

Mônica Pedrosa de Pádua

**IMAGENS DE BRASILIDADE NAS CANÇÕES DE
CÂMARA DE LORENZO FERNANDEZ:**

uma abordagem semiológica das articulações entre
música e poesia

Belo Horizonte

2009

Mônica Pedrosa de Pádua

**IMAGENS DE BRASILIDADE NAS CANÇÕES DE
CÂMARA DE LORENZO FERNANDEZ:**

uma abordagem semiológica das articulações entre
música e poesia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras/Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Leda Maria Martins

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2009



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Tese intitulada *Imagens de Brasilidade nas Canções de Câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*, de autoria da Doutoranda MONICA PEDROSA DE PÁDUA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Leda Maria Martins - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar - PUC/MG

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos - UEMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Orlam Jose Lanna - Música/UFMG

Prof. Dr. JULIO JEHA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 3 de setembro de 2009.

A Fernando Araújo, amado esposo, presença constante, cuidadosa e atenciosa em todos os momentos desta jornada. Seu incentivo e seu carinho foram fundamentais para os resultados alcançados neste trabalho.

Aos meus queridos filhos André e Bernardo, que, sempre participativos, compartilharam comigo os vários momentos deste trabalho, vibrando a cada etapa vencida.

Aos meus pais, Leopoldo Léo e Rosa Maria, pelo apoio incondicional e pela confiança em mim depositada, o meu amor e o meu mais profundo agradecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de modo especial, à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Leda Maria Martins. Sua competência, seu rigor acadêmico, sua generosidade e amizade permitiram-me desenvolver com segurança as ideias neste trabalho.

Aos professores Maria Antonieta Pereira, Wander Melo Miranda, Sérgio Peixoto, Lúcia Castelo Branco, Georg Otte e Márcia Arbex, pelos valiosos ensinamentos nas disciplinas ministradas durante o curso na Faculdade de Letras da UFMG.

À Prof^a. Dr^a. Vera Casa Nova e ao Prof. Dr. Oiliam Lanna, pelas generosas contribuições dadas durante meu processo de qualificação.

Aos professores que compõem esta banca e que honram este estudo com o seu exame e julgamento.

À Prof^a. Dr^a. Luciana Monteiro de Castro e à Prof^a. Dr^a. Margarida Borghoff, queridas amigas e companheiras nesse inesgotável e belo trabalho de pesquisa sobre a canção de câmara brasileira, pelas jornadas compartilhadas que frutificaram nesta tese.

Aos professores Teodomiro Amâncio Machado Goulart e Cecília Nazaré de Lima, e a Frederico Frigeri, pelas inestimáveis contribuições às análises harmônicas realizadas.

À D. Marina Fernandez, por seu acolhimento generoso e pelo suporte oferecido a este trabalho.

Ao Departamento de Instrumentos e Canto da Escola de Música da UFMG e aos professores, alunos e funcionários desta escola, pelo apoio indispensável.

À Lúcia Pedrosa de Pádua, querida irmã, Prof^a. Dr^a. do Programa de Pós-graduação do Departamento de Teologia da PUC do Rio de Janeiro, pelo apoio, pelas ricas discussões e preciosas contribuições dadas durante a redação deste trabalho.

À Angela Pedrosa de Pádua Monteiro, querida irmã, médica de homens e de almas, pela presença forte e incansável, pelo apoio e inspiração, e a Leonardo Pedrosa de Pádua, querido irmão, pelo apoio e pelas inúmeras imagens de brasilidade recolhidas com amor em seus projetos de estudo de impacto ambiental.

A todos os meus familiares e amigos, pelo afeto, estímulo e incentivo que me permitiram construir este trabalho.

À Neyde Vieira Duarte, que me fez vislumbrar a possibilidade da realização deste trabalho, ao mostrar-me, entre tantas outras coisas, como mente e sentimento são unidade.

Aos médicos Dr. Alexandre Hampel, Dr^a. Letícia Campolina, Dr. Márcio de Almeida Salles, Dr. Roberto Zimmer, Dr. Alexandre Chiari e Dr. Marco Antônio R. F. Matias, com os quais celebro a vida, minha profunda gratidão.

In memoriam de Sandra Loureiro de Freitas Reis, cujo trabalho incansável, sério e criativo foi fonte de inspiração para esta tese.

*Faz luar e faz frio. A noite espalma
As longas asas plácidas, de calma...
Neblina...fluido...luz... matéria e alma...*

*Eduardo Tourinho
(Noturno de Lorenzo Fernandez)*

RESUMO

Nesta tese, procuramos investigar as articulações entre poesia e música nas canções de câmara brasileiras, pensar sobre sua brasilidade e suas possibilidades interpretativas. O *corpus* escolhido consiste em sete canções representativas de Lorenzo Fernandez, considerado um compositor nacionalista. Neste trabalho, buscamos demonstrar que uma canção de câmara pode criar imagens, e que as canções de Lorenzo Fernandez constroem certas ideias de brasilidade por meio das imagens que criam. Para que isso fosse possível, constituímos, numa abordagem transdisciplinar, a imagem de características sensoriais diversas como conceito transversal capaz de aproximar as diferentes linguagens da canção. Os referenciais teóricos sobre tradução nos auxiliaram na adoção de atitudes interpretativas que privilegiaram a criatividade e o método. Para construirmos sentido nos textos poéticos e musicais, utilizamos as teorias tradutórias em contraponto com a semiologia da música e a teoria tripartite de Jean Molino e J. J. Nattiez. Para construirmos uma estratégia de percepção das imagens, partimos das ideias do mosaico e da rede. Valendo-nos dos diferentes níveis sógnicos distinguidos por Peirce, verificamos a partir de que elementos do texto poético e musical é possível perceber a visualidade, a plasticidade, o movimento, a espacialidade, a temporalidade, e, por fim, os diferentes sentimentos responsáveis pela criação de imagens ligadas aos nossos vários sentidos. Por fim, procuramos demonstrar, nas canções de Lorenzo Fernandez, em diálogo com os contextos do autor e do intérprete, as imagens de brasilidade que, nas canções e a partir delas, se constituem.

Palavras-chave: imagem – canção brasileira – semiótica – interpretação musical – poesia – Lorenzo Fernandez

ABSTRACT

In this thesis we seek to investigate the articulations between poetry and music in Brazilian art songs, to think about their Brazilianness and about their interpretive possibilities. The chosen *corpus* consists of seven representative songs by Lorenzo Fernandez, who is regarded as a nationalist composer. In this work we tried to demonstrate that an art song can create images, and that Lorenzo Fernandez's songs construct certain ideas of Brazilianness through the images they create. In order to achieve that, using a transdisciplinary approach, we constituted the image with multiple sensory characteristics as a transversal concept capable of bringing together the different languages of the song. The theoretical references on translation helped us in the adoption of interpretive attitudes that privileged creativity and method. In order to build sense in the poetic and musical texts we used the translation theories in counterpoint with the semiology of music and the tripartite theory of Jean Molino and JJ Nattiez. In order to build a strategy for the perception of images we set off from the concepts of the mosaic and the network. Making use of the various signic levels described by Peirce, we examine from which elements of the poetic and musical text it is possible to perceive the visuality, plasticity, movement, spatiality, temporality and, finally, the various feelings responsible for the creation of images related to our various senses. Finally, we tried to demonstrate, in the songs of Lorenzo Fernandez, in dialogue with the contexts of the author and performer, the images of Brazilianness which, in songs and from them, are formed.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - SOBRE O AUTOR E SEU CONTEXTO	26
1. O modernismo nacionalista	27
1.1 Contexto histórico: tradição e ruptura	27
1.2 Nacionalismos, vanguardas, desdobramentos	29
1.3 Registro e expressão	32
2. O Modernismo no Brasil	39
2.1 Vanguarda e tradição	39
2.2 Em busca da cultura popular	42
2.3 Mário de Andrade: ideologia e processos composicionais	43
2.4 O nacional e o universal	46
2.5 Classes populares e classes cultas: síntese, segregação e conflito	51
3. Lorenzo Fernandez e o Modernismo	56
3.1 Um compositor multifacetado	56
3.2 O nacionalismo em Lorenzo Fernandez	58
3.3 Universalismo e brasileirismo: impressões e expressões	64
CAPÍTULO 2 - CANÇÃO DE CÂMARA: A IMAGEM MÓVEL	70
1. A canção e suas múltiplas traduções	74
1.1 A canção de câmara: breve introdução	74
1.2 Produção e recepção: a canção como texto multimídia	77
1.3 Traduzindo a canção: criatividade e método	82
2. Construindo sentido em música e em poesia	92
2.1 Teorias tradutórias e construção de sentido	92
2.2 O poema e seu “modo de formar”	96
2.3 Construindo sentido em música: a possibilidade da semântica musical	101
2.4 Conectando obra, autor e intérprete: o modelo tripartite da semiologia musical	107
2.5 Semiologia, tradução e interpretação musical	113
3. Múltiplas imagens	117
3.1 O mosaico e a rede	117
3.2 Percebendo a imagem	121
3.3 A percepção sógnica das estruturas musicais: a imagem como signo	124
4. Um exemplo: <i>A saudade</i> e as imagens da noite	130
4.1 A imagem frásica	131
4.2 Tempo/espaço: movimento, sentimento	133
4.3 Cores, luzes, timbres	138
4.4 A imagem final	142
CAPÍTULO 3 - IMAGENS DE BRASILIDADE	146
1. O mar: espaço cênico de permanência e mutação	148
1.1 Ternura e crueldade: <i>A Berceuse da onda</i>	149
1.1.1 O poema	150
1.1.2 A canção <i>Berceuse da Onda</i>	152

1.1.3 A tradução de Lorenzo	160
1.1.4 O espaço e seus personagens	162
1.2 A <i>Canção do mar</i> : drama e contradição	163
1.2.1 O poema	163
1.2.2 A <i>Canção do mar</i>	165
1.2.3 A tradução de Lorenzo	173
2. Paisagens e personagens: ambiguidade e heterogeneidade	175
2.1 A imagem como ambiguidade: <i>Tapera</i>	175
2.1.1 O poema	176
2.1.2 A canção <i>Tapera</i>	179
2.1.3 A tradução de Lorenzo	185
2.2 A imagem como tensão: <i>Essa negra Fulô</i>	186
2.2.1 O poema	186
2.2.2 A canção <i>Essa negra Fulô</i>	189
2.2.3 Traduzindo um estilo	195
2.2.4 A tradução de Lorenzo	196
2.3 A imagem como síntese: <i>Toada p'ra você</i>	198
2.3.1 O poema	199
2.3.2 A <i>Toada p'ra você</i>	200
2.3.3 A tradução de Lorenzo	204
2.3.4 Rosa	204
2.3.5 Impressões e expressões	205
3. Imagens da memória	206
3.1 Tempo, imagem e memória	207
3.2 <i>Vesperal</i> : a “desordem” e as imagens da memória	209
3.2.1 O poema	209
3.2.2 A canção	211
3.3 O instante eterno	216
3.4 Brasilidade e memória	217
4. Imagens de Lorenzo	218
4.1 As traduções de Lorenzo	218
4.2 Um estilo eclético	221
4.3 Imagens e estilo	223
4.4 Paisagens, personagens, sentimentos	225
4.5 Intertextualidade, universalismo e brasilidade	227
CONCLUSÃO	230
A canção distante	231
A canção como um saber: criando mecanismos de legitimação	236
Heterogeneidade conflituosa	239
O mosaico da nação	243
O encontro dos tempos	246
Dando vida aos personagens	247
Uma voz para Lorenzo	249
Considerações finais	254
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	260
ANEXOS	272
Poemas musicados por Lorenzo Fernandez	Erro! Indicador não definido.
Partituras	Erro! Indicador não definido.
Fotos	273
Gravações	274

Introdução

Uma das primeiras canções que tive oportunidade de cantar, antes mesmo de entrar para a graduação, foi o *Noturno* de Lorenzo Fernandez, com versos de Eduardo Tourinho. Seu mundo frio e enluarado, terrível e belo, imerso em solidão, me fascinou imediatamente. E a imagem daquela teia brilhante, tecida com fios de sons e de palavras, permaneceu em minha memória desde então. Eu imaginava e tentava reproduzir, com minha própria voz, aquela claridade fluida e gelada, imersa em dilacerada e pungente dor.

Posso dizer que sempre tive um especial apreço pela canção erudita, ou canção de câmara, forma breve nascida da união da música e da poesia, pequeno universo de uma ampla gama de significações. O que me move como intérprete? O fascínio das pequenas coisas. Os dramas em miniatura que carregam consigo enorme força dramática, a variedade de personagens que me vejo representando, as múltiplas possibilidades expressivas que a canção me oferece. Trata-se também de um gosto muito pessoal pelo detalhe. Amar a canção é amar a poesia, e a poesia é também isso tudo: é poder de concisão, é a arte de dizer não dizendo, é aquilo que revela e esconde. Tem seus mistérios.

A canção de câmara brasileira nos oferece a possibilidade de cantarmos em português, de nos expressarmos em nossa própria língua. A voz como abraço, como fio, como faca, enlaça, fere, acaricia. O cantor, mais que qualquer instrumentista, cria vínculos estreitos com seus ouvintes. Vivenciar a experiência da interação numa performance é algo que para mim não tem preço.

O repertório brasileiro de canções de câmara é expressivo. O *Guia virtual da canção brasileira*, mantido pelo atuante grupo de pesquisa da UFMG “Resgate da canção brasileira”, lista 180 compositores e mais de 3000 canções. Entretanto, atualmente, as canções de câmara brasileiras distanciaram-se enormemente do intérprete contemporâneo e mais ainda das plateias. Poucos são os estudos e a bibliografia, as obras encontram-se dispersas em edições esgotadas ou em manuscritos, políticas de valorização deste repertório são praticamente inexistentes. Afastadas dos meios acadêmicos e ainda mais dos diferentes segmentos da população, observa-se a necessidade, não apenas de seu estudo e divulgação, mas de sua legitimação, tanto nos meios acadêmicos como por parte da sociedade em geral.

Questões importantes me motivaram a empreender este trabalho. Como um intérprete de hoje pode compreender, valorizar, criar laços e, em última instância, se apropriar de um repertório que se encontra distanciado e com o qual seus vínculos foram quebrados? Que faces de brasilidade o intérprete contemporâneo pode perceber nessas

canções, de forma que com elas ele possa criar e manter vínculos? E, principalmente, como esse repertório pode ser percebido e interpretado em nossa atualidade?

O intérprete volta-se para a pesquisa, buscando encontrar meios para a maior compreensão do vasto repertório de canções de câmara. Durante o seu estudo, entretanto, depara-se com outro problema fundamental: a questão das escolhas interpretativas. Referências bibliográficas sobre a canção de câmara, seja no exterior, seja no Brasil, privilegiam aspectos históricos ou análises que focalizam as canções como objeto independente. Sem dúvida, essas análises oferecem ao músico informações sobre a obra das quais ele não pode prescindir. Essas abordagens, no entanto, tendem a ignorar os posicionamentos particulares do intérprete e o artista que analisa e interpreta a obra se pergunta como e até onde pode e deve realizar a sua interferência, a partir de sua própria vivência histórica, cultural e afetiva e de sua elaboração e experiências estéticas. Torna-se necessário, portanto, uma abordagem que considere não apenas a obra em si e seu contexto histórico, mas que inclua o artista/intérprete no campo da exploração da obra, assim como o compositor dentro de seu contexto histórico e social. Questões sobre como o intérprete estabelece interlocuções com o compositor, sendo mediado pela obra, são abordadas nesta tese, buscando-se apreender como a visão de mundo do compositor, sua vivência e sua expressão dialogam com a nossa própria, para que desta forma abram-se possibilidades para entendimento e posterior valorização desse repertório.

Nesta tese, nossa atenção se volta para as canções de Oscar Lorenzo Fernandez. O compositor escreveu cerca de 46 canções para canto e piano ou canto e orquestra (Corrêa, 1992), durante as décadas de 1920, 1930 e 1940. Sua escolha de textos recaí sobre os mais variados nomes da poesia brasileira, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Ademar Tavares, Cecília Meireles, Castro Alves, Olavo Bilac, Belmiro Braga, Gaspar Coelho e Ribeiro Couto. Lorenzo Fernandez escreveu uma canção em francês com texto de Leconte de Lisle e algumas com poemas de sua autoria.¹ Compositor da primeira geração nacionalista, contemporâneo de

¹ A maioria das canções para canto e piano foi publicada por editoras atualmente extintas, sem reedição nos últimos 50 anos, e encontram-se disponíveis nas Bibliotecas da Escola de Música da UFMG, na Biblioteca Nacional ou na Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música. Algumas canções foram publicadas por duas editoras diferentes. As publicações foram realizadas em sua maioria durante a vida do compositor. As canções escritas originalmente para canto e orquestra encontram-se em manuscrito. Apenas uma canção foi escrita sobre poema em língua estrangeira: *Toi*. Muitas canções foram publicadas com traduções para o espanhol, francês, inglês ou italiano, sendo que algumas publicações apresentam traduções para dois idiomas. A maior parte das canções foi estreada durante a vida do compositor e muitas delas foram apresentadas pela primeira vez no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, com o compositor ao piano. Poucos

Villa-Lobos e Francisco Mignone, professor, fundador do Conservatório Nacional de Música, Lorenzo Fernandez (1897-1948) nasceu no Rio de Janeiro, filho de imigrantes espanhóis. Escreveu uma das peças brasileiras para orquestra mais executadas e gravadas em todo o mundo, o célebre *Batuque*. Além de obras para orquestra, compôs para várias formações de câmara, mas “sua obra vocal constitui, talvez, sua contribuição mais meritória para a música brasileira” (Mariz, 2002, p 85). Teve sua formação musical feita totalmente no Brasil, desenvolvendo com seus mestres técnicas musicais pós-românticas e impressionistas. Com o advento do movimento modernista nas artes, Lorenzo Fernandez voltou sua atenção para os elementos musicais do folclore e do cancionero popular, incorporando esses elementos à sua escrita musical, criando assim uma linguagem bastante particular. Num período de afirmação da identidade cultural brasileira, o compositor soube se apropriar dos dizeres de Mário de Andrade, que entendia o modernismo como um diálogo e não uma ruptura com o passado, quando afirmava em seu *Prefácio interessantíssimo*: “a nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado” (Andrade, 1987, p. 26).

Ao estudarmos as canções de Lorenzo Fernandez, torna-se necessário focar a chamada “música nacionalista” brasileira. Caracteriza-se geralmente como música nacionalista, em oposição à chamada música de cunho “universalista” - termo amplamente utilizado por autores como Neves (1981), Mariz (2002), Gandelman (1983), entre outros - não apenas aquela composta durante os períodos marcadamente nacionalistas, como o romantismo ou o modernismo brasileiros, mas toda aquela em que se tornam evidentes elementos musicais caracteristicamente “nacionais”, ou seja, em que são reconhecidas

manuscritos autógrafos do compositor foram localizados em pesquisas por nós efetuadas na Biblioteca Nacional de Música, na Biblioteca do Conservatório Nacional de Música no Rio de Janeiro e junto aos familiares do compositor. Todas as canções publicadas foram localizadas, encontrando-se atualmente em edições esgotadas.

Poucas de suas canções foram gravadas. Citamos alguns Cds, os quais contêm parte do cancionero do compositor: Montiel (1999), Celine (2002), Felix (1999), Godoy (1993). Referências às suas canções são encontradas nas obras de Mariz (2002) ou Neves (1981). Publicações acadêmicas específicas sobre suas canções são inexistentes, embora estudos sobre sua obra pianística e instrumental de câmara podem ser encontrados em Gandelman (1997) ou Baumann (1996).

Lorenzo Fernandez musicou geralmente um único poema de cada poeta, à exceção de Olavo Bilac, Ronald de Carvalho e dele próprio, de quem musicou três, quatro e quatro poemas respectivamente. Quase todos os poetas musicados por ele eram seus contemporâneos. Além do poeta romântico Castro Alves e dos parnasianos Olavo Bilac e Leconte de Lisle, Lorenzo Fernandez musicou os seguintes poetas neossimbolistas e modernistas: Júlio Salusse, Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Renato Almeida, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Ademar Tavares, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Jorge de Lima, Múcio Leão, Oscar Lopes, Luiz Carlos, Virgílio de Sá Pereira, Paulo Godoy, Belmiro Braga, Antônio Corrêa d'Oliveira, Eurico de Góes, Luiz de Andrade Filho, J. B. Mello e Souza, Honório de Carvalho, Gaspar Coelho, Eduardo Tourinho, Octavio Kelly, Osório Dutra e Antônio Rangel Bandeira. (Ver anexo 1 para lista completa de canções).

células melódicas ou rítmicas oriundas de elementos folclóricos ou populares de autoria. Tanto que, no nosso entender, o nacionalismo não se caracteriza por ser um estilo musical, mas sim por ser um movimento estético-ideológico, que do ponto de vista estilístico compreende técnicas composicionais diversas. Essas técnicas na música pertencem a diferentes estilos, como o Romantismo, o Impressionismo ou o Expressionismo musical, compreendendo diferentes linguagens musicais como as linguagens tonais, politonais, atonais, seriais ou eletroacústicas.

A produção brasileira de canções de câmara teve, durante o movimento modernista nas artes, um dos seus momentos mais significativos. Durante esse movimento, buscou-se uma expressão musical tipicamente brasileira, segundo ideais nacionalistas do modernismo, defendidos principalmente por Mário de Andrade, que também era músico, pianista e musicólogo, e a quem se devem extensas pesquisas sobre a música brasileira. Dentre seus vários trabalhos sobre música (Andrade, 1984, 1962, 1980), encontra-se o *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928, no qual expõe princípios orientadores de uma escrita musical brasileira, mediante a “observação inteligente do populário e aproveitamento dele” para o desenvolvimento da música artística (Andrade, 1962, p. 24). Nessa época, uma infinidade de cantos populares, rurais e urbanos foram recolhidos de várias partes do país e utilizados por compositores como Villa-Lobos, Ernani Braga, Francisco Mignone ou Lorenzo Fernandez, entre vários outros, especialmente na escrita de canções de câmara. Mas o que pode ser considerado “nacional” nas canções de câmara, particularmente nas canções de Lorenzo Fernandez?

Levamos então uma das principais questões a que nos propomos investigar: como a canção de câmara pode traduzir uma certa ideia de brasilidade? Certamente através de constâncias rítmicas e melódicas existentes no populário musical brasileiro, nem sempre tão simples de serem detectadas por se encontrarem por vezes modificadas a ponto de praticamente não serem percebidas. Também através de elementos da poesia que remetem diretamente a paisagens, objetos ou situações que povoam nosso imaginário e são considerados brasileiros, criados por modelos estético-ideológicos que visavam à formação de uma unidade nacional, ou, de alguma forma, vivenciados por autores e intérpretes. Por ideias e argumentos que, na época da elaboração dessas canções, assumiam-se como nacionais ou por elementos que se assumem como nacionais na nossa contemporaneidade. Mas, acredito que, também, e acima de tudo, a brasilidade dessas canções pode ser apreendida por meio de outros elementos aos quais podem-se atribuir significações, como

sonoridades, movimentos, climas, ambiências, sensações, cores, luzes, sentimentos e afetos que se manifestam nas diversas linguagens contidas na canção.

Um dos modos de se pensar a canção de câmara como uma forma que traduz aspectos de brasilidade seria por meio das *imagens* que a canção pode criar. As imagens se colocam como veio operador para se pensar a significação das canções. Podemos compreender a canção como um tecido significante. Nas canções, a música está ligada à palavra, o que de certa forma orienta o estabelecimento de cadeias de interpretantes e permite uma entrada mais objetiva em sua trama de signos-significantes, dirigindo o intérprete-ouvinte no seu ato de interpretação. Entretanto, a sonoridade da poesia aliada à sonoridade musical aponta para uma significação que se estabelece para além do aspecto discursivo da canção.

A questão da significação em música é polêmica. Segundo a historiadora e musicóloga Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001, p.322), no período romântico achava-se que era possível transmitir emoções através da música. Reflexões acerca do sentido em música no séc. XIX giraram em torno do conceito de *absolute Tonkunst* defendido por Hanslick e das ideias de *Gesamtkunstwerk* de Wagner ou *Programm-Musik* de Liszt. *Absolute Tonkunst* corresponde ao ideal de “música absoluta”, sem referente externo, do qual se afastam todas as formas de composição ligadas à palavra e à representação de alguma ideia, em oposição à música de programa e à *Gesamtkunstwerk*, união das artes, especialmente da música, da poesia e do teatro, no drama musical (Cf. Gandelman, p.86). Sandra Reis (2005, p.241) enfatiza que, segundo os positivistas, a música pura não fala: “ela se remete a si mesma, não tem uma relação direta com a realidade do mundo das coisas. É simplesmente música, uma linguagem abstrata que não pode ter um outro sentido”.

Em nossa percepção, a questão da significação estende-se também ao poder que a música tem de evocar no ouvinte imagens sensoriais de modalidades diversas, que são percebidas de acordo com o seu próprio universo simbólico. No universo de uma canção, essas imagens, percebidas ou evocadas, além de seu aspecto icônico inicial, imediato e finito, são construções mediadas pela elaboração poético-musical e implicam em atos de percepção por parte do intérprete e do ouvinte que delas se aproximam. Deste modo, é possível pensar numa significação das canções para além do léxico e da sintaxe musical. A música evoca e invoca, cria, traduz emoções e afetos por meio de imagens.

Como se dá, portanto, a construção de sentido nas canções? Neste estudo, minhas reflexões sugerem que a construção de sentido deve ser apreendida numa leitura que articule elementos literais da poesia e da música e aqueles que se encontram além desta literalidade. Poesia é também som, movimento, visualidade. A materialidade do som é significativa, não se prende às limitações do discurso. Também na música, nas formas sonoras discursivas, o som como materialidade, como matéria plástica, pode ser significativo. Minha hipótese é de que a música, ao ser compartilhada com o texto poético, amplia as possibilidades de significação em ambos os domínios e que, portanto, a canção pode criar imagens de diferentes modalidades, por meio de seus elementos musicais e literários. Por meio de uma análise que busque compreender a interlocução que se estabelece entre os textos literário e musical sob o ponto de vista das imagens criadas, e que leve em consideração os vários aspectos da produção e da recepção da obra, pretendemos chegar a algumas possibilidades de respostas para esta pergunta.

Para investigar as questões referentes à brasilidade e à construção de sentido nas canções através de imagens, as canções de Lorenzo Fernandez mostram-se como campo fértil. Essas canções pintam quadros sonoros de paisagens brasileiras dos sertões, das praias, das cidades, de antigas fazendas de escravos, sugerem dedilhados de viola, serestas, batuques. Sua música se apropria de muitas vozes brasileiras, pois são vários os personagens que povoam sua obra, como o tropeiro, o caboclo, o seresteiro da cidade, o violeiro do sertão, a mãe d'água, a senhora da casa grande e a escrava. Em sua elaboração musical, vários personagens entram em cena ao mesmo tempo, configurados simultaneamente pela linha do canto e pelo piano. Às imagens evocadas pelos poemas outras tantas imagens musicais se somam. Essas imagens são de modalidades sensoriais diversas: visuais, auditivas, cinéticas. Não se atêm a um momento específico. São espacializadas no tempo e convergem para um “instante ativo presentificado, prenhe de presente, passado e futuro” (Bachelard, 1988, p.39). As canções de Lorenzo Fernandez, pelo contexto histórico em que se inserem, pela sua riqueza musical e sua diversidade temática, apresentam-se como um *corpus* relevante para aprofundamento de estudos relativos à canção de câmara e à inter-relação entre os textos verbal e musical.

Levanto a hipótese de que Lorenzo Fernandez era um criador de imagens de diferentes modalidades. Sua escolha de poemas revela uma preocupação com imagens visuais e sonoras que, por sua vez, se remetem a diferentes afetos, diferentes ambientes, diferentes personagens. Pensar a significação via imagem pode nos aproximar das ideias

que podemos apreender em Lorenzo Fernandez. Pretendo mostrar, sob essa ótica, que as canções de Lorenzo Fernandez criam, elaboram e traduzem imagens que em si constroem uma certa ideia de brasilidade.

Quais as faces de brasilidade essas canções revelam? Como a nação pode ser pensada por meio dessas canções? Como se inter-relacionam os diversos elementos constitutivos dos textos literário e musical dessas canções? Pretendo demonstrar que existem relações entre a maneira como diferentes poetas manifestaram suas impressões sobre o país e a época histórica, e que, por sua vez, existem relações entre a maneira como esses poetas se exprimiam e o modo de expressão de Lorenzo Fernandez.

Interessa-nos também averiguar a particularidade da leitura que esse compositor realizou de diversos poetas, leitura esta realizada quase sempre contemporaneamente à escrita dos poemas. Alfredo Bosi (2004, p.12), ao mencionar as relações do poema com os tempos da sociedade, nos diz que “importa trazer à luz da consciência as respostas muitas vezes tensas que a obra poética dá às ideologias dominantes, venham estas do mercado, do poder do Estado ou das várias instituições senhoras da palavra”. Uma das questões levantadas é até que ponto a elaboração artística do compositor esteve ligada às ideologias dominantes das correntes nacionalistas que imaginavam uma realidade brasileira integrada e homogênea.

Finalmente, procuro perceber como nossa leitura atual das canções pode se relacionar com a leitura que o compositor realizou dos diversos poemas, e como essas canções nos falam em nossa contemporaneidade. Pretendo averiguar as possibilidades que o intérprete encontra de acessar essas interlocuções. Acredito que, assumindo uma postura de tradutor², buscando a compreensão da gênese e das estruturas internas da canção como fundamento interpretativo, e valendo-se do trabalho da memória, o intérprete de hoje pode ser capaz de se reaproximar e de se apropriar dessas canções.

Dentre o conjunto de canções compostas por Lorenzo Fernandez, foram escolhidas algumas representativas dos diversos períodos por que passou sua escrita musical, abrangendo as décadas de 1920, 1930 e 1940. A escolha leva em conta a diversidade de poetas, alguns de grande representatividade na poesia brasileira, as diferentes temáticas abordadas e, principalmente, os aspectos imagísticos pronunciados presentes nessas canções. Este *corpus* oferece a possibilidade de um estudo comparado de

² Utiliza-se aqui o termo “tradutor” no sentido benjaminiano, que será posteriormente abordado nesta tese.

diversos autores, entre os quais acredita-se haver um elo comum que se manifesta através do olhar sensível do compositor.

As canções escolhidas são: *A saudade* (1921), com poema de Luís Carlos da Fonseca; *Berceuse da onda que leva o pequeno naufrago* (1928), com poema de Cecília Meireles; *Toada p'ra você* (1928), com poema de Mário de Andrade; *Tapera* (1929), com poema de Cassiano Ricardo; *Canção do mar* (1934), com poema de Manuel Bandeira; *Essa negra Fulô* (1934), com poema de Jorge de Lima; *Vesperal* (1946), com poema de Ronald de Carvalho.

Nesta tese, ao elaborarmos uma metodologia de análise e interpretação da canção, utilizando-nos da imagem como operador teórico, devemos levar em conta que a canção de câmara brasileira é um objeto de estudo complexo. De constituição heterogênea, contaminada pelo contexto social e político, abordando uma diversidade de sujeitos e temas, a canção de câmara brasileira apresenta-se como espaço de articulação entre várias áreas do conhecimento, além da literatura e da música. Sua complexidade aponta para abordagens transdisciplinares.

As abordagens transdisciplinares constituem uma alternativa de estudo e pesquisa, no contexto atual caracterizado pela acumulação e expansão de uma massa enorme de conhecimento, tornando impossível ao especialista conhecer todas as informações pertinentes à sua disciplina e especialidade.

O estudioso da canção de câmara se depara com uma vasta zona de indefinição de conhecimentos que seriam pertinentes para suas tomadas de decisões interpretativas. A própria disciplina música encontra-se segmentada em seus diversos campos teóricos e práticos. As áreas relativas a conhecimentos como harmonia e contraponto, composição e análise nem sempre desenvolvem seus estudos de forma comparativa ao campo primordialmente heurístico relativo à técnica e à performance musical, e vice-versa. A dificuldade em lidar com os vários aspectos referentes ao estudo da canção exige o compartilhamento do conhecimento e o chamado “olhar cruzado” (Domingues, 2005, p. 29), ou olhar transdisciplinar, que permite a interlocução de vários especialistas de disciplinas diversas.

A metodologia transdisciplinar, de acordo com Domingues (idem., p. 30), prevê a proposição de abordagens compartilhadas, assentadas em “conceitos transversais”. Não pretende somar metodologias, nem criar uma área nova do conhecimento. Pretende

alargar os princípios das disciplinas, redefinir-lhes os parâmetros, objetivando gerar métodos de estudo e de conhecimento que podem ser tanto abrangentes como sintéticos.

As abordagens transdisciplinares exigem uma nova tópica do conhecimento, ou seja, um novo modo de organizar e dispor o conhecimento, de modo a reunir várias áreas do saber. A tópica transdisciplinar toma como modelo a rede. Esta rede não é como uma rede de pescador, trançada e organizada em malhas, mas como uma rede da informática, dos neurônios e das telecomunicações, organizada em pontos que se agrupam, podendo estar todos eles conectados ou não. Esta tópica permite o agrupamento de várias áreas do saber num sistema aberto e não hierarquizado, possibilitando a introdução de referências cruzadas em todos os campos de conhecimento (Cf. Domingues, 2005, p. 34).³

Apoiando-nos no modo de organizar o conhecimento baseado no modelo de rede, nesta tese pretendemos desenvolver uma metodologia transdisciplinar para o estudo da canção de câmara, que consiste no estudo integrado de música e literatura por meio de uma abordagem intersemiótica comum, tendo a imagem como conceito transversal que perpassa as duas disciplinas. Nossa procura por uma metodologia compartilhada entre as duas áreas não entraria em choque, necessariamente, com a existência de técnicas e instrumentos de pesquisa específicos de cada área.

A canção de câmara nacionalista é, acima de tudo, arte, e, como tal, mostra-se como campo indisciplinado. É trabalho de criação artística e, assim, ao procurar transpor aspectos de uma realidade brasileira em música, recria nosso ambiente sociocultural, reinventa ritos, danças, ritmos, palavras. Conjuga vários sujeitos, vários tempos, várias temporalidades. Interpreta esta realidade dela se apropriando. No estudo interpretativo da canção de câmara, rastrear todas essas manifestações culturais e as implicações sociais e políticas desse emaranhado tecido seria tarefa impraticável. Sem pretensões de esgotar o todo, a teoria transdisciplinar pode permitir uma abordagem ampla deste objeto de estudo, articulando ferramentas analíticas do pensamento e do discurso com a intuição criadora. O trabalho de interpretação na pós-modernidade, ao se voltar para as produções do passado, detecta áreas de indefinição, convive com incertezas, e “acolhe, por isso, o irracional e o

³ Conquanto o modelo de rede seja uma proposição bastante atual, algumas teorias ao longo do século XX já vêm utilizando esta tópica, como, por exemplo, as teorias reticulares de Giles Deleuze e Félix Guattari, ou a teoria do Hipertexto de Pierre Lévy, que, por sua vez, se apoia nos seis princípios do Rizoma formulados por Deleuze. Alguns escritos teóricos ou ficcionais também se apoiam nesta tópica, como a *Obra das passagens* de Walter Benjamin, na qual seus diversos trechos não necessitam ser acessados, necessariamente, de forma diacrônica, ou a *Grande Narrativa* de Michel Serres, que, conforme Maria Antonieta Pereira (2007, p. 85) constitui “relato de estrutura modular, cujas partes podem ser deslocadas, reorganizadas ou apreendidas em sua individualidade”.

acaso”, conforme nos diz Wander Miranda (1992, p.45). Além disso, esse trabalho pode aliar-se à lógica e à pesquisa com o objetivo de atingir um grau mais aprofundado de compreensão dos objetos de estudo.

Nesta tese, para averiguarmos como uma canção pode traduzir uma certa ideia de brasilidade e como as canções de Lorenzo Fernandez constroem essas ideias por meio de imagens, trabalharemos seguindo dois eixos principais de pesquisa.

No primeiro eixo, de caráter histórico, social, político, cultural e estético, procuramos averiguar o sentido do nacional em música, a formação de brasilidade na música brasileira, as ideologias que dirigiram os processos composicionais, a vasta heterogeneidade interna. Averiguamos também os motivos pelos quais a canção veio progressivamente se distanciando dos intérpretes e do público e apresentamos estratégias para sua revalorização.

No segundo eixo de pesquisa, de caráter teórico, enfocamos estratégias específicas para abordagens interpretativas de um repertório tão amplo, diversificado e complexo, e desenvolvemos nossa hipótese de que a canção pode criar imagens. Nossa proposta é reunir elementos que nos permitam pensar como se constitui o objeto canção e como esse objeto pode ser percebido. O que pretendemos, em suma, é a construção de sentido na canção. Devido à sua heterogeneidade, à sua articulação em rede e à necessidade do aporte transdisciplinar exigido do pesquisador intérprete, optamos por focar a canção por meio de algumas abordagens teórico-metodológicas, entre as quais as teorias tradutórias, elaboradas inicialmente por artistas escritores para refletir sobre a tradução de textos poéticos, especialmente as teorias de Walter Benjamin, Paul Valéry, Haroldo de Campos, Octavio Paz e Humberto Eco; a semiologia musical, adotando para tanto o modelo tripartite de Jean Molino e Jean Jacques Nattiez⁴, e a distinção dos diferentes níveis signícos formulada por Charles Sanders Peirce.

Desta forma, para demonstrarmos que a canção de Lorenzo Fernandez pode traduzir certas ideias de brasilidade por meio de imagens, tornou-se necessário averiguar as especificidades de conformação do intertecido musical brasileiro para entendermos sua heterogeneidade e para verificarmos o que foi considerado o “nacional” em música durante

⁴ Nattiez utiliza o termo *semiologia* com o mesmo sentido do termo *semiótica*, sendo que a utilização de tal termo não implica em filiação a alguma orientação epistemológica específica. Em verdade, Nattiez (Cf. Nattiez, 2002, p. 10) adota a concepção tripartite da semiologia proposta por Jean Molino, por sua vez fundamentada na concepção do signo formulada por Charles Sanders Peirce. A opção nesta tese pelo termo *semiologia* deve-se ao fato de ter sido este o termo adotado por Molino e Nattiez para designar seus estudos sobre a música como forma simbólica.

os períodos nacionalistas, compreendendo o contexto histórico também como uma construção sempre submetida a novas modelações. Assim, no Capítulo 1, apresentamos uma contextualização histórico-estilística do modernismo nacionalista e questionamos paradigmas duais como o nacional e o universal, e o erudito e o popular. Pesquisamos a formação de brasilidade na música brasileira nacionalista, abordando dois pontos fundamentais: a utilização de procedimentos próprios da escrita musical, abrangendo questões estilísticas, e o diálogo entre as classes cultas, detentoras do conhecimento da escrita musical dita erudita, e as classes populares com suas tradições orais. Apresentamos o compositor Lorenzo Fernandez inserido no contexto nacionalista e dispomos sobre as características estilísticas de sua escrita. O contexto artístico nacionalista, suas características estilísticas, sociais e políticas nos permitirão a construção de hipóteses poéticas externas⁵ que nos auxiliem na interpretação das canções de Lorenzo Fernandez e na averiguação de suas imagens de brasilidade. Por uma questão metodológica, optamos por colocar nosso foco sobre Lorenzo Fernandez, para podermos abordar um maior número de poetas e composições.

Para desenvolvermos nossa tese de que a canção pode criar imagens, apresentamos, no Capítulo 2, um arcabouço teórico-instrumental para construir o objeto canção e pensar sobre sua interpretação. Propomos a canção como uma dupla tradução, levando em conta os processos para a sua produção e para a sua recepção, estabelecendo a canção como um texto multimídia. Discorreremos a respeito da atitude criativa e de método para estabelecer prioridades em sua tradução. Abordamos as possibilidades de construção de sentido em poesia e em música, valendo-nos das teorias tradutórias, das ideias do linguista Louis Helmslev e da semiologia musical, e adotamos o modelo tripartite da semiologia musical de J.J. Nattiez para conectar obra, autor e intérprete. Por fim, estabelecemos paralelos entre as noções de tradução e a interpretação musical. Com isso, estabelecemos as bases teóricas para propor a *imagem* como operador conceitual, um conceito transversal para pensar a significação em poesia e em música, possibilitando a conexão dos elementos heterogêneos presentes na canção. Partimos das ideias do mosaico e da rede para pensar como se inter-relacionam as múltiplas imagens na canção e propomos uma definição de imagem - percebida ou evocada, e considerada por meio de um processo ativo de percepção - que se estende às diversas categorias sensoriais. A

⁵ Fazemos aqui referência aos três níveis do objeto simbólico: poético, imanente e estésico, de acordo com o modelo tripartite da semiologia musical de Jean Molino e J.J. Nattiez, que abordaremos no Capítulo 2 desta tese.

seguir, verificamos como pode se dar a percepção simbólica das estruturas musicais, utilizando-nos dos níveis signícos distinguidos por Peirce. Ainda neste capítulo, demonstramos, por meio do operador imagem, como se traduzem nas canções de Lorenzo Fernandez as ideias de tempo, espaço, movimento, cores, luzes, sentimentos e afetos, elementos comuns às linguagens verbal e musical da canção.

No Capítulo 3, continuando o trabalho de reflexão sobre as canções de Lorenzo Fernandez, as canções foram agrupadas de acordo com os tipos de imagens percebidas: imagens da noite, imagens do mar, imagens de paisagens e personagens e imagens da memória, a partir das quais pretendeu-se averiguar a ideia de brasilidade que nas canções e a partir delas se constitui.

Na Conclusão, focamos no trabalho do intérprete na atualidade. Refletimos sobre como a percepção simbólica das imagens molda a interpretação de um intérprete e como ele é capaz de acessar as interlocuções que se estabelecem na canção. Pensando o intérprete como um tradutor, verificamos quais elementos ele elegerá para manter o “efeito” da canção. Finalmente, procuramos avaliar a pertinência das canções de Lorenzo Fernandez no contexto atual e buscamos realizar o que Alfredo Bosi (2004, p. 19) denomina, de forma sensível e inspirada, como o “encontro dos tempos”.

Inserindo na perspectiva da análise a figura do compositor e do intérprete, busca-se reconstruir o conjunto das operações “pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda o seu agir” (Ricoeur, 1994, p. 86).

Muito foi pensado quanto às maneiras de montar a estrutura desta tese e de como organizar seu conteúdo. Uma primeira ideia foi cogitada. Consistia em tomar o foco principal desta tese, ou seja, a formulação do conceito de imagem, e ir disseminando-a ao longo dos capítulos. Teríamos então, num paralelo com a música, uma forma resultante que se aproximaria de um Rondó. O Rondó é uma das formas mais antigas da história da música ocidental, tendo surgido na idade média. Posteriormente, tomou parte das suítes de danças barrocas e mais tarde foi utilizado em movimentos de sonatas e sinfonias. A forma resultante pode ser esquematizada da seguinte maneira:

A B A C A D ...

Em um Rondó, um tema musical principal se alterna com temas diferentes. Esta forma cria uma sensação de porto seguro quando da reapresentação da melodia conhecida. Confere um certo bem-estar por nos propiciar uma zona de conforto.

Poderíamos então pensar numa forma mais sofisticada, uma forma espiralar, ainda baseada no Rondó, mas com a diferença de que, toda vez que a seção A é retomada, ela já vem com uma nova elaboração num nível de complexidade mais elevado. A forma é mais espacial, como a espiral mesmo nos mostra, mas podemos tentar esquematizá-la da seguinte maneira:

A B A' C A'' D ...

Já tivemos a oportunidade de ler elaborações literárias escritas nesta forma, como os belos e profundos textos de Leda Maria Martins (2002). Essa forma requer a perspicácia e o afino do leitor, que deverá ter a capacidade de reconstruir o todo da proposição principal, baseando-se em todas as suas partes.

A escolha de uma forma é uma questão de estilo, de possibilidade e também do tipo de material disponível que se pretende desenvolver. Alguns temas são mais propícios a Fugas, outros a Rondós, outros a Tema e Variações, outros a formas que denominamos “Totalmente Compostas”, na qual um mesmo material vai sendo desenvolvido progressivamente.

O foco de minha tese é realmente a imagem, mas posso dizer que tenho duas questões principais a abordar: uma de caráter histórico e contextual, na qual procuro elementos para pensar sobre brasilidade, outra em que desenvolvo proposições teóricas, na qual a imagem se inclui. Poderia chamar esta primeira questão de A, e a segunda questão de B. A questão A será desenvolvida no primeiro capítulo e a questão B no segundo capítulo. Posteriormente, num terceiro capítulo, dedicado às interpretações das canções, todos os elementos de A e de B serão retomados, mas de maneira contextualizada e reelaborada, sempre em conjunção com os textos poéticos e musicais das canções de Lorenzo Fernandez. Na conclusão, A e B serão retomados com variações, antes das considerações finais.

Nossa escolha talvez não tenha sido exatamente proposital. Mas, percebemos que a forma resultante desta tese assemelha-se a uma Forma Sonata. Podemos esquematizar esta forma da seguinte maneira:

1. Introdução

A Exposição do primeiro tema

B Exposição do segundo tema

C Desenvolvimento: Retomada dos dois temas com variações diversas de tonalidade, de melodia e ritmo, gerando certa instabilidade.

D Reexposição do tema e contratema (A e B) com variações e preparação para o final

E Coda: Seção conclusiva com reafirmação dos temas

Grande parte da música erudita ocidental tem na Forma Sonata sua estrutura arquitetônica solidamente edificada. É uma forma que surgiu no classicismo e foi consolidada por autores como Haydn, Mozart e Beethoven.

Convidamos, pois, o nosso leitor, a ler nossa tese como uma sonata, e a adentrar, de forma musical, as imagens presentes nas canções de Lorenzo Fernandez.

Capítulo 1
Sobre o autor e seu contexto

1. O modernismo nacionalista

1.1 Contexto histórico: tradição e ruptura

O início do séc XX foi marcado por diversas e contraditórias faces que resultaram do estabelecimento do capitalismo e do modo de vida urbano e industrial. A Europa vivia um período de efervescência econômica e cultural, a *Belle Époque*, centralizada em Paris e em Viena. Ao lado das classes sociais beneficiadas pelos setores industriais em ascensão, a classe operária, no entanto, continuava à margem do progresso material, dando início aos movimentos de reivindicação trabalhista. A época presencia movimentações sociais crescentes e tensão internacional que culminarão na Primeira Guerra Mundial.

Nas artes ocorrem profundas transformações. O início daquele século presenciou o afloramento de diversos movimentos modernistas, na Europa e nas Américas, que buscavam novos tipos de relações e combinações artísticas. O que marcou o espírito da arte moderna foi o desejo de libertação dos padrões estéticos do passado e a busca de uma forma de expressão artística nova e sintonizada com a mentalidade do novo século. A procura por uma liberdade de expressão artística aconteceu concomitante à contestação dos modelos sociais dominantes. De uma forma geral, os movimentos de vanguarda que surgiram nos principais polos culturais europeus – Paris, Milão, Viena ou Berlim – “almejavam contestar as culturas oficiais preservadas pela burguesia e aristocracia, durante o séc. XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial” (Contier, 1992, p.259). Após o Impressionismo, estabelecido como corrente artística nas últimas décadas do século XIX, desencadearam-se reações conseqüentes ou paralelas. O Cubismo afirma-se em 1909, em torno de Picasso. Nesse mesmo ano, foi publicado o primeiro Manifesto Futurista de Marinetti. Na Alemanha, delineia-se o Expressionismo e, em 1916, nasce o Dadaísmo em Zurich. Em 1918, Apollinaire publica *Caligramas*. Em 1923, Schoenberg finaliza sua teoria dodecafônica e, em 1924, com o Primeiro Manifesto Surrealista de André Breton, explode a derradeira vanguarda europeia.

Na linguagem musical, observa-se a dissolução do sistema tonal que havia sido consolidado ao longo dos três séculos anteriores. O pensamento musical do período precedente ao modernismo foi dominado pelo que pode ser chamado de “tonalidade

funcional”⁶ na qual cada evento musical exerce uma função que o relaciona com o anterior ou o subsequente, o que faz com que todas as notas de uma peça se encontrem firmemente ligadas a cada uma das outras numa relação de causa e efeito. Neste contexto em que a música se constrói com base numa expectativa de eventos, são pertinentes as ideias de dissonância e consonância, instabilidade e repouso, tensão e relaxamento, que irão conformar a sintaxe musical. Por volta da virada do século, a validade inquestionável dos conceitos que regiam o sistema tonal deixa de ser aceita. A música de Debussy (1862-1918), Schoenberg (1874-1951) e Stravinsky (1882-1971) não depende mais da expectativa de que um evento musical deveria implicar em outro e inicia novos tipos de relações. Novas formas de movimento e repouso são estabelecidas com novos meios. Satie (1866-1925) é o primeiro compositor a usar o som – desconectado, estático, som objetivo – de uma forma abstrata, essencialmente divorciada dos princípios estruturais e organizacionais da forma e desenvolvimento tonais.

As vanguardas se debatiam contra a ordem social e artística estabelecida e enfrentavam o gosto sacralizado do público e da crítica, chocando as elites culturais e provocando escândalos. Conforme Arno Mayer (1987, p.189) “o consumo da alta arte e cultura constituía o símbolo e a consagração de posições de classe adquiridas ou cobiçadas, prestígio e influência em sociedades que se mantinham nitidamente tradicionais”. Os artistas de vanguarda, ao se colocarem contra a arte cultivada pelas elites, traduzem seu posicionamento como ruptura ou revolução, opondo-se ao atraso estético mantido por uma burguesia considerada retrógrada. Há que se lembrar que, da segunda metade do século XIX até a primeira Guerra Mundial, a Europa experimentou um período de efervescência cultural, momento em que se acelera a fusão do gosto da aristocracia e das burguesias liberais. Intérpretes circulavam por toda a Europa, executando o repertório baseado na tradição clássica-romântica, sob o mecenato de famílias influentes. O passado clássico-romântico consolidou-se na mentalidade de segmentos sociais consumidores da chamada

⁶ A palavra “tonalidade” pode ser definida de uma maneira geral como a representação de uma formação de uma escala básica na qual certas hierarquias prevalecem – expressadas como pontos de estabilidade e instabilidade. Certas notas e combinações de notas representam objetivos e sugerem estabilidade e repouso, enquanto outras implicam movimento de ou para estes objetivos. A tonalidade representou um princípio de ordem no pensamento musical que implica que todo agrupamento de notas, horizontais ou verticais (melodia e harmonia) têm uma relação definível com qualquer outro agrupamento, isto é, cada evento musical tem uma função ou papel funcional que o relaciona com o que o antecedeu ou com aquilo que a ele se segue. O princípio psicológico básico da tonalidade é a expectativa; o princípio técnico musical é o da direção e do movimento. A ideia de expectativa sugere o uso de resolução e não resolução; da chamada dissonância e consonância; de intensidade e relaxamento; de cadência, acento e articulação; de frase e pontuação; de ritmo e dinâmica e até de tempo e timbre (Cf. SALZMAN, 1988, p.4).

arte culta. Portanto, se os movimentos de vanguarda, nos seus primórdios, eram apoiados por uma elite intelectual preocupada com a renovação das artes, não recebiam, como era de se esperar, recursos financeiros das classes dominantes nem do Estado. Na verdade, a curto prazo, “os modernistas foram refreados e isolados de forma efetiva, se necessário com medidas jurídicas e administrativas de controle” (Contier, 1992, p.261).

No fogo cruzado em que se encontravam, repudiados pelos partidários dos ideais clássico-românticos e entrando em choque e divergências com os próprios modernistas, alguns artistas se isolaram ou retomaram técnicas tradicionais neoclássicas ou neorromânticas, ajustando-se às mentalidades dominantes. Após a Primeira Guerra Mundial, como se verá a seguir, os regimes ditatoriais de governo que se instalaram, por exemplo, na Itália, Alemanha, Rússia e Brasil, foram responsáveis por apoiar ideias e segmentos artísticos ajustados a ideologias que correspondiam aos ideais de construção de nação hegemônica. Nesse contexto, torna-se necessário verificar como os ideais nacionalistas estiveram presentes direta ou indiretamente nos movimentos musicais de vanguarda e nos rumos da música durante a primeira metade do século XX.

1.2 Nacionalismos, vanguardas, desdobramentos

Em seu estudo sobre o crescimento e a gênese da música nacional na Europa, Paulo Renato Guerios conclui que a ideia de uma música nacional surge ao longo de um intrincado processo histórico. Para Guerios (2003, p.72), “a ideia da existência de *nações* constituídas por um povo com uma *cultura* que lhe é peculiar e com um espírito que lhe é próprio surgiu apenas no século XVIII, pela pena de pensadores que aos poucos se afirmariam, mais e mais, como alemães”.

As questões nacionais da Itália, França e da Alemanha, países na vanguarda da cultura europeia ao final do século XIX, apesar das características peculiares que assumiriam em cada país, diferenciavam-se daquelas observadas nos demais países europeus. A Itália possuía uma longa tradição musical, já inserida no cânone ocidental. A nação francesa, arrogando-se no papel de pilar da civilização ocidental, buscava o nacional na clareza e na razão, característicos do pensamento iluminista, e não em elementos retirados do folclore. Já na Alemanha, o universalismo da *Kultur* ou o chamado “universalismo do particular”, sintetizado teoricamente pelo pensador Johann Gottfried

Herder em fins do século XVIII, era buscado nos costumes primitivos dos camponeses, afastados da influência de povos estrangeiros, principalmente dos franceses.

Em vista de sua posição hegemônica no cenário cultural europeu, padrões musicais tidos como “universais” eram ditados pela França, Itália ou Alemanha, e a ideia de música *nacional* firma-se como *alternativa*, não tanto artística, quanto social e política, para os compositores dos outros países, ou, na conclusão de Guerios:

Ao longo do tempo, uma determinada manifestação estética, chamada pelo nome englobante de *música ocidental*, impôs-se como padrão *universal* sobre o qual outras manifestações, as músicas dos “países periféricos”, deveriam se construir para ser uma expressão do espírito humano. Com características próprias, Itália, Alemanha e França, centros da *música ocidental*, tinham a primazia na definição das formas válidas da arte, ou, em seus próprios termos, na definição das *formas universais* de expressão do ser humano. Inúmeros caminhos alternativos teriam sido possíveis; mas foi a ideia de música nacional formada paulatinamente ao longo do século XIX na Europa que adquiriu importância fundamental e se espalhou pelo mundo a partir de então. (...) Ao se dirigirem para os grandes centros em busca de formação e ao entrarem em contato com tais ideias, os novos artistas aos poucos se constituíam não só enquanto artistas, mas enquanto *artistas nacionais*. Tomavam para si definições, demandas e expectativas geradas nos grandes centros e construía sobre elas. A *música nacional* assumia então estatuto ontológico. Ela passou a ser uma representação com eficácia social, ou seja, uma ideia que possuía para seus nativos uma existência concreta jamais colocada em questão. Restava a eles apenas revelá-la (...) Em retorno, essas obras realizadas sob inspiração nacional podiam ser apropriadas como demonstração da existência da própria nação, que, assim, com o auxílio de seus artistas, se afirmava igual às outras. Os artistas e suas produções passavam a fazer parte de projetos de autoafirmação das nações, reafirmando sua existência e inspirando suas lutas por soberania (GUERIOS, 2003, p.82, itálicos do autor).

As correntes musicais que empregavam elementos folclóricos nacionais continuaram a crescer ao longo do período romântico, constituindo-se em uma das tendências verificadas nas primeiras décadas do século XX. Mas pode-se dizer que os movimentos de vanguarda na Itália, França ou Alemanha guardaram, por sua vez, características nacionalistas, regidos como foram pela forte afirmação das raízes identitárias, culturais ou políticas de seus países, ocasionando, muitas vezes, reflexos imediatos na estrutura musical resultante das obras do período.

Assim, por exemplo, o futurismo italiano, movimento estético, ideológico e político de tendências totalitárias, aflorou nas décadas de 1910 e 1920, pregando a libertação da Itália das culturas oficiais e o rompimento revolucionário com o passado ou com a tradição histórica, fazendo a apologia da guerra como “única higiene do mundo”, elemento de purificação da sociedade italiana em face das influências do liberalismo, do comunismo e da arte oficial. Durante a Primeira Guerra Mundial, Marinetti redige o

programa da fundação do Partido Político Futurista, que visava transformar-se num movimento em prol da organização das massas. Depois da fundação do Partido Fascista, em 1922, os ideais futuristas harmonizam-se gradativamente com as práticas fascistas. Defendia-se uma arte para as massas, grandiloquente, símbolo de um novo regime. Assim, as óperas românticas são resgatadas em grandes encenações: *Lucia de Lammermoor*, *Aída*, *La Traviata*. As práticas neoclássicas e neorromânticas são compatíveis com o Estado Novo de Mussolini.

Na França, em 1918, Jean Cocteau lança o manifesto *Le Coq et L'Arlequin*, em nome do “Grupo dos Seis”, pregando uma “arte realista, simples, nua”. O espírito nacionalista exacerbado, característico do pós-guerra, é perceptível nas reações contra elementos típicos da obra de Wagner, nas tentativas de fugir à influência russa e na oposição aos longos desenvolvimentos das sonatas e sinfonias de tradição alemã. O movimento se coloca contra as sutilezas harmônicas do impressionismo de Debussy e prioriza contrapontos simples de duas ou mais frases bem nítidas, em arquiteturas composicionais simples e claras, em cores fortes (Cf. Wisnik, 1977, p. 46). Além disso, cultivavam-se estilos populares urbanos ligeiros, música de salão, de cafés, assim como o jazz.

A questão nacionalista torna-se implícita nos ideais dos futuristas italianos e dos partidários do Grupo dos Seis. Na Alemanha, em relação à escola dodecafônica de Schoenberg, Alban Berg e Webern, embora a questão nacional não seja evidente em seus temas e estruturas musicais, sabe-se que Schoenberg pretendia, com o sistema por ele inventado, manter a hegemonia da tradição germânica na música por mais um século. Segundo Salzman (1988, p. 115), dos mestres do início do séc. XX, Schoenberg foi aquele mais envolvido em redescobrir o significado profundo e universal da grande tradição. Em 1933, depois do advento de Hitler, Schoenberg foi forçado a deixar a Alemanha, tendo emigrado para os Estados Unidos, onde permaneceu para o resto da vida. Muitos de seus trabalhos escritos neste país mostram um retorno pronunciado ou parcial ao idioma tonal, não em sentido de renúncia, mas de alargamento das possibilidades de sua técnica.

A depressão econômica mundial e o fortalecimento do fascismo por volta de 1930 coincidiram com o final de um período de rebelião e experimentação de novos ajustes em questões morais, políticas, sociais e econômicas. A natureza radicalmente experimental de muitos trabalhos escritos entre 1910 e 1930 fez com que recebessem a denominação de

“música nova” (Cf. Grout e Palisca, 1988, p. 807). “Nova”, refletindo uma quase total rejeição dos princípios aceitos regulando tonalidade, ritmo e forma.

Entre 1930 e 1950, a distância entre a música nova e a antiga diminuiu, com os compositores trabalhando por uma síntese das duas. A censura do governo na Rússia e na Alemanha, depois de 1930, serviu para isolar o público da “música nova”, condenada no primeiro país como “decadência burguesa” e no outro como “bolchevismo cultural”. Paralelamente, campanhas culturais como a “música de trabalho” na Alemanha, a “música proletária” nas Repúblicas Soviéticas, e o “canto orfeônico” no Brasil, assim como a utilização de músicas como “back ground” de filmes, escritas por compositores de primeira linha, em todos os países, levavam música para mais pessoas. Além disso, o advento do rádio e dos meios de reprodução, além de permitir o crescimento da música popular, propiciou uma disseminação sem precedentes do repertório clássico, de Vivaldi a Prokofiev.

Entretanto, depois de 1950, a distância entre a música antiga e a nova se alargou, pois a música dos anos de 1950 e 1960 foi mais radicalmente nova do que a de 1920.

Quatro tendências principais, não excludentes, podem então ser traçadas na música da primeira metade do séc. XX: as tendências que empregaram significativamente elementos folclóricos nacionais; o surgimento de tendências neoclássicas ou neotonais que incorporaram descobertas do início do século a técnicas e formas do passado, seguidas, por exemplo, por Stravinsky, em sua segunda fase, e Ravel; as tendências que empregaram as técnicas dodecafônicas e, finalmente, parcialmente em reação às grandes mudanças do início do século, uma volta às linguagens simples, neorromânticas, agradáveis ao público. Essas quatro tendências se sobrepuseram no tempo e comportaram práticas diversas, sendo que mais de uma delas foram evidentes em um único compositor e até numa única obra.

1.3 Registro e expressão

O final do século XIX presenciou a desintegração do sistema tonal e Debussy foi um dos compositores que contribuíram diretamente para isso. Sua linguagem recebeu a denominação de impressionista, numa analogia à linguagem dos pintores franceses do final do século XIX, principalmente Monet, Manet, Renoir e Degas. As técnicas desenvolvidas por Debussy foram particularmente empregadas por compositores não germânicos, em sua

maioria caracterizados como nacionalistas, entre eles Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos, Manuel de Falla, Vaughan Williams, Bartók e Kodály, Respighi e Puccini, todos de alguma forma interessados em estabelecer um tipo de estilo tonal/modal baseado numa tradição musical local particular ou de uma nova linguagem que quebrasse as fronteiras da tonalidade clássica. Para eles, o novo vocabulário oferecia uma série de recursos expressivos e formais com os quais uma grande variedade de ideias e materiais podiam ser expandidos, integrados e se tornarem expressivos. As novas técnicas harmônicas livres combinavam-se com a tradição melódica modal – fato que Debussy também explorou – sugerindo um tipo natural de utilizar material folclórico sem a necessidade de apertá-lo em padrões tonais pré-estabelecidos (Cf. Salzman, 1988, p. 25-26).

A linguagem musical impressionista coloca seu enfoque no som como matéria plástica, desligado das relações de causa e efeito típicas do sistema tonal. Segundo Salzman (op. cit. p. 21-23), a ambiguidade das relações tonais faz com que ritmo, frase, dinâmica, acento e timbre se libertem da dependência do movimento tonal e ganhem importância no processo musical semelhante à da melodia ou harmonia. Nas obras de Debussy, sons e padrões sonoros se relacionam uns com os outros com critérios arbitrários e sensuais, desvinculados das necessidades de movimento e resolução governados pela lógica tonal, criando formas cuja lógica estrutural independe das antigas convenções aceitas. Seu vocabulário de sons é escolhido por suas qualidades empíricas e o movimento de um padrão sonoro ao outro é construído através de relações intervalares e paralelismo de estruturas.

No âmbito da pintura, os artistas impressionistas preocupavam-se com a natureza da luz e sua percepção, e procuraram representar, dentro de uma diretriz realista, as variações que a luz do sol produzia nas cores da natureza. Atendo-se a impressões momentâneas de paisagens, cenas ou poses casuais, pintavam ao ar livre para captar os fugazes efeitos da luz sobre os objetos em diferentes instantes, utilizando pequenas pinceladas rápidas de cores puras justapostas, criando efeitos de tom sobre tom. Na rapidez da pintura, os croquis rigidamente formais são abandonados, o desenho torna-se impreciso, os contornos se diluem. Figuras e paisagens são sugeridas com borrões de tinta. A interpretação realista da luz atmosférica importava mais do que o valor simbólico, literário ou emotivo do objeto percebido. Se os pintores impressionistas e, mais tarde, os pintores pontilhistas, mantiveram uma atitude objetiva, ainda dentro das diretrizes realistas e naturalistas do período anterior, ao interpretarem a luz atmosférica, acabaram por se

posicionar de forma revolucionária no que diz respeito aos aspectos formais de suas obras, que se tornaram imprecisos, diluídos, pulverizados.

Vários procedimentos musicais sugerem analogias com os procedimentos impressionistas na pintura: padrões estruturais desvencilhados das tradicionais formas clássicas da música tonal, diluição da linha melódica, tonalidade diluída pela ausência de terças, paralelismo de quartas e quintas, presença de acordes sem função tonal com ênfase dada ao colorido harmônico e uso de escalas de tons inteiros eliminando centros tonais. A analogia também é sugerida por composições cujos títulos sugerem associações pictóricas remanescentes dos trabalhos dos pintores impressionistas: *Nuvens*, *A catedral submersa*, *Reflexos na água*. Na música, os acordes podem ser percebidos como borrões sonoros. Diluem-se a melodia, a forma e o ritmo, assim como na pintura se dissolvem os contornos e as cores. Os compositores impressionistas praticam uma arte de nuances, evocando o mar, as ondas, as nuvens e o vento.

Também no Impressionismo literário⁷, o poeta pretende “registrar a impressão que a realidade provoca no espírito do artista, no momento mesmo em que se dá a impressão” (Coutinho, 1990, p. 223). A reprodução da realidade de maneira impessoal e objetiva, que constituía a norma realista, cede lugar ao registro de uma realidade em que não é o objeto, mas as sensações e emoções que ele desperta, num dado instante, em um observador, que são por ele reproduzidas. "Ao invés de retratar o objeto exterior, para o qual se volta sempre, o poeta identifica-o com o que lhe vai na sensibilidade e na consciência poética, isto é, com o seu mundo interior” (Moisés, 1972, p.218). O poeta impressionista representa de forma vaga e fragmentária um objeto como é visto e sentido num dado momento. A atitude impressionista pode ser sintetizada na ideia de Heráclito de que o homem não mergulha duas vezes da mesma maneira no rio da vida em eterno movimento. O Impressionismo representa o "domínio do momento sobre a continuidade e a permanência, pois a realidade não é um estado coerente e estável, mas um vir-a-ser, um processo em curso, em crescimento e decadência, uma metamorfose” (Coutinho, 1990, p. 224).

⁷ Nos fins do século XIX e no início do século XX, há um momento na literatura ocidental em que se cruzam as mais variadas tendências. Configura-se uma fase de sincretismo decorrente da interpenetração de elementos realistas e naturalistas, com elementos de reação idealista representada pelo Simbolismo. Essa atitude estética tem sido denominada de Impressionismo. Embora seja uma realidade comum na pintura e nas outras artes, o Impressionismo só há pouco foi caracterizado e nomeado devidamente por estudiosos como Charles Bally, Elise Richter, Amado Alonso, Raimundo Lida, W. Falk, B. J. Gibbs, Afrânio Coutinho e outros (Cf. PROENÇA FILHO, 1973, p. 272-273).

O estilo impressionista passou a se caracterizar pela diluição dos contornos métricos do texto, pelo abandono da estrutura regular da frase desprendida das relações lógico-gramaticais e utilização de frases curtas e acumulativas, pela liberdade expressiva, pelo jogo metafórico, pela qualidade plástica da forma. Escritores retomam dos pintores seus temas prediletos: a água, a luz, as vibrações, os reflexos, o vento, recriando, renomeando a realidade, privilegiando a musicalidade dos versos, valorizando a sugestão, o vago, a nuance. Impressões causadas pelo presente tornam-se ponte para as lembranças do passado ou para um mergulho num futuro incerto.

A atitude impressionista na pintura, música e literatura pode ser observada como a notação rápida da impressão fugitiva. Cores, palavras e sons servem ao artista para traduzir sensações experimentadas pelo homem. O músico e o poeta “pintam” aquilo que eles experimentam e o pintor sugere a “música das coisas”. Os artistas serão como “espectadores a contemplar a vida e a revelá-la, a seu modo, dissolvendo aspectos da realidade” (Reis, 2001, p.28).

Em vários aspectos, o Impressionismo na literatura aproxima-se do Simbolismo, levando-se em conta os limites das possibilidades de estabelecimento de categorias estilísticas distintas, sendo que elementos de um e de outro estilo podem estar presentes na obra de um mesmo escritor.⁸ O Simbolismo como escola poética pode ser considerado como uma espécie de correspondente literário tardio do movimento pictórico impressionista⁹, embora os dois movimentos tenham sido norteados por motivações distintas. O Simbolismo surge como oposição às correntes analíticas dos meados do século, ou seja, ao Positivismo, ao Realismo e ao Naturalismo, recusando-se a limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável. De natureza idealista, o movimento simbolista almeja a apreensão direta de “valores transcendentais”, buscando reconquistar o “sentimento de totalidade” que parecia perdido desde a crise do romantismo. Os poetas simbolistas reagem à razão calculista com as armas da “paixão e do sonho” (Bosi, 1979, 293-294). Negando a representação direta das emoções pela palavra, buscam a sugestão de estados de alma e ideias cósmicas.

Conforme observa Sandra Reis (2001, p. 357-358), o Simbolismo nem sempre é impressionista. Por sua vez, o Impressionismo pode apresentar conotações simbólicas,

⁸Para uma leitura sobre as semelhanças e diferenças entre esses dois estilos literários remetemos o leitor a COUTINHO. *A literatura no Brasil*. Volume IV.

⁹ O Simbolismo como movimento literário recebeu esta denominação de Jean Moréas, em artigo-manifesto publicado em *Figaro*, em 18 de setembro de 1886.

extrapolando a intenção do registro momentâneo da impressão física que aponta para o real. O Impressionismo torna-se uma ponte para a representação simbólica quando se exprime por meio de formas ambíguas, cada vez mais abstratas, que se afastam do referente real. Já o símbolo, este não pode mais ser devassado em sua integridade, e engendra uma rede de interpretantes que serão percebidos de acordo com cada leitor, fruidor. Se a atitude impressionista oculta, deixando, porém, entrever os aspectos da realidade, o Simbolismo abstrato “gera-se no enigma e faz-se através dele” (Reis, 2001, p.361). O símbolo, na medida estabelecida pelo Simbolismo, é essencialmente indefinível e inesgotável. Assim, nos dizeres do poeta Mallarmé:

Referir-se a um objeto pelo seu nome é suprimir as três quartas partes da fruição do poema que consiste na felicidade de adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o que sonhamos. É o uso perfeito desse mistério que constitui o símbolo; evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, inversamente, escolher um objeto e desprender dele um estado de alma por uma série de decifrações (MALLARMÉ *apud* MURICY, 1952, p.31).

Na arte de Mallarmé, o poeta deixa-se conduzir pelo fluxo da linguagem, que apresenta sua razão. Verlaine apregoa a musicalidade do verso. Para Rimbaud, a palavra é realidade concreta, pintura de vogais movimentadas por consoantes. As relações entre as diferentes esferas dos sentidos invocadas por Baudelaire no soneto *Correspondences* corporificam-se na matéria poética. A disposição das palavras no papel, o uso de espaços brancos, a forma plástica do poema, pausas e rupturas sintáticas que se manifestam na poesia de Mallarmé frutificarão mais tarde nas poéticas de vanguarda do século XX. Poetas do chamado veio *crepuscular* do Simbolismo, exilados em atmosfera penumbrosa e realizando uma poesia intimista, serão responsáveis pela diluição da métrica acadêmica, levando à prática do verso livre. Segundo Bosi (1979, p. 298) seus ritmos rarefeitos e tons melancólicos podem ser percebidos nos poemas dos modernistas Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

O trabalho dos poetas simbolistas franceses esteve intimamente associado ao impressionismo de Debussy, que até em suas últimas obras preocupou-se com assuntos expressivos, com programas e textos poéticos que foram importantes para a forma e o desenvolvimento de suas ideias musicais. Sua única ópera, *Pelléas et Mélisande*, foi escrita a partir de texto de Maeterlinck. Muitas de suas composições ligaram-se à representação de cenas ou paisagens, a exemplo de *La Mer*, *Clair de Lune*, do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, sobre texto de Mallarmé, e de suas inúmeras canções de câmara.

Segundo Salzman (1988, p.25), não houve propriamente o que poderíamos chamar de uma “escola” impressionista na música. O próprio Debussy mal poderia ser chamado de “debussista” em suas últimas obras. Aliás, o termo impressionismo não foi bem-aceito pelo próprio Debussy e o fato de o compositor ter evitado formas tradicionais não implicará em ausência de clareza formal em suas obras (Cf. Randel, 1978, p. 235). Elementos do chamado estilo impressionista podem ser encontrados nos primeiros trabalhos de Ravel e em obras de poucos compositores fora da França.

No Brasil, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, compositores da chamada primeira geração nacionalista, empregaram recursos técnicos do impressionismo em suas obras como meio de expressão e como um caminho para se libertarem das tendências pós-românticas dominantes. Conforme José Maria Neves (1981, p. 60), a estruturação harmônica complexa e a sonoridade impressionista presente nas primeiras obras de Lorenzo Fernandez revelam o compositor que “tentava libertar-se da tendência pós-romântica, a que estava condicionado por sua formação, através de algo que beira a consciente e sistemática transgressão das normas composicionais, sobretudo harmônicas, aceitas”. Os elementos impressionistas, trabalhados com os recursos próprios de cada compositor, tornaram-se um meio expressivo para esses compositores, que os transformaram e lhes deram novas configurações.

Pode-se dizer que os estilos que se seguiram ao Impressionismo perderam o caráter da imprecisão e da ambiguidade. No Expressionismo, no Futurismo, no Cubismo e no Dadaísmo, a ruptura com as antigas práticas artísticas foi clara, evidente e radical, como as revoluções que se concretizaram no início do século XX. Se no Impressionismo a ideia de modernidade se concretizou como a captação fugaz e instantânea da substância do agora em mutação, e sua atitude revolucionária pode ser percebida mais em sua forma de manifestação do que propriamente na temática enfocada, os movimentos que se seguem, por sua vez, assumirão o caráter de denúncia expressa de um contexto, de uma situação ou de um sentimento que se perpetuam, e que, por sua vez, podem ser percebidos tanto nos temas como nas formas de expressão características dos estilos que sucederam o Impressionismo.

No movimento expressionista, as pinceladas são marcadas, encharcadas de tinta, as cores são vivas e as formas contorcidas e dramáticas. A pintura rompe com a ilusão de tridimensionalidade e resgata as artes primitivas. É comum o retrato de seres humanos solitários e sofredores. Com a intenção de captar estados mentais, vários quadros

exibem personagens deformados. Ao universo em transformação da arte impressionista contrapõem-se imagens paralisadas em cores uniformes e em formas pesadas e aplainadas que as tornam quase intemporais. O termo expressionismo surge nas artes visuais e foi aplicado particularmente (mas não exclusivamente) a um grupo de pintores - Nolde, Kirchner, Kokoschka, Kandinsky - que trabalhavam na Alemanha, no período de 1905 a 1912, de certa forma como reação à objetividade do estilo impressionista. Distorção, exagero, formas simbólicas e abstratas eram utilizados pelos pintores como meio de enfatizar seus próprios estados subjetivos e suas interpretações dos assuntos, e de transmitir esses estados e interpretações para o observador.

Na música, a partir de 1908, o termo é usado para caracterizar a criação dos compositores Arnold Schoenberg, Berg e Webern, contemporâneos do movimento na pintura alemã. Embora o termo tenha uso limitado no que diz respeito à descrição de técnicas musicais específicas (Cf. Randel, 1978, 162), algumas analogias com procedimentos pictóricos podem ser feitas, como a utilização da atonalidade ou da deformação de tonalidades definidas através de dissonâncias e notas estranhas à tonalidade; o uso de funções harmônicas definidas e presença de impulsos e pontos de fuga através do direcionamento tonal, tensão e resolução; modulações súbitas, contornos melódicos definidos, porém angulosos ou fragmentados.

Na América Latina, o expressionismo é principalmente uma via de protesto político. No Brasil, a arte mergulha fundo no tenso panorama ideológico da época, buscando analisar as contradições vividas pelo país e representá-las pela linguagem estética. Ao artista cabia a denúncia das desigualdades da sociedade brasileira e as consequências desse desequilíbrio. Desenhos angulosos e cores fortes foram utilizados por Lazar Segal, Portinari e Anita Malfatti.

Impressionismo e Expressionismo são duas faces opostas das tendências que se verificaram durante o modernismo brasileiro. Segundo Alfredo Bosi (1979, p.378-383), duas linhas vanguardistas conviveram durante o modernismo: a linha impressionista-cubista-abstracionista, que caminhou para a construção do objeto poético autônomo e a linha primitivista-expressionista-surrealista, que significava, antes de mais nada, a “projeção de tensões inconscientes do sujeito”. É ainda o autor que afirma que a crítica acadêmica e os próprios modernistas da fase heróica ainda não sabiam discernir essas linhas. Normalmente, o “eu” como instrumento não deveria aparecer na construção formal objetiva, característica da primeira linha. Percebe-se, com isso, que o universo

impressionista torna-se contemplativo e simbólico, distanciado daquele que o contempla, em oposição ao momento em que o “eu” projetará seus próprios sentimentos de maneira clara e explícita. Entretanto, entre essas duas linhas podem ocorrer interseções e fronteiras fluidas, como ocorre com os estilos de uma maneira geral, que dificilmente se enquadram em classificações rígidas e definitivas. No Capítulo 3 desta tese, veremos como elementos impressionistas e expressionistas, revelados nas canções de Lorenzo Fernandez, principalmente por meio de múltiplas imagens sensoriais, podem se constituir como faces múltiplas de um compositor e dar forma a paisagens, sentimentos e personagens.

2. O Modernismo no Brasil

2.1 Vanguarda e tradição

No Brasil, o contexto do início do modernismo é o contexto pós Primeira Guerra Mundial, conturbado politicamente, com embate de forças entre as velhas oligarquias rurais e a burguesia industrial, ainda sem representatividade junto ao poder oficial.

A Primeira Guerra Mundial irá influir no crescimento econômico e industrial brasileiro e causar reflexos nos costumes e nas relações políticas. A legitimidade do sistema político dominado pelas oligarquias rurais começa a ser questionado. Em 1922, ano em que se oficializa o movimento modernista, eclode o movimento denominado Tenentismo - primeiro dos levantes político-militares que acabariam por triunfar com a Revolução de Outubro de 1930 - e é fundado o Partido Comunista Brasileiro.

Em 1930, o Brasil sofria os efeitos da grande crise econômica mundial iniciada em 1929, nos Estados Unidos, que vai abalar as exportações do café brasileiro. As oligarquias dirigentes, apoiadas na economia rural, sofrem um impacto que permitirá a vitória dos liberais na Revolução de 1930. A era Vargas que se inicia representa uma mudança de orientação na vida política e econômica do país. A burguesia industrial, agora no poder, define uma política econômica voltada para a indústria. Após 1930, as mudanças no quadro social e político brasileiro alteram de certa forma os rumos do movimento modernista. A arte e a literatura modernas, até então marginalizadas, serão reconhecidas e legitimadas e surge o interesse pelo conhecimento da realidade social do país, vide, por

exemplo, o romance de 1930, de autores como Graciliano Ramos, Raquel de Queirós ou José Lins do Rego.

Assim como na Europa, o gosto musical das camadas sociais dominantes brasileiras circunscrevia-se a um repertório calcado na tradição clássica-romântica, que era apresentado em concertos, saraus das sociedades artísticas, teatros de ópera, conservatórios e academias. Observa-se no período a circulação, sem precedentes históricos, de partituras de obras clássicas, particularmente para piano ou canto, em ambientes públicos como os teatros e cafés, assim como nas residências burguesas dos principais núcleos urbanos, ou em sedes de fazendas de café abastadas.

Segmentos de uma elite intelectual, conhecedores dos movimentos modernistas na Europa, iniciam um movimento pela renovação das artes e educação. Oswald de Andrade retorna da Europa totalmente conquistado pelo futurismo. Em 1917, a exposição da pintora Anita Malfatti, com técnicas e ideias ligadas ao cubismo, chocariam o público e despertariam a indignação da crítica especializada. Pouco antes dessa exposição, encontram-se pela primeira vez Oswald e Mário de Andrade, figuras essenciais dentro do modernismo brasileiro. A atualização dos recursos técnicos e revisão dos conceitos estéticos eram os grandes temas de debates por volta de 1920, travados principalmente por jovens escritores.

Alguns dos dogmas futuristas eram pontos fundamentais a serem enfocados pelos modernistas: abandono do estudo acadêmico, a libertação de toda a influência do passado e o combate ao sentimentalismo fácil. Sem, entretanto, filiarem-se ao futurismo italiano, recusando-se mesmo a serem categorizados como tais, a designação de “futurista” implicava na atitude revolucionária dos militantes brasileiros, defensores da causa do modernismo. E, realmente, o caráter de choque encontrado no futurismo europeu esteve presente no movimento brasileiro, principalmente na área literária, como era de se esperar, devido ao fato de o grupo modernista constituir-se principalmente de escritores.

Se, por um lado, os modernistas rebelavam-se contra o nacionalismo romântico, contestando a exacerbação do “nativismo” e a ênfase em personagens indígenas, então tomados como o símbolo do povo brasileiro – o mesmo acontecendo com a obra de Carlos Gomes – por outro lado, a preocupação em encontrar “verdadeiros” símbolos de brasilidade e em construir obra que refletisse o povo e a terra brasileira continuou presente e fez com que o modernismo não apenas enfatizasse, como se tornasse um dos grandes sustentáculos do nacionalismo brasileiro.

A Semana de Arte Moderna, propositalmente marcada para acontecer no mesmo ano do centenário da Independência do Brasil - agendada após a “bandeira futurista” dos artistas de São Paulo até o Rio de Janeiro com a finalidade de conquistar outros intelectuais brasileiros ao movimento modernista, entre eles Villa-Lobos, - tornava públicos os ideais modernistas de independência nas artes em vários sentidos, que podem ser bem sintetizados pelo líder do grupo, Mário de Andrade: direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência brasileira, estabelecimento de uma inteligência criadora nacional, pela unânime vontade de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, e daí, banir para sempre os postiches (*sic*) da arte europeia (Cf. Neves, 1981, p.37).

A Semana de Arte Moderna vai inaugurar a chamada primeira fase do modernismo brasileiro que durou aproximadamente até 1930, com o início da era Vargas. Nesta primeira fase, o movimento adota primeiramente uma atitude combativa, contrária às técnicas de expressão consideradas obsoletas. Falava-se no atraso do meio artístico e criticava-se o “passadismo”, representado, em linhas gerais, pelo romantismo, na música e pelo parnasianismo, na poesia. Os modernistas criticavam duramente a sujeição da música a intenções descritivas, a grandiloquência e o sentimentalismo. Com relação à poesia, combatia-se o rigor das regras de metrificção e rima, além dos temas e vocabulário anacrônicos encontrados no parnasianismo, responsáveis por tolher a liberdade e o poder inventivo dos poetas. O modernismo toma, ainda que nunca tenha se filiado diretamente, como modelos que poderiam legitimar as propostas locais, os movimentos artísticos europeus, como o “futurismo” italiano ou as propostas do Grupo dos Seis em Paris, que criticavam irreverentemente o romantismo.

Posteriormente, o tema da nação é introduzido nos debates culturais e estéticos. De um modo geral, apesar da diversidade de correntes e ideias, defendia-se a reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais, a promoção de uma revisão crítica do passado histórico e das tradições culturais e a eliminação do apego aos valores estrangeiros. A temática nacionalista gera uma mudança de tom no movimento. Fala-se, portanto, em momentos de destruição e construção, de rompimento com velhos padrões e da edificação de uma arte apropriada aos novos tempos, alicerçada num passado e numa tradição ainda desconhecidos dos artistas brasileiros (Cf. Travassos, 2000, p. 19-21).

2.2 Em busca da cultura popular

Se o objetivo que unia todas as artes era a construção de uma linguagem artística essencialmente brasileira, na música essa brasilidade será buscada na cultura popular, por meio de pesquisas temáticas e técnicas de suas linguagens. A preocupação com a atualização técnico-estética do Brasil no campo musical coincidirá com a construção de um projeto em prol da criação de uma música brasileira nacionalista.

O programa nacionalista coincide com uma época de pluralidade de estilos musicais (Impressionismo, Expressionismo, Neoclassicismo, Neorromantismo) e de linguagens (atonalismo, dodecafonismo, modalismos, politonalidade), além de procedimentos musicais como a polirritmia e a introdução de ruídos na música. As tendências musicais internacionais eram do conhecimento de músicos brasileiros (Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone) e já haviam sido colocadas em prática por Villa-Lobos em obras escritas antes mesmo da Semana de 1922, a exemplo de seu *Uirapuru*, no qual utiliza novas combinