sinto ...</i> ”
4- <i>A estrela</i>	“ <i>Vi uma estrela tão alta...</i> ”
5- <i>Madrugada</i>	“ <i>Eu, no entanto olho o espaço sombrio...</i> ”
6- <i>Dentro da noite</i>	“ <i>Sinto no meu violão vibrar...</i> ”
7- <i>Confidência</i>	“ <i>Tudo que existe em mim...</i> ”
8- <i>Ao crepúsculo</i>	“ <i>Eu penso em ti...</i> ”

QUADRO XXII – Exemplos de marcas da presença do “eu lírico” em *Líricas*

A poesia lírica caracteriza-se justamente pela presença subjetiva do “eu lírico”. O leitor poderá considerar esse “eu lírico” como uma figura sem rosto, ou reconhecer nele a figura do próprio autor, que possivelmente traduz em poesia sua própria vida. Mas para que o “eu lírico” seja reconhecido na figura do próprio poeta, a questão pode ser avaliada em esferas não apenas intra, mas extra-textuais, pois se a poesia traduz a vida, recriando-a, os fatos vividos, ainda que interpretados, têm sua existência registrada.

Há, no conjunto de poemas escolhidos por Camêu, indicações de tal modo específicas e pessoais que dificilmente o leitor atento resistiria à idéia de transportar o próprio Manuel Bandeira para a situação do poema. Como intérprete, não resisti a essa idéia, assim como possivelmente não o fez Helza Camêu. Com um comprometimento crítico firmado em teses e artigos, outros leitores contumazes de Bandeira também não tiveram dúvidas em reconhecer na obra do poeta a presença viva da *persona* Manuel Bandeira, como fizeram Lêdo Ivo²⁷⁸,

²⁷⁷ “Crepúsculo de outono” é o único dos poemas de *Líricas* em que a presença do “eu” não se apresenta explicitamente em pronomes ou verbos. O poeta, entretanto, se revela como o observador da paisagem outonal, estando nela inserido e deixando-se por ela envolver.

²⁷⁸ IVO, 1986, p. 7-11.

Alfredo Bosi, Gilda de Melo e Souza, Antônio Cândido e muitos outros. Esses últimos chegaram a propor a leitura de Bandeira segundo os dois pólos da arte, isto é, pelo que adere estritamente ao real e pelo que procura subverter o real por meio de uma deformação voluntária²⁷⁹. Para eles,

entre os dois pólos da criação, corre como unificador um “eu” que se revela incessantemente quando mostra a vida e o mundo, fundindo opostos como manifestações da sua integridade fundamental [...], dando a cada verso seu timbre e sua vida²⁸⁰.

Assim, assumir a presença da *persona* de Bandeira como personagem de *Líricas* foi uma primeira maneira de unificar e dar coerência à minha leitura, considerando todas as informações anteriores arquivadas e entretidas em minha memória, as quais permitiram a ativação de conexões interpretativas.

Acredito que a identificação de um caráter confessional no texto poético, frequentemente presente na poesia lírica, longe de desmistificar ou desvendar o que de “sublimável” há nesse gênero, aproxima o texto do seu leitor pela realidade transcendente que embute, pela imaginação que provoca. Se a chamada “imaginação poética” não é o resultado de uma equação biográfica, como proclama Gaston Bachelard, nem é um mero eco do passado, o real biográfico cria, dialeticamente, um pano de fundo onde se projetam as imagens poéticas, possibilitando que, no leitor, elas atinjam o fundo onírico insondável da mente humana, região onde confluem memória e presente, real e imaginário.

A importância de uma atribuição “autobiográfica” à narrativa não reside apenas na possibilidade de dar nome a um rosto, a um lugar, ou datar o tempo. Ao nos depararmos com a figura humana de Bandeira, ou melhor, com sua *persona*, a narrativa se confirma plausível, coerente, e simultaneamente livre e aberta, porque é poesia, e é ainda dialogicamente “coral”, como reconhece Bakhtin, posto que é lírica. Em outras palavras, Bandeira oferece a seus leitores, desde Camêu até os intérpretes de suas canções, a experiência transcendente de ouvirem suas próprias vozes/vidas na voz/vida do poeta e também de emprestarem suas vozes à voz de Bandeira. Construo, dessa maneira, minha interpretação criativa sobre uma realidade transformada pela poesia e pela música.

²⁷⁹ MELLO E SOUZA & CÂNDIDO, 1993. p.3.

²⁸⁰ Idem, p.3.

Entro na rede através de “Desencanto”, primeira canção de *Líricas*, que apresenta no poema a indicação objetiva e nada metafórica de que o “eu lírico” seja mesmo um poeta. Esse “eu lírico” faz do poema um desabafo metalingüístico, ao referir-se, com suas comparações e metáforas, à melancolia que impregna o fazer poético: “Eu faço versos como quem chora”, “dói-me nas veias amargo e quente”, “meu verso é sangue”, “cai gota a gota do coração”, “Eu faço versos como quem morre”. Como narrador, o “eu lírico” dirige-se ao seu leitor, a quem previne: “Fecha meu livro, se por agora / não tens motivo nenhum de pranto”. A tonalidade menor da canção, as inflexões sintático-musicais, os contornos melódicos e seus tonemas, tão próximos aos contornos da fala, aproximam, pela naturalidade de que fala Tatit, a música e seu personagem, que narra algo de muito pessoal e espontâneo, assim como o faz um cancionista.

O desabafo poético que é “Desencanto” se confirma nos depoimentos do próprio Manuel Bandeira acerca desses versos, depoimentos em que fala sobre a feitura do poema num momento difícil de sua vida - em meio a uma crise de “consumpção neurastênica” provocada pela tuberculose que já o tomara há oito anos.

A música de “Desencanto” reforça o tom do sentimento que dá título à obra. O desencanto não é desesperado; é um vazio, é de uma monotonia pontuada por picos de dor. Assim é na música. As figurações rítmicas são repetitivas e os acordes vazios; desenhos descendentes de colcheias sobre um longo pedal de tônica compõem o acompanhamento pianístico da primeira e da terceira seções, enquanto na seção central, um longo salto melódico ascendente, seguido de movimentos descendentes, marca a dor pungente. A melodia do canto compõe-se de uma sucessão de frases descendentes, no movimento retórico da *Katabasis*, que sugere os estados de espírito melancólicos.

Partindo da ponta desse fio, que aponta Manuel Bandeira como protagonista dessa história, passo ao poema “Crepúsculo de outono”. Vejo o poeta imerso em um ocaso europeu, frente a uma paisagem de neve. O caráter impressionista da música, com todas as características assinaladas no Capítulo III desta tese, remete o poeta àquele continente. Há na descrição poética uma montanha, um vale e um rio. Há um corvo, lariços, pinheiros, uma igreja por perto, o sino tocando à hora do *Angelus*. Ali o poeta se encontra exilado para tratar-se do mal

do qual padece e o qual faz alusão no primeiro poema/canção²⁸¹. A montanha, onde morre o sol, o separa do mar e esse de sua terra. Na concepção interpretativa de Lêdo Ivo,

[...] agora, a noite cai. O poeta ouve o rio fluir, e o rumor igual lhe desperta, ao mesmo tempo, um sentimento fundo de monotonia, de vida condenada à imobilidade e à horizontalidade, e de fuga e evasão; talvez mesmo de dispersão, como se as tonalidades crepusculares o induzisse a diluir-se, como a neve que o sol derreteu. Punge-o a consciência de que o tempo está passando, e com ele a sua vida – essa vida incerta e fugidia que um dia receberá dele [Manuel Bandeira] um emblema lapidar: “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”.²⁸²

Ao ouvir a música de Camêu, com seu grande *alargando* e sua cadência final, vislumbro um crepúsculo, entretanto, não como uma metáfora do fim, mas da continuidade, de alento em meio à adversidade e à monotonia, como marco de uma esperança tênue no devir: “E tamanha esperança e uma tão grande paz/ avultam do clarão que cinge a serrania,/ Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás”.

Seguindo na trajetória proposta por *Líricas*, reencontro Bandeira na terceira canção, “Madrigal”. Nela o poeta possivelmente rememora um encontro com a amada, sua interlocutora, à beira-mar. A canção, uma seresta, mas com acordes que a distanciam do ambiente popular e a aproximam do ambiente impressionista, remete o poeta exilado ao Brasil, lugar onde deixou a amada, aquela através de cujos olhos o poeta pode desfrutar da beleza do sol, lua e do mar. Essa mulher inatingível aparece ao longo da obra de Bandeira. Encontramo-la nos versos de “Três Idades”, onde sua figura perpassa, como sugere o título, as diferentes fases da vida do poeta, ela própria sendo observada da infância à maturidade. Seria essa amada que o perseguiria em pensamentos e da qual guardaria viva lembrança, como uma Charlotte, que aparece a Werther muito cedo e por quem ele se apaixona, ainda que não se dê a realização de um amor carnal?

Na canção “A estrela”, quarta de *Líricas*, deparamo-nos com Bandeira escrevendo à mesa de um bar, com os amigos à volta, conforme relatam outros registros biográficos²⁸³. A canção é uma seresta de tom melancólico, como a que ouve no ambiente dedilhada por um violonista. Mas é à intangibilidade da estrela, metáfora daquela mesma figura amada e afastada pelas circunstâncias, que o poeta se refere: “por que da sua distância não baixava aquela estrela?”.

²⁸¹ Os paratextos, documentos biográficos e depoimentos do poeta, confirmam que Bandeira estava internado em um Sanatório na Suíça quando escreveu este poema, como já foi observado no Capítulo III.

²⁸² IVO, 1986, p.8.

²⁸³ BANDEIRA, 1984.

O astro que o remete ao vazio de sua própria vida é, contudo, o mesmo que lhe envia um fio de esperança desde sua luz longínqua, “tão alta!/. tão fria!/. sozinha!/. luzindo no fim do dia./ [...] para dar uma esperança/ Mais triste ao fim do meu dia”.

Em “Madrugada”, quinta canção de *Líricas*, imagino a figura de Bandeira à janela do sanatório onde está. Ali observa novamente o céu: “E as estrelas tremem no ar frio, no céu frio...”; o poeta pensa em versos – os versos da “Madrugada”. Se o poema foi escrito em 1918, assim como “Madrigal”, “A estrela” e “Dentro da Noite”, quando Bandeira já havia regressado ao Brasil, no contexto construído desde as primeiras canções de *Líricas*, isso pouca importância tem. Vê-se aí o mesmo Bandeira solitário, cuja presença exilada se confirmará na última canção. É o mesmo homem a quem a visão da paisagem melancólica e a percepção do devir remetem à amada distante, a tudo que foi deixado: “Eu, no entanto olho o espaço sombrio,/ Pensando em ti, ó doce imagem adorada”. A linguagem musical é de novo impressionista. Os acordes não valem por suas funções sintáticas, mas pelas imagens que suscitam; são acordes pictóricos. A sinestesia se completa com a sugestão térmica do frio dada pelo texto.

Assisto agora ao poeta riscando os versos da canção “Dentro da noite”. Deita a folha de papel às costas de seu violão, violonista amador que é e, vira-o, dedilha a melodia de uma seresta - a lembrança é de novo brasileira. Lá fora, a lua minguante está encoberta e o rio, aquele mesmo rio preso em seu leito, cantado em “Crepúsculo de outono”, segue seu curso com o mesmo rumor melancólico. O sossego da paisagem o entenece e vem à sua memória a figura feminina que o persegue, a jovem “que definhou do mal de amar”. No seu violão – metáfora de sua poesia? – parece ouvir o eco de uma voz em soluço, mistério que encanta Bandeira, como o encanta a própria música.

“Confidência” revela o poeta no momento de sua mais profunda introspecção. Deitado no escuro do quarto do sanatório, Bandeira dialoga resignada e melancolicamente com sua “Noite escura”. A solidão é imensa; não há mais quem ouça tudo o que de “grave e carinhoso” ele guarda; não há para quem contar toda a sua desventura. Para quem revelar tudo aquilo que mais ninguém percebe, a não ser ela mesma, a Noite, sua companheira tão próxima que poderia sussurrar no seu ouvido - ela, sua alma vazia, sua própria solidão, a noite mesma, a morte.

A cena é de profunda tristeza, mas não há no poema traços de revolta ou de desespero, e tampouco tais sentimentos são sugeridos na canção. Estão ausentes na música os desenhos rítmicos movimentados e contrastantes, as harmonias tensas sugestivas de sentimentos exacerbados. A tonalidade maior da música de Camêu ameniza a tristeza; há uma entrega pelo cansaço, mas há nas entrelinhas musicais e textuais um desejo de vida – se há o traço “grave” no homem circunspecto e desventurado, há o traço “carinhoso”, do desejo de expandir a ternura e amor reprimidos pela solidão.

A indicação de dinâmica em *piano* e o acompanhamento rarefeito reforçam, entretanto, o tom melancólico da cena. Algumas palavras e versos adquirem, contudo, uma coloração mais dramática, como o salto melódico de 4ª Aum. entre as sílabas “cari - nhoso”. A clareza harmônica alcançada no verso “só tu mesma ouviras...” depois de um movimento melódico dissonante – uma seqüência de terças menores junto ao verso “como se fosse ao teu ouvido”, cria a impressão de alívio, de entrega à presença irremediável da Noite.

A última canção de *Líricas*, “Ao Crepúsculo”, revela-se como chave do ciclo: é com essa canção que Camêu puxa os fios narrativos e dá com eles a laçada na costura do tecido; forma-se assim o novo nó, a nova rede: nesta leitura, o hipertexto *Líricas* adquire um sentido novo.

O poeta assiste mais uma vez ao crepúsculo. Como aquele crepúsculo descrito na segunda canção, esse é “manso” e “benfazejo”. Revela-se a mesma paisagem, a mesma montanha, que é boa, pois lembra ao poeta de que, por trás dela, está o mar, o mesmo mar que o liga à amada.

Evidenciam-se nesses últimos versos os elementos que dão coesão e culminam numa coerente unificação do ciclo. A intratextualidade entre os poemas escolhidos, especialmente entre “Crepúsculo de outono” e “Ao crepúsculo”, fortalece a coesão. Nessas obras, revelam-se os mesmos personagens apartados pela distância, o mesmo lugar de exílio, o mesmo tom de sentimentos, a lembrança da mesma amada distante. O mesmo mar e a mesma montanha que os separa também os une pela lembrança. Há ainda nesses versos, a mesma velada esperança que persiste, timidamente, ao longo de cada poema da obra. Bandeira, em toda a sua melancolia, não abandona esse delgadíssimo fio de sentimento, nem na poesia, nem na vida. Bandeira morreu aos 82 anos.

Na música, “Ao crepúsculo” revela mais uma vez o traçado impreciso e as cores impressionistas. Figurações rítmicas que se ouviram nas canções anteriores da obra reaparecem com variações. O caráter “Profundamente calmo”, indicado pela compositora, dá o tom de serenidade a este ciclo que na última canção, retomando o seu princípio.

Se a narração confessional de Bandeira é a grande força coesiva do ciclo, como gradualmente se percebe, os poemas escolhidos por Camêu revelam a também unificadora presença de uma interlocutora ausente, a figura amada a quem se dirige e a que se refere o poeta, presença que emerge unicamente de sua lembrança. Apresenta-se pela primeira vez em “Madrigal”, como inspiração do poeta; somente através de seus olhos o poeta percebe e desfruta o mar, a luz do sol e da lua. Sua reaparição ocorre em “Madrugada”, poema em que Bandeira revela mais uma vez como a paisagem do exílio o remete, na memória, à pessoa amada e perdida.

As marcas textuais que apontam para sua presença são também perceptivelmente assinaladas:

Poemas	Referências à interlocutora
3- <i>Madrigal</i>	<i>“Vem reluzir em teu olhar”</i> <i>“E olhas nos olhos solitários, nos olhos que são teus”</i>
5- <i>Madrugada</i>	<i>“...olho o espaço sombrio pensando em ti, ó doce imagem adorada”</i> <i>“E enquanto penso em ti, no meu sonho irradio...”</i>
8- <i>Ao crepúsculo</i>	<i>“Eu penso em ti, apaziguado e sem desejo”</i> <i>“Tu tens o grande Amigo e eu tenho a grande Amiga”</i> <i>“O mar segredará tudo quanto eu te diga e a montanha dir-me-á tua imensa ternura”</i>

QUADRO XXIII – Marcas textuais indicativas da presença de uma interlocutora

O retorno final do poeta à interlocução se dá também na oitava canção, onde se confirma a indefinição das relações amorosas entre ele e sua interlocutora ausente: um “noivado precário”, o desvendar da “sedução”, o “coração casto”, a revelação de um “desejo vário”.

4.3.1.2 – Pintando os cenários: o espaço em *Líricas*

O espaço narrativo, inquirido como elemento de coesão, é demarcado em *Líricas* pela perspectiva visual do poeta narrador. Segundo a leitura que faço da obra, Bandeira descreveria, no entender de Camêu, cenários do tempo vivente – instantes do presente da narrativa –, e do tempo vivido, rememorado ou imaginado. Esses cenários, como elementos de coesão no ciclo, contribuem para a coerência da narrativa. Parataticamente localizados ao longo das referências textuais, apresentadas em diferentes poemas/fragmentos do ciclo, os elementos da natureza que compõem tais cenários são também elos entre o poeta e a amada assim como entre o poeta e seus sentimentos frente à diversidade do exílio.

Depois da abertura de *Líricas*, onde não há lugar definido para a cena, e sim a descrição do sentimento que impulsionará o ciclo, Bandeira descreve na segunda canção o crepúsculo de um outono europeu, do lugar em que se encontra exilado. É ali onde toma lugar o seu tratamento, como informam documentos extratextuais ou paratextos biográficos; ali se encontra fisicamente o poeta no momento de sua locução; é o lugar do tempo vivente. Ali o poema experimenta, com a percepção do passar do tempo, a solidão, a lembrança, a melancolia e a dor. É, contudo, um lugar também de esperança.

Para colorir esses cenários europeus, Helza Camêu elabora uma música com claras referências ao estilo impressionista, música sincrônica à presença de Bandeira na Europa. Estes cenários aparecem nas descrições dos poemas empregados na segunda, na quinta, na sétima e na oitava canção, lugar que o poeta define na última canção como “terra estranha”.

As primeiras marcas textuais que desenhavam um cenário europeu se revelam claramente na segunda canção, “Crepúsculo de outono”. Ao associar as descrições bandeirianas a uma música impressionista, Camêu pinta também um cenário pictórico impressionista, de traços imprecisos e tintas enfumaçadas como a pintura daquela escola. A visão pictórica do vago resulta da correspondência intersemiótica entre os acordes da harmonia e as sugestões do poema, que utiliza não apenas metáforas e comparações, mas recursos cromáticos e sonoros.

Se no plano real e presencial o poeta se situa no exílio, nos espaços da memória e do pensamento, um outro ambiente é desvendado na obra. Vislumbra-se em “Madrigal” uma paisagem brasileira,

lugar que o poeta exilado alcança através da memória; lugar distante onde se encontra a figura amada, próxima ao mar. Entretanto, não é apenas na descrição imagética de um cenário que a paisagem brasileira se revela. As canções “Madrigal”, “A estrela” e “Dentro da noite” são também serestas, conforme indicam a compositora, no subtítulo, e os elementos musicais empregados nas obras e característicos do gênero. Apesar do caráter tipicamente nacional do gênero, essas canções possuem também uma tênue coloração européia – impressionista – dada pelas tintas da harmonia, pelas cores dos acordes e pelas relações entre eles, não apenas reveladoras de um estilo composicional, mas da intenção de situar “plagiotropicamente” o momento vivido num ambiente distante do Brasil.

4.3.1.3 – Tempo e circularidade em *Líricas*

A narrativa hipertextual é um exemplo da transformação atual da estrutura temporal da comunicação. A cada instante, e de forma simultânea, surgem novas narrativas a serem decifradas e interpretadas. Para o leitor atual, a continuidade de uma história não se dá de um modo restrito e circunstancial, mas de modo a ampliar as possibilidades de encontros de fragmentos, momentos vividos em lugares e tempos diferentes, mas que se intercomunicam numa coerência “construída” pelo leitor, a partir das pistas dadas pela própria obra hipertextual.

A configuração hipertextual de *Líricas*, em que os nós se conectam por interfaces de diferentes tipos e não apenas por uma lógica causal de acontecimentos, evidencia a quebra da linearidade temporal. O tempo, nessa narrativa hipertextual, não aparece como uma seqüência de eventos dispostos numa linha temporal, mas como uma sucessão de momentos isolados que guardam entre si correspondências, intencionadas por seus autores e intuídas por seus leitores.

A narrativa em *Líricas* se processa no presente do indicativo, forma verbal utilizada em cada poema de Bandeira escolhido por Camêu; apenas em “A estrela” as conjugações verbais estão no pretérito perfeito. Entretanto, não se depreende dessas conduções sintáticas, bem objetivas, qualquer indicação de localização temporal, de seqüencialidade ou linearidade cronológica. A narrativa é fundada na concatenação de seqüências curtas que intercalam o real e o imaginário, vivências, lembranças e reflexões sobre fatos ou situações. Combinam-se, portanto, instantes do real, do vivido e do imaginado.

O tempo em *Líricas* não é, portanto, contínuo. A narrativa compõe-se de instantes cronologicamente desordenados. Esses instantes, norteadores da vida psicológica do “eu”, são fios de um mesmo tecido, do real e do imaginário, descontinuamente apresentados a cada poema em *Líricas*, atuando a música de Camêu como um “invólucro”, um fluido de imersão, “esforço de coesão e continuidade”²⁸⁴ entre esses fios.

Helza Camêu vale-se de diferentes procedimentos para atribuir à sua obra um caráter coeso. Nesse sentido, aproxima-se dos chamados “princípios cíclicos”²⁸⁵, utilizados pelos compositores do século XIX em “nome da unidade”, ou da coesão. Processa-se assim na obra uma associação entre a ciclicidade e a descontinuidade temporais, dialética que conduz às propostas de Gaston Bachelard acerca de tempo. Segundo o autor²⁸⁶, a realidade é descontínua e a continuidade é “uma construção do sujeito, diante, sobretudo, da angústia que significa para ele a experiência da memória.”²⁸⁷

Na primeira frase de seu *A intuição do instante*, Bachelard diz

O tempo só tem uma realidade, a realidade do instante. Em outras palavras, o tempo é uma realidade afiançada no instante e suspensa entre dois nada. Não há dúvida que o tempo poderá renascer, antes porém terá que morrer. Não poderá transportar seu ser de um instante ao outro para fazer dele uma duração. Um instante é solidão...²⁸⁸

Nesse trecho, Bachelard resume toda a argumentação que constrói ao longo de sua obra. Para o filósofo, o tempo, diferentemente do que pensa a metafísica da ciência moderna, é descontínuo e tem como unidade fundamental o instante.

Bachelard afirma que a ciência moderna vive a ilusão de que o tempo é contínuo e linear, objetivo e impessoal. Seria esse um tempo ideal, supra-sensível, que manteria a duração de um único e contínuo impulso, uniforme e retilíneo. Para o pensamento científico, o tempo teria uma “essência” contínua, cuja existência independeria de nossa vida “sensível”. Objetivo e superior à condição humana, o tempo existiria por si mesmo, capturado apenas pelos artifícios da razão, segundo análises exatas e sem falhas. Segundo o *cogito* cartesiano, modelo

²⁸⁴ BACHELARD, 1988.

²⁸⁵ SADIE, 1994. p.196.

²⁸⁶ BACHELARD, 1988.

²⁸⁷ CASTELLO BRANCO, 1994.

²⁸⁸ BACHELARD, 2007. p.11

do pensamento moderno, o tempo seria uma unidade indestrutível e compreensível através de abstrações matemáticas e de conceitos filosóficos isentos de pessoalidade ou sentimentos. O tempo teria, segundo o paradigma metafísico, sua eternidade onipresente e apartada da vida humana.

Opondo-se frontalmente a essas proposições, Bachelard considera que o tempo não possui duração constante e não é capaz de transcender a consciência humana. Para o autor, o tempo “é” porque participa da vida e de sua intervenção direta no real; o tempo é cíclico, pois nasce e morre indefinidas vezes; é um ato isolado e fundamental que se realiza na existência finita de um instante. O instante é a intuição primeira da vida onde é o pulsar do coração que revela, antes dos circuitos categóricos do pensamento, “o epicentro do real”. O instante é, pois, uma “paixão”:

Esse caráter dramático do instante talvez possa nos fazer pressentir a realidade. O que queríamos ressaltar é que, nessa ruptura do ser, a idéia do descontínuo se impõe sem a menor sombra de dúvida. Talvez se objete que esses instantes dramáticos separem duas durações mais monótonas. Porém, chamamos monótona e regular toda evolução que não examinamos com atenção apaixonada. Se nosso coração fosse suficientemente vasto para amar a vida em seu detalhe, veríamos que todos os instantes são, ao mesmo tempo, doadores e espoliadores e que uma novidade jovem e trágica, repentina sempre, não deixa de demonstrar a descontinuidade essencial do tempo.²⁸⁹

Em *Líricas*, sobrepõem-se instantes. Cada um deles traz consigo uma novidade e uma memória. Esses instantes, contudo, estão interligados na obra pela música com suas relações formais, que assumem, juntamente com o texto, a construção de relações, a conexão entre elementos, a coesão e, assim, a coerência narrativa, operando, apesar de uma aparente desorganização, a concatenação de tempos, ações e emoções, instaurando no todo narrativo um efeito de unidade que dissimula sua fragmentação.

Helza Camêu escolhe para compor as *Líricas* oito poemas que contêm referências aos períodos do dia (crepúsculo, noite, madrugada) e aos astros celestes (sol, lua, estrela), o que remete à idéia dos ciclos temporais, à possível inserção da história em qualquer tempo. As muitas marcas textuais evidenciam essas referências cíclicas, como mostra o quadro a seguir.

²⁸⁹ BACHELARD, 2007, p.13.

Títulos dos poemas	Marcas textuais dos períodos do dia	Interpretação das marcas textuais
1- <i>Desencanto</i>	<i>Sem referência</i>	-
2- <i>Crepúsculo de outono</i>	<i>“O crepúsculo cai”</i>	Não há dúvidas quanto a situar-se o poema na hora crepuscular.
3- <i>Madrigal</i>	<i>“A luz do sol bate na lua...bate na lua cai no mar...”</i>	Se há sol e lua em simultaneidade, o poeta pode estar se referindo à hora do crepúsculo. Entretanto, pode estar já em plena noite, se considerarmos que a luz da lua provém, de fato, da luz do sol.
4- <i>A estrela</i>	<i>“Vi uma estrela sozinha, luzindo no fim do dia”</i>	Se a estrela reluz sozinha no fim do dia, trata-se possivelmente da estrela do crepúsculo, Vésper, a estrela d'alva, tantas vezes referida na obra de Bandeira.
5- <i>Madrugada</i>	<i>“As estrelas tremem no céu frio”</i>	Não há dúvidas quanto a situar-se o poema no período da madrugada.
6- <i>Dentro da noite</i>	<i>“Dentro da noite a vida canta...”, “fosco minguante o vale encanta”</i>	Não há dúvidas quanto a situar-se o poema no período da noite.
7- <i>Confidência</i>	<i>“Ó minha Noite escura”</i>	Apesar da referência à noite não ser seguramente feita a essa fase do dia, mas metáfora da morte, imagina-se a cena passando-se no escuro da noite.
8- <i>Ao crepúsculo</i>	<i>“O crepúsculo cai”</i>	Não há dúvidas quanto a situar-se o poema na hora crepuscular

QUADRO XXIV – Marcas textuais indicativas dos períodos do dia.

A compositora não dispõe tais referências temporais em *Líricas* de uma maneira seqüencial, ou seja, segundo as fases do dia – manhã, tarde, noite, madrugada, manhã etc. Camêu parece mesmo não intencionar a construção de uma narrativa inserida numa linha temporal, sequer ordenada segundo o ciclo das horas. Os instantes vividos são dispostos na obra como se dispostos pelo próprio pensamento, que recorre à memória. Narrar ou refletir espontaneamente sobre fatos vividos é imaginar instantes cronologicamente desconectados. Não há na descrição de momentos vividos ou nas lembranças espontâneas de momentos do passado uma precisa ordenação cronológica ou seqüencial. As conexões entre esses instantes são, na mente, de outra natureza; são de ordem emocional. A música e a poesia, artes em que prepondera a função poética, materializam essas conexões na rede cognitiva sem comprometimento da sutileza que caracteriza tais relações. Assim se processa a narrativa hipertextual em *Líricas*, onde coesão e coerência são esforços de leitura, efetivados por Camêu e pelas interpretações analíticas de um intérprete musical.

Helza Camêu elabora cada poema segundo uma forma simétrica. No conjunto de canções, existe também uma simetria de tipos formais e de relações tonais, como se pode observar no

quadro abaixo. Essas organizações lógicas, parataxes de formas e de relações tonais, imperceptíveis ao primeiro contato, são relações macroestruturais propostas por Camêu como modos de coesão e de coerência em *Líricas*.

Canção		Forma	
1	<i>Desencanto</i>	ABA'	Forma Lied
2	<i>Crepúsculo de outono</i>	ABA' – CDC'	Forma Lied
3	<i>Madrigal</i>	AA'	Forma estrófica
4	<i>A estrela</i>	ABA'	Forma Lied
5	<i>Madrugada</i>	ABACA	Forma rondó
6	<i>Dentro da noite</i>	ABA'	Forma Lied
7	<i>Confidência</i>	AA'	Forma estrófica
8	<i>Ao crepúsculo</i>	ABA'	Forma Lied

QUADRO XXV – Simetria de formas em *Líricas*

A canção “Desencanto”, assumida como uma introdução de *Líricas*, como prefácio da narrativa, não se inclui no esquema da simetria, que abrange as canções de número 2 a número 8. Como vimos, as “formas” de cada canção são também formas cíclicas, considerando-se que a simetria que apresentam envolve a idéia de reiteração, de retorno ao início e, portanto, de ciclicidade. A canção posta no eixo de simetria, “Madrugada”, é a única que não possui similar em termos formais, sendo, entretanto, também caracterizada pela reiteração. As características formais na música não são, contudo, um aspecto imediatamente percebido pelo ouvinte ou mesmo por um intérprete descomprometido.

Outro nível de organização paratática em *Líricas*, possivelmente mais perceptível no nível auditivo, refere-se à escolha das tonalidades empregadas em cada canção e às relações que elas estabelecem entre si.

Na música tonal, quatorze tonalidades se organizam numa sucessão matemática de escalas iniciadas em intervalos sucessivos de quintas justas, formando um círculo – um espaço geométrico circular que descreve as relações das doze notas da escala cromática, isto é, onde se dispõem as tônicas das tonalidades maiores e menores, arranjando-se em ordem ascendente ou descendente, a intervalos de quintas justas, formando um círculo fechado: dó – sol – ré – lá – mi – si – fá# = sol^b – ré^b – lá^b – mi^b – si^b – fá – dó. Se percorrermos esse ciclo partindo de uma nota qualquer da escala e formos ascendendo sucessivamente por intervalos de quinta

justa, acabamos sempre por retornar a uma nota igual, depois de passarmos por todas as outras notas da escala cromática.

As relações de proximidade entre as tonalidades, e assim, entre suas posições no ciclo das quintas, são determinadas pelas relações das notas de suas séries harmônicas. Em termos composicionais, os procedimentos de aproximação entre trechos musicais como seções, períodos, frase e mesmo entre canções de um ciclo ou de movimentos de uma sonata, se processam tão mais naturalmente quanto mais próximos estiverem esses trechos no ciclo das quintas. As conexões dão-se, portanto, na música tonal, por aspectos topológicos.

Helza Camêu promove entre as canções de *Líricas*, tanto conexões sintáticas, de maior proximidade (subida ou descida da tônica em tom ou semitom, tônicas relativas), quanto paratáticas (pela reiteração, por relações de proximidade no ciclo de quintas ou por paralelismos de tonalidades) como os quadros abaixo podem sugerir.

Acidentes na clave	Tonalidade Maior correspondente	Tonalidade menor correspondente
7b	Dó b M	Lá b m
6 b	Sol b M	Mi b m
5 b	Ré b M	Si b m
4 b	Lá b M	Fá m
3 b	Mi b M	Do m
2 b	Sib M	Sol m
1 b	Fa M	Re m
	Do M	Lá m
1 #	Sol M	Mi m
2#	Ré M	Si m
3#	Lá M	Fá# m
4#	Mi M	Dó #m
5#	Si M	Sol #m
6#	Fa# M	Ré# m
7#	Do# M	Lá# m

QUADRO XXVI – Seqüência de tonalidades - ciclo das quintas

Canção	Tonalidade
1- <i>Desencanto</i>	Mi b M 3b
2- <i>Crepúsculo de outono</i>	Sol m 2b
3- <i>Madrigal</i>	Lá m 0b
4- <i>A estrela</i>	Si m 2#
5- <i>Madrugada</i>	Ré M 2#
6- <i>Dentro da noite</i>	Lá m 0b
7- <i>Confidência</i>	Lá M 3#
8- <i>Ao crepúsculo</i>	Mi M 4#

QUADRO XXVII – Simetria de tonalidades em *Líricas*

A música, em sua constituição formal, permite essas e outras muitas aproximações. Em níveis de menor dimensão, Helza Camêu repete parataticamente, ao longo de *Líricas*, formulações rítmicas, procedimentos melódicos, progressões, tipos de acordes e de estruturações harmônicas, tudo isso em favor da coesão e da coerência que favorece a compreensão da obra como uma narrativa. Se voltarmos aos livros de poesia de Manuel Bandeira de onde Camêu extraiu os poemas, poderemos observar que há poemas de cunho igualmente melancólico e que claramente fazem referência à presença do poeta no ambiente do exílio. Camêu, entretanto, escolhe e põe em música aqueles que trazem nas entrelinhas o elemento unificador: o fio da esperança. A meu ver, a compositora firma assim sua mensagem.

Haverá, certamente, muitos leitores quem não lêem a mesma história que leio em *Líricas*. Haverá, por certo, muitas outras interpretações impossíveis. Contudo, frente à “impossibilidade” benjaminiana de traduzir a poesia e a música, e graças à “possibilidade” de uma leitura hipertextual, os “transcrio”, segundo minha própria compreensão.

CONCLUSÃO

INTERROMPENDO A VIAGEM, POR HORA

Esta tese é fruto de paixões – música, poesia, canto, canção brasileira – e de um desejo de compartilhá-las. Essa foi, portanto, a tarefa a que me propus. Para tanto, fez-se necessário acessar a canção, descobrir suas aberturas, ser sua locutora e interlocutora, compreendê-la.

Sobre a compreensão, Bakhtin escreve:

Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser ativo e deve conter já o germe de uma resposta. Somente a compreensão ativa nos permite apreender o tema, pois a evolução não pode ser apreendida senão com a ajuda de um outro processo evolutivo. Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. [...] A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma “contrapalavra”.²⁹⁰

Ao tentar compreender esse conjunto – música, poesia, voz e contexto –, elementos complexamente entretecidos na canção por intersemiose, percebi gradativamente ser insuficiente apenas cantar. Evidenciou-se uma necessidade de participar. A preponderância dos autores foi, paulatinamente, cedendo espaço a uma cumplicidade de leitora até que se firmasse uma espécie de parceria que, por um lado, proporcionou-me gratas experiências estéticas, didáticas e artísticas e, por outro, exigiu-me posicionamentos pragmáticos, ativos; avultaram-se as responsabilidades tradutórias.

Do vasto repertório de canções que pode compor o repertório de uma cantora e professora de canto, o *corpus* escolhido para esse exercício de compreensão e tradução foi uma série de canções de Helza Camêu sobre poemas de Manuel Bandeira; ele, poeta reconhecido, canônico, admirado por sua obra genial, já amplamente estudo; ela, compositora quase desconhecida, autora de um dos mais vastos repertórios de canção de câmara no Brasil, genial mas esquecida. Ambos sobreviventes; ambos criadores de um amplo e valioso legado artístico construído no decorrer de suas vidas.

²⁹⁰BAKHTIN, 1992. p.131.

Compreender as obras de Bandeira e Camêu, ou ainda, a confluência entre ambas, levou-me a dialogar, a ouvi-las e a tentar respondê-las. A importância do estudo passou a residir não apenas na observação de nós e interfaces que constituiriam a rede da canção, mas na busca de acessos a essa rede, de “pontas” deixadas por seus autores e pelo próprio contexto, de acessos a serem ativados, reconstruídos ou mesmo criados. Assim, para além do reconhecimento de uma escrita hipertextual, tornou-se imprescindível ousar a leitura hipertextual.

Assim como ocorre na navegação pela Internet, a leitura hipertextual então empreendida, estimulada e exigida pela própria natureza interdisciplinar desta tese, me levou a trilhas variadas, imprevisíveis, que muitas vezes me distanciaram das metas. Entretanto, sempre regressando à rota prevista, reaproximei-me dos “nós” e das “interfaces” principais, tendo a tradução se revelado como um dos mais abrangentes e eficazes meios de conexão entre elementos textuais, intertextuais, hipertextuais e contextuais da canção de câmara. Suas interfaces, diversificadas e poderosas, passaram a compor as estradas para a compreensão das obras estudadas e mesmo para um planejamento de acessos futuros a outros gêneros musicais.

Avaliei como primeiro processo tradutório impetrado no *corpus* de estudo a produção de canções como traduções de poemas. A tradução de poesia, entretanto, por se tratar de uma linguagem polissêmica e amplamente atrelada à forma, conduziu-me à teoria da transcrição, elaborada pelos irmãos Campos.

Das canções em foco, “Desencanto” mostra-se um exemplo típico desse processo tradutório, revelando ser sua *poiesis* amplamente condizente com as propostas teóricas dos Campos. A meu ver, Camêu observa os preceitos teóricos referentes à tradução dos aspectos formais do poema, dos mais evidentes aos mais sutis, associando-os na canção a seus correspondentes musicais e observando desde a macro-estrutura poética até os traços das vogais em rima, da prosódia à entonação, das correspondências sintáticas e paratáticas às fonológicas.

Além da minuciosa tradução desses aspectos formais mais perceptíveis, Camêu promove, na criação de “Desencanto”, aproximações entre campos semióticos distintos através de procedimentos situados no limite entre a “tradução intersemiótica icônica” e a “tradução intersemiótica simbólica”, de vez que trazem aproximações de ordem morfológica, estando relacionados ao aspecto “icônico” e também, por força das convenções ou da tradição, aos aspectos “simbólicos”, segundo a terminologia de Julio Plaza. Alguns exemplos desses

procedimentos se revelam no emprego de movimentos descendentes assinalando estados de espírito depressivos, no uso de intervalos dissonantes para indicar tensões e no emprego de determinados modos, escalas, acordes e cadências para sugestão de ambiências.

A “tradução intersemiótica indicial” em “Desencanto” não se resume à presença contígua do poema na canção, como nas demais canções. A escolha de um poema metalingüístico e fortemente confessional para abertura de *Líricas*, ou seja, sua inserção como página inicial da obra, dá indícios do caráter autobiográfico que se estabelece ao longo de toda a peça. Ao realizar essa escolha, Camêu parece firmar um pacto de leitura, que se desenvolve ao longo da obra.

A tradução do poema “Crepúsculo de outono” na canção de Camêu revela-se também através das correspondências formais, de intersemioses de caráter icônico e simbólico e de aproximações retóricas literário-musicais. Entretanto, chama a atenção no poema o caráter intertextual, aspecto que parece conduzir a compositora a decisões composicionais fundamentais na elaboração estética de sua canção. As relações intertextuais do poema de Bandeira com a escrita simbolista e as aproximações desses poemas com a escrita musical de Debussy e de outros compositores ditos impressionistas parecem justificar o emprego por Camêu de elementos dessa estética musical em sua canção. Se a obra de Camêu revela, de modo geral, traços da escrita dita impressionista, em “Crepúsculo de outono” essa tendência se acentua, levando à idéia de que a compositora tenha de fato traduzido, com seus procedimentos musicais, a presença da intertextualidade literária no poema de Bandeira.

Se prosseguíssemos nas analogias entre a linguagem verbal e a linguagem musical, seria possível apontar para uma “intertextualidade musical” na canção “Crepúsculo de outono”, considerando as propostas teóricas de Afonso Romano de Sant’Anna, que aponta para a presença de paráfrases – desvios mínimos em relação ao texto de partida, ou estilizações, nesta obra de Camêu.

A comparação analítica entre as canções homônimas “Madrigal”, de Helza Camêu e José Siqueira, revelou que Camêu se ateve, mais uma vez, à tradução dos aspectos formais do poema. Siqueira traduziu alguns aspectos formais, nomeadamente os aspectos sintáticos, de modo bem semelhante a Camêu, mas alterou outros, realizando adaptações do próprio poema à forma musical por ele intencionada. A análise demonstrou que nem sempre o isomorfismo

entre a estrutura textual e as unidades formais da música é a estratégia principal utilizada pelo compositor para interpretar um poema; muitas vezes, o compositor depreende um sentido geral e cria uma música que julga apropriada àquele sentido percebido; esse processo, contudo, é ainda um processo tradutório, assim como tantos outros empreendidos ao longo das relações entre poesia e música.

A tradução de um poema pela música oferece um número indefinível de possibilidades tradutórias, como se seus signos adentrassem em cascata na cadeia dos interpretantes. A tradução de “Madrigal” por Camêu, para além de correspondências formais, insere a canção adequadamente na rede de *Líricas*. Graças a algumas de suas escolhas musicais, Camêu transporta o poema para o contexto da narrativa que engendra. Adapta, pois, texto e música de “Madrigal” ao contexto da macro-forma, ou seja, do ciclo de canções que *Líricas* configura. De modo diverso, isto é, independente de relações narrativas com qualquer outra obra, situa-se a tradução de Siqueira. Diferente da seresta estilizada de Camêu, Siqueira não vincula sua canção a outras e confere ao seu “Madrigal” um caráter mais popular, com harmonias menos complexas, andamento mais rápido, mais elementos repetidos e formulações rítmicas típicas do “choro carioca”. É ela também, entretanto, uma tradução do poema, sincrônica ao contexto do Rio de Janeiro da década de cinquenta e às tendências composicionais daquele período.

O que se pode apreender dessa análise comparativa, entretanto, são informações acerca da interpretação ou do entendimento que cada compositor tem do poema. Essas informações tornam-se importantes para aquele intérprete/*performer* que deseja empreender em sua interpretação da canção a “tradução de uma tradução”, ou seja, que deseja manter a coerência entre sua interpretação e a do compositor em relação ao poema. A tradução é, portanto, uma escolha de trajetos no mapa hipertextual. A própria história da tradução nos revela o quanto e como os tradutores se afastaram e se aproximaram do texto de partida, havendo em cada época e em cada contexto, diferentes tendências ideológicas, além, naturalmente, dos diversificados e subjetivos objetivos de cada tradutor. A criação e a interpretação da canção evidenciam-se assim como configurações hipertextuais e, como tal, oferecem as mais diversas interfaces, intrínsecas e extrínsecas, permanentemente abertas à conexão de novos elementos.

O acesso à canção “Dentro da noite”, empreendido neste estudo através da transposição, revela, em termos efetivos, um modo de participação ativa do intérprete na tradução da obra; processou-se uma transposição de timbres, ou seja, uma correspondência entre a sonoridade

do violão e o contexto provável do poema, contexto seresteiro, popular, brasileiro. Algumas das justificativas para a transposição de instrumento – de piano para violão – poderia conduzir analogamente a uma possível transposição de timbre vocal. Isso poderia ser realizado através de alterações no modo convencional de se cantar a canção de câmara, ou seja, na alteração do grau de importação da voz lírica, na dicção ou na condução das frases. Apesar da força da tradição no ambiente do canto lírico, a reavaliação da técnica para interpretação da canção de câmara seria uma sugestão para acessos futuros à canção.

Quanto ao estudo do conjunto das canções de *Líricas*, pude constatar que a confirmação da hipótese de tratar-se de um ciclo com uma narrativa nova e complementar não depende unicamente das informações dadas pela obra, pelo poeta ou pela compositora, mas de esforços de coesão e coerência impetrados pelo próprio intérprete a partir dessas informações, associadas a informações colhidas no contexto. Atribuir a *Líricas* um caráter narrativo exige do leitor um papel ativo, assim como o de qualquer leitor de hipertexto. Ao vislumbrar *Líricas* como uma narrativa hipertextual, organizei uma fundamentação interpretativa que fornecesse suporte a uma interpretação performática e assim, à propagação de uma compreensão da obra.

Um questionamento freqüente no ambiente da *performance* musical é a questão de gênero. Ao assumir o “eu lírico” Manuel Bandeira como personagem de *Líricas*, poderiam surgir questionamentos quanto à sua interpretação por uma voz feminina. Seguramente, uma voz masculina a interpretaria com adequação. A obra, entretanto, tem sido e foi em sua estréia, interpretada por uma mulher, segundo a recomendação da própria compositora. Essa presença feminina, marcada pelas realizações musicais e pela dedicatória a uma cantora amiga inserida no manuscrito, revelam, a meu ver, como a compositora assume a voz do poeta, incorpora-a à sua obra, assim como será exigido dos cantores e instrumentistas em suas interpretações musicais. A voz lírica de Bandeira torna-se assim uma voz sem gênero; é a voz humana, do cantor ou da cantora, do pianista ou violonista acompanhador, do espectador ou espectadora, de cada ator em jogo na rede da canção. A canção a um só tempo materializa e volatiliza algo que possuem o poeta, a compositora, os intérpretes e os ouvintes, algo que não se relaciona apenas ao gênero de cada um. Imaginar que a *persona* de Bandeira, assim como também a de Camêu, só se revelaria numa voz masculina seria reduzir *Líricas* a uma matéria de que nem sua música nem sua poesia são exclusivamente feitas.

Como outros grandes compositores, Camêu agiu como uma leitora ativa, como leitora modelo dos poemas de Bandeira. Ao reconhecer os elementos a traduzir e ao fazê-lo de maneira intersemiótica e criativa, a compositora revelou, além de um preparo técnico e teórico, uma capacidade cognitiva específica.

O semioticista e compositor José Luiz Martinez tece um comentário acerca dessa capacidade “tradutória” e a relaciona ao emprego das teorias semióticas na composição e na análise:

Eu acredito que a semiótica da música é uma disciplina que serve tanto ao compositor quanto ao analista. Serve ainda ao intérprete, ao regente, ao improvisador, ao arranjador. [...] o conhecimento dos meios de representação consiste no domínio consciente de um conjunto de ferramentas teóricas, tão útil para o compositor como o conhecimento das técnicas de contraponto, harmonia tonal, formas, serialismo, síntese, música eletroacústica etc. A diferença é que até pouco tempo, os compositores não dispunham de uma teoria semiótica da música que pudesse cumprir uma função prática, pelo menos, não da forma como a concebo. Então, os compositores eram semioticistas "de ouvido" [...].²⁹¹

A canção de câmara teve como princípio para formulação de um processo constitutivo a reaproximação de elementos gradativamente separados ao longo da história: a poesia, feita pelo poeta, a música, feita pelo compositor, e a interpretação, feita pelo intérprete, ora sob as interferências de intertextos e contextos. As operações tradutórias do compositor e do intérprete se revelam assim como modos constitutivos da canção, variando o tipo e o grau de conexão entre aqueles elementos em jogo – se através de traduções intersemióticas icônicas, simbólicas e indiciais, de traduções sincrônicas ou plagiotrópicas, de intertextualidades, adaptações, versões, montagens, transcrições ou arranjos.

Mas, o que dizer ainda em relação ao processo interpretativo, materializador da obra em seu aspecto sonoro? Como se situa o intérprete na rede? Para quais aspectos apontam suas tarefas interpretativas? Considero que o intérprete consciente seja ele próprio um “nó” hipertextual, uma rede dentro da rede, à qual devem estar conectados o maior número de interfaces possíveis, as quais estejam, por sua vez, conectadas direta ou indiretamente aos nós da obra interpretada. A tarefa do intérprete é pois, no meu entender, uma operação tradutória múltipla e heterogênea, uma leitura hipertextual. O intérprete será o próprio autor, o personagem, o narrador, o interlocutor. Para assumir simultaneamente todos esses papéis, cabe-lhe percorrer

²⁹¹MARTINEZ, 1999.

os caminhos da rede com precisão. Seu caminho deverá ser escolhido e percorrido. Aquilo que não estiver contido na rota das traduções, quando não houver caminhos traçados ou quando os caminhos estiverem obscuros aos olhos do intérprete, ele próprio deverá criar a partir de possibilidades oferecidas pela obra. O intérprete deverá encarnar o aedo, o cancionista de que fala Luiz Tatit. Na *performance*, o intérprete será o tradutor nas vestes do autor, na máscara dos personagens, na voz do narrador. A esse respeito, comenta Paul Zumthor:

O intérprete (mesmo que simples leitor público) é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o “elocutor concreto” de que falam os pragmatistas de hoje; é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável.²⁹²

Bem, mesmo diante daquilo que parece não ter fim, como as discussões sobre a música e a poesia, sentimos a necessidade de concluir, graças ao nosso humano e ancestral desejo de finitude. Nesse caso, implantamos artificialmente um fim, ou simplesmente interrompemos o fluxo da ação ou do pensamento. Poderíamos passar a vida lendo e relendo, escrevendo e reescrevendo, e a cada releitura, novas páginas precisariam ser relidas e reescritas, para desespero das vidas que querem ser vividas também através de outros percursos, de outras redes.

Assim, se pudermos, aproveitar pseudo-finais como este, não para cerrar opiniões, mas para refletir sobre tudo aquilo que já foi feito e que ainda poderá desenvolver-se, aí sim, interromperemos o fluxo com certa serenidade; aplacaremos temporariamente a angústia gerada pela interminável busca de sentido. Se o fluxo é interrompido, poderá ser retomado a qualquer hora através de outros acessos. O fluxo evoluirá e se ampliará através de novas informações, da participação de novos atores, de novas interfaces, de novas tecnologias, do mergulho em novos contextos. Retomar o fluxo será o mesmo que retomar uma trajetória hipertextual, tendo sempre na memória as lições aprendidas nos outros percursos.

²⁹²ZUMTHOR, 1993. p.71.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- _____. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- _____. Manuel Bandeira. In: *Manuel Bandeira: verso e reverso*. Telê Porto Ancona Lopez (org.). São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- ANDRADE, Mário de. & BANDEIRA, Manuel. In: *Correspondência*. Marcos Antonio de Moraes (org.). São Paulo: Edusp, 2001.
- ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- ARROJO, Rosimary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *A cinza das horas*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1917.
- _____. *Carnaval*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1919.
- _____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Revista da língua portuguesa, 1924.
- _____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1940.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1956.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. 2.ed. Trad. Paulo Bezerra, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: *Revista Permusi – Revista de performance musical da Escola de Música da UFMG*. Belo Horizonte, 2000, v.1, p.52-60.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Trad. J.J de Moraes e Maria Lúcia de Machado. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia,*

intertextualidade. São Paulo: Edusp, 2003.

BARROS, Guilherme S. & GERLING, Cristina C. Análise Schenkeriana e performance. In: *Opus – Revista da ANPPOM*. Goiânia, v.13, n.2, p. 141-160, dezembro de 2007.

BARTEL, Dietrich. *Rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. New York: Hill, 1977.

_____. *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUGRANDE, Robert de. & DRESSLER, Wolfgang. *Introduction to text linguistics*. London: Longman, 1981.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *A tarefa do tradutor*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Barck. In: *Cadernos do Mestrado*. Rio de Janeiro: UERJ, n.1, p.i-xxii, 1992.

BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Trad. Maria Tereza Resende Costa. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BENSE, Max *Pequena Estética*, trad. de Haroldo de Campos et alli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENT, Ian. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley ed. New York: Macmillan & Co., 1980. v.1. p. 340-388.

BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext and the history of writing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1991.

BORÉM, Fausto. Pequena história das transcrições. In: *Polifonia, II semestre*. Faculdade de Música FAAM. São Paulo, 1997, p.17-30.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 33.ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. (org.) *Leitura de poesia. A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Corrêa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BROWN, Calvin S. *Music and Literature*. London & Hanover: University Press of New England, 1987.

_____. *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*. In: *Comparative Literature*, XXII, n.2, 1970, p.97-107.

BUNGE, Mário. *Treatise on basic philosophy : a world of systems*. v.4. Dordrecht: D. Riedel Publishing Company, 1979.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAMÊU, Helza. *Cartas a Mário de Andrade, de 1936*. Rascunhos da autora. Divisão de música e Arquivo sonora da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

_____. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1977.

_____. *Líricas, opus 25*. Manuscrito autógrafo. Rio de Janeiro, 1943. (Partitura)

_____. Rascunho manuscrito contendo palestra sobre Claude Debussy, 1962.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Rimbaud livre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993

_____. *Verso reverso controverso*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. CAMPOS, H. A Obra de Arte Aberta (1955) In: CAMPOS, H., CAMPOS, A. e PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Ed. Invenção, 1975, p. 30-33.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem. Ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Octávio Paz e a poética da tradução. In: *Folha de São Paulo*. 9 de janeiro de 1987.

_____. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: *Folhetim*, 9 de fevereiro, São Paulo, 1984, p.6-8.

_____. Plágio não existe. In: *Revista D.O. Leitura*, São Paulo, Ano 22, nº 03, de Maio/Junho 1998, p.27.

CARA, Salete de Almeida. *Manuel Bandeira. Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2004.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Um passo de letra*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005 (Texto didático).

- _____. *A traição de Penélope*. Rio de Janeiro: Anablume, 1994.
- CHAUCER, Geoffrey. *Parliament of Fowls*. 1977.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CLÜVER, C. On intersemiotic transposition. In: *Poetics today*, vol. 10, n. 1, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1989.
- COOK, Nicholas. *A Guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- COOKE, D. *The language of music*. London: Oxford University Press, 1959.
- CRYSTAL, David. *Dicionário de lingüística e fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- CUNHA, Celso Ferreira. *Gramática da língua portuguesa*. 8.ed. Rio de Janeiro: Fename, 1982.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur croche e outros ensaios sobre música*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Songs*. Rita Benton (edit.) New York: Dover, 1981 (Partitura).
- DELISLE, Jean. e WOODSWORTH, Judith. (org.). *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *As torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DOUGHERTY, William. Mignon in the nineteenth-century song. In: *Word and music studies: "Essays in honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the musical stage*. West des Moines: S.M. Lodato, S. Aspden and W. Bernardht, 2001. Disponível em <<http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art00009>> Acesso em 27 de maio de 2006.
- DOUGLAS, J. Y. Gaps, Maps and Perceptions: What hypertext narratives (Don't) Do. *Perforations* 3.1. Spring/Summer 1992.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa, Dom Quixote, 1976.
- DUTRA, Luciana M. C. S., BORGHOFF, Margarida, PEDROSA, Mônica. Em defesa da canção brasileira. In: *Permusi, revista de Performance Musical*. n.8, Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DUTRA, Luciana M.C.S. *Crepúsculo de outono, op.25 para canto e piano de Helza Camêu*: aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 (Dissertação de Mestrado).
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira : erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1998.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais*. 9.ed. São Paulo: Ática, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa – Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FILHO, Jayme L. Vilan. Hipertexto: visão geral de uma nova tecnologia. *Ciência da informação*. v.23, n.3. Brasília: IBICT, set/dez 1994.

FONSECA, Edson Nery da. *Três conceitos de tempo na poesia bandeiriana*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes/Fundarpe, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 5.ed. Trad. Salma T. Muchail . São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 4ª ed. rev. e aum. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

FURLAN, Mauri. A teoria de tradução de Lutero. In: Annete Endruschat & Axel Schönberger (orgs.). *Übersetzung und Übersetzen aus dem und ins Portugiesische*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 2004.

GANDELMAN, Saloméa. *Cidarezinha qualquer: poesia e música-análise das canções de Guerra-Peixe e Ernst Widmer sobre o poema de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 1984. (Dissertação de Mestrado)

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmo*. São Paulo: Ática, 1989.

GRELA, Dante. Análisis musical: una propuesta metodológica. In: Revista Serie 5, n.1. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1992.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna - uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio De Janeiro: Zahar, 1998.

GROVE Dictionary of music and musicians. Stanley Sadie & John Tyrrell edit., 29 vol. 2004.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. *A history of Western music*. 5.ed. New York: W.W. Norton, 1996.

HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. *Cohesion in english*. London: Longman, 1976.

- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1989.
- HELLER, Alberto. *Ritmo e metro: espacialização da experiência musical*. Disponível na internet: <<http://www.nepom.ufsc.br/ritmo%20%20metro.htm>>. Acesso em 20 de maio de 2006.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa - v. 2.0*, 2008.
- IVO, Lêdo. A lição do outono. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Ensaio, [n.91](#), p. 7-11, Maio de 1986.
- JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1997. (Tese de Doutorado em Ciência da Literatura – Poética).
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia funcional. Introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. On Linguistic Aspects of Translation, In: *Language in Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- JEPPESEN, Knud. *Counterpoint, the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New Jersey: Prentice-Hall-inc, 1967.
- KATER, Carlos. Música, Educação Musical, América Latina e contemporaneidade: (um)a questão. In: *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*. p. 97-104. Rio de Janeiro, 2 a 6 de agosto de 1993.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- _____. *A coesão textual*. São Paulo: Contexto, 1989.
- KÓJINOV, V. A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica (em russo). In: *Anuário Dien poésii (Dia da Poesia)*. Trad. Boris Schnaiderman. Moscou: Editora O Escritor Soviético, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LANDOW, George P. *Hyper/text/theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- _____. *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- _____. Dentro de vinte minutos, o ¿cómo nos trasladamos más allá del libro?. 213-241. In: *El futuro del libro: ¿Esto matará eso?*. Geoffrey Nunberg (Comp.). Barcelona: Paidós, 1998.
- LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e Polifonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005 (Tese de Doutorado).
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.
- LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Gerheim Noronha. Campinas: Humanitas, 2008.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge MA: MIT Press, 1983.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 10.ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Cibercultura*. Trad. C. I. da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LINHARES, Andrea Regina Fernandes. *Memórias inventadas: Figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006 (Dissertação de Mestrado). Disponível em <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/andrealinhares.pdf>> Acesso em 2 de fevereiro de 2009.

LYOTARD, Jean-François. Réécrire la modernité. In: *Les cahiers de Philosophie*, n.5. Lille: 1988.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MARCONI, M. A., LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 1996.

MARCUSCHI, L. A. *Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto*. Línguas e Instrumentos Lingüísticos, Campinas, v.3, p. 21-46, 1999. Disponível em http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso_cambio/17Marcus.pdf. Acesso em 8 de setembro de 2005.

_____. A coerência no hipertexto. In: *Seminário sobre hipertexto*, 2000, Recife. Anais eletrônicos. Disponível em: <bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/Marcuschicoerhtx.doc> Acesso em 6 de fevereiro de 2009.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira de câmara*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINEZ, José Luiz. Musikeion. Lista de discussão sobre semiótica da música. Disponível em <<http://www.pucsp.br/listas/musikeion>>. Acesso em 14 de junho de 2006.

MELLO e SOUZA, Gilda & CANDIDO, Antônio. Introdução à Estrela da Vida Inteira. In: *Bandeira, Manuel. Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Pr

MILLER, G. A. & CHOMSKY, N. *Finitary models of languages users*. New York: Luce, Bush and Galanter eds, 1963.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. Coleção leitura e crítica. 2.ed. São Paulo. Martins Fontes, 1998.

MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *A literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L & PM/VITAE/AILC, 1997.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

- MOLINO, Jean. *Analyser - Analyse musicale*. Paris: junho, 1989.
- _____. Fato musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Editora Veja, s/d, p. 109-164.
- MONTEIRO, Francisco <<http://www.geocities.com/franciscomonteiro/SIMBOLOS.htm>> Acesso em 14 de julho de 2008.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. v.1, v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- _____. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1987.
- _____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de “La cathédrale engloutie”, de Debussy. In: *Debates – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio*, n.6, p.7-39, 2002.
- NELSON, Theodor. A new home for the mind. In: *Datamation*. v. 28. n.3, mar. 1982.
- _____. Opening Hypertext: a memoir. In: *TUMAN, M. C. (Ed.) Literacy Online. The promise (and peril) of reading and writing with computers*. Pittsburgh & London: University of Pittsburgh Press, 1992. p. 43-57.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música, modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Literatura e música: trânsitos e traduções culturais*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.5. Salvador: ABRALIC, 2000, p. 93-100.
- _____. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2003.
- _____. Leituras Intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. In: *Cadernos de tradução*, número temático. Tradução Intersemiótica, n.7, 2001.
- OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *O tradutor Haroldo de Campos e a (des)leitura da tradição*. In: *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.
- PASCOAL, Maria Lúcia. Técnicas de composição nos prelúdios de Debussy. In: *III Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Ouro Preto: UFMG, 1988.
- _____. Piano brasileiro e prelúdios de Debussy: alguns aspectos. In: *Revista Brasileira de Música*. Escola de Música da UFRJ, v.21, p.77-84, 1994-95.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música do nosso tempo*. Trad. Diva Ribeiro Toledo Pizza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1993

PEREIRA, Marcus Vinicius. *O livro de Maria Silva, op. 28, para canto e piano, de Helza Camêu (1903-1905): uma análise interpretativa*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007 (Dissertação de mestrado).

PEREIRA, Maria Antonieta. *Redes literárias*. Belo Horizonte: UFMG, s/d.

_____. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor-obra-recepção. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Ano 4, n.4, março, 2003, p. 07-34.

_____. *Tradução intersemiótica*. 2.ed. Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista*. Belo Horizonte: Mãos unidas, 2001.

RIUS, Adrián: Francisco Tárrega. 1852-2002. Biografía oficial. Ayuntamiento de Vila-Real, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo, Edusp/Imago, 1993.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

RUWET, N. & CHOMSKY, N. *A gramática generativa*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Marcel Didier e Larousse eds, 1966.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALTER, Felix. *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *Paródia, paráfrase e Cia*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995

SANTAELLA, Lúcia et all. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Semiótica aplicada*. Rio de Janeiro: Pioneira, 2002.

_____. *O que é semiótica*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A sintaxe como eixo da linguagem sonora. In: *Forum – Caderno de resumos*. São Paulo: PUC SP, 2000. Disponível em < <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/clm.htm> > Acesso em 15 de dezembro de 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

SCHER, Steven Paul. Comparing Poetry and Music: Beethoven's Goethe Lieder. In: *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature*. Festsschrift für Henry Remak.

Tübingen: Narr, 1986.

_____. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. Trad. Ernst Oster. New York: Longman, 1979.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Bakhtin, Murilo, prosa/poesia*. In: *Revista Estudos Avançados*. v.12, n.32. São Paulo, Jan./Abr. 1998.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Villa-Lobos, a intersemiose musical. In: *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*. p.182-183. Rio de Janeiro, 2 a 6 de agosto de 1993.

SELIGMANN-SILVA, M. O. *O local da diferença*. Ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de composição*. 2.ed. São Paulo: USP, 1993.

SOUZA, Rodolfo Coelho. Sintaxe e parataxe na música e pós-moderna. In: *Opus – Revista da ANPPOM*. Goiânia, v.13, n.2, p. 73 -91, dezembro de 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada: o espaço nômade do saber. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 2, São Paulo, maio 1994, p. 19-24.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

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

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 10. ed.. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

TEZZA, Cristóvão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Ed. Hatier, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. (3 vol). São Paulo: Ed. 34, 2000.

VAZ, Gil Nuno. *Camara da canção: escanções semióticas de um campo sistêmico*. São Paulo: PUC, 2001. (Tese de Doutorado).

VAN DIJK, Teun. *Some aspects of text grammars*. The Hague: Mouton, 1972.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility. A history of translation*. London: Routledge, 2008.

VERLAINE, Paul. *Oeuvres poetiques completes*. Paris: Gallimard, 1951.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 9.ed. Barcelona: Labor, 1993.

_____. *Teoria de la música*. v.1 e 2. 19.ed. Barcelona: Labor, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

ANEXO I

Helza Camêu: notas biográficas

Helza Camêu nasceu no Rio de Janeiro no dia 28 de março de 1903, filha de um tipógrafo do Senado Federal e de uma musicista amadora. Perdeu, na infância, seus quatro irmãos, vítimas das epidemias que assolavam a cidade. A mãe, extremamente fragilizada, cobriu a mobília com panos pretos, estabelecendo na casa um luto e uma circunspeção que duraram por anos.

Estudou piano desde os 7 anos, tendo sido criança prodígio. Começou a compor na adolescência, orientada por alguns dos melhores músicos da época, como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Assis republicano e Lorenzo Fernandez. Concluiu o curso de Piano em 1919 no INM e o de composição em 1936, no Conservatório Brasileiro de Música, aproveitando estudos já realizados. Mas, por sua personalidade introspectiva, abandonou a carreira de pianista, passando a dedicar-se à composição, ao ensino e às pesquisas em musicologia brasileira, especialmente voltadas para a música indígena.

Helza perdeu a mãe em 1941. Abalada, só retomou as atividades composicionais um ano depois, escrevendo, dentre outras obras, a suíte *Líricas*, que concluiu em 1943. O pai, adoentado e dominador, dificultava as atividades profissionais de Helza, demandando sua presença em casa e questionando sua aproximação com a intelectualidade musical. Ainda assim, por indicação de Villa-Lobos, com quem trabalhara no curso de formação de professores para o Canto Orfeônico, de Lorenzo Fernandez, com que se formara em Composição, e do amigo Andrade Muricy, foi eleita por unanimidade membro fundador da Academia Brasileira de Música, sendo uma das 3 mulheres dentre 46 membros escolhidos.

Helza Camêu foi a primeira compositora brasileira de obra sinfônica, tendo escrito seu primeiro poema sinfônico, *A Iara*, em 1936. Duas de suas obras para orquestra foram premiadas em importantes concursos no país, em 1936 e 1943, esse último promovido por Mário de Andrade, tendo se classificado à frente de Cláudio Santoro e Batista Siqueira. Sua música, entretanto, jamais conseguiu projetar-se, talvez devido ao seu feitio avesso à autopromoção ou ao preconceito contra a intelectualidade feminina, ainda presente em sua época.

Entre as décadas de 30 e 50, além de dedicar-se à composição, Helza lecionava particularmente e ministrava cursos de música, até ingressar na Rádio MEC, onde passou a trabalhar como redatora do programa “Música e Músicos do Brasil”. Ali permaneceu até sua aposentadoria compulsória em 1973. Nessa função, auxiliou muitos compositores brasileiros na divulgação de suas obras, não tendo feito o mesmo com sua própria obra.

Em 1964, já não tendo nenhum parente vivo, Helza Camêu adotou Julieta Corrêa como filha, afilhada de batismo que era, filha da governanta Rosa Machado Corrêa, que acompanhara a família Camêu desde a década de 20 e que morreu naquele ano. Julieta lhe fazia companhia até seus últimos dias.

Depois de aposentar-se, Camêu retomou as pesquisas que já desenvolvia há anos, tendo escrito o livro pioneiro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, importante referência na área da etnomusicologia nacional, obra premiada pelo governo Federal e publicada em 1978. Terminado o livro, Helza Camêu deu continuidade a seus estudos sobre história da música brasileira, dos primórdios à atualidade, visando a redação de *Tempo e Música*. Esse trabalho, três volumes de anotações manuscritas, não chegou a ser concluído, encontrando-se hoje arquivado na Biblioteca Nacional, juntamente com sua vasta obra musical, também toda manuscrita, tendo sido doada por Julieta Corrêa àquela instituição.

A obra musical de Helza Camêu abrange cerca de duas centenas e meia de composições, dentre poemas sinfônicos, trios, quartetos, sonatas, concerto para piano, estudos, sonatinas e mais de 150 peças para canto e piano, que a situam como uma das mais produtivas compositoras de canção no Brasil.

Helza Camêu não se casou nem teve filhos. Morreu em 1995, um dia antes de completar 93 anos, considerando-se uma compositora esquecida.

ANEXO II

Transcrição dos poemas de Manuel Bandeira musicados em *Líricas*, op. 25

1 - Desencanto

*Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.*

*Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão ...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.*

*E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
- Eu faço versos como quem morre.*

*Teresópolis, 1912
Em A cinza das horas, 1917*

2 - Crepúsculo de outono

*O crepúsculo cai, manso como uma benção.
Dir-se-á que o rio chora a prisão de seu leito...
As grandes mãos da sombra evangélicas pensam
As feridas que a vida abriu em cada peito.*

*O outono amarelece e despoja os lariços.
Um corvo passa e grasna, e deixa esparsos no ar
O terror augural de encantos e feitiços.
As flores morrem. Toda a relva entra a murchar.*

*Os pinheiros porém viçam, e serão breve
Todo o verde que a vista espaipecendo vejas,
Mais negros sobre a alvura inânime da neve,
Altos e espirituais como flechas de igrejas.*

*Um sino plange. A sua voz ritma o murmúrio
Do rio, e isso parece a voz da solidão.
E essa voz enche o vale...o horizonte purpúreo...
Consoladora como um divino perdão.*

*O sol fundiu a neve. A folhagem vermelha
Repontá. Apenas há, nos barrancos retortos,
Flocos, que a luz do poente extática semelha
A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos.*

*A sombra casa os sons numa grave harmonia.
E tamanha esperança e uma tão grande paz
Avultam do clarão que cinge a serrania,
Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás.*

*Clavadel, 1913
Em A cinza das horas, 1917*

3 - Madrigal

*A luz do sol bate na lua...
Bate na lua, cai no mar...
Do mar ascende à face tua,
Vem reluzir em teu olhar...*

*E olhas nos olhos solitários,
Nos olhos que são teus...É assim
Que eu sinto em êxtases lunários
A luz do sol cantar em mim...*

Em Carnaval, 1919

4 - A estrela

*Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.*

*Era uma estrela tão alta!
Era uma estrela tão fria!
Era uma estrela sozinha
Luzindo no fim do dia.*

*Por que da sua distância
Para a minha companhia
Não baixava aquela estrela?
Por que tão alta luzia?*

*E ouvi-a na sombra funda
Responder que assim fazia
Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.*

Em Lira dos cinqüet'anos, 1943

5 - Madrugada

As estrelas tremem no ar frio, no céu frio...
 E no ar frio pinga, levíssima, a orvalhada.
 Nem mais um ruído corta o silêncio da estrada,
 Senão na ribanceira um vago murmúrio.

Tudo dorme. Eu, no entanto olho o espaço sombrio,
 Pensando em ti, ó doce imagem adorada!...
 As estrelas tremem no céu frio, no ar frio,
 E no ar frio pingam as gotas da orvalhada...

E enquanto penso em ti, no meu sonho erradio,
 Sentindo a dor atroz dessa ânsia incontentada,
 - Fora, aos beijos glaciais e criéis da geada,
 Tremem as flores, treme e foge, ondeando, o rio,

E as estrelas tremem no ar frio, no céu frio...

Em A cinza das horas, 1917

6 - Dentro da noite

Dentro da noite a vida canta
 E esgarça névoas ao luar...
 Fosco mingante o vale encanta.
 Morreu pecando alguma santa...
 A água não pára de chorar.

Há um amavio esparso no ar...
 Onde virá ternura tanta?...
 Paira um sossego singular
 Dentro da noite...

Sinto no meu violão vibrar (vibrar)
 A alma penada de uma infanta
 Que definhou do mal de amar...
 Ouve...Dir-se-ia uma garganta
 Súplice, triste a soluçar
 Dentro da noite...

Em A cinza das horas, 1917

7 - Confidência

Tudo o que existe em mim de grave e carinhoso
 Te digo aqui como se fosse ao teu ouvido...
 Só tu mesma ouvirás o que a outros não ousou
 Contar do meu tormento obscuro e impresentido.

Em tuas mão de morte, ó minha Noite escura!

Aperta as minhas mão geladas. E em repouso
 Eu te direi no ouvido a minha desventura
 E tudo o que em mim há de grave e carinhoso.

1918

Em Carnaval, 1919

8 - Ao crepúsculo

O crepúsculo cai, tão manso e benfazejo
 Que me adoça o pesar de estar em terra estranha.
 E enquanto o ángelus abençoa o lugarejo,
 Eu penso em ti, apaziguado e sem desejo,
 Fitando no horizonte a linha da montanha.

A montanha é tranqüila e forte, e grande e boa.
 Ela afaga o meu sonho. E alegre-me pensar
 (Tanto a saudade a um tempo acalenta e magoa!)
 Que tu, na doce paz da tarde que se escoo,
 Teces o mesmo sonho, ouvindo e vendo o mar.

Embalada na voz do grande solitário,
 Tu mortificarás teu casto coração
 Na dor de revocar o noivado precário.
 (Ah, por que te confiei o meu desejo vário?
 Por que me desvendaste a tua sedução?)

Se nos aparta o espaço, o tempo – esse nos liga.
 A lembrança é no amor a cadeia mais pura.
 Tu tens o grande Amigo e eu tenho a grande Amiga:
 O mar segredará tudo quanto eu te diga,
 E a montanha dir-me-á a tua imensa ternura.

Clavadel, 1913
 Em A cinza das horas, 1917

ANEXO III

Cópias de partituras

1. *Líricas, op.25*, de Helza Camêu e Manuel Bandeira
(cópias digitalizadas – edições Selo *Brasil Concerto* EMUFMG)
2. *Madrigal*, de José Siqueira e Manuel Bandeira (Fotocópia)
3. *Dentro da noite*, de Helza Camêu (Transcrição para canto e violão)

ANEXO IV

CD com fonogramas de *Líricas, op. 25* (8 canções)

- 1- Desencanto**
- 2- Crepúsculo de outono**
- 3- Madrigal**
- 4- A estrela**
- 5- Madrugada**
- 6- Dentro da noite**
- 7- Confidência**
- 8- Ao crepúsculo**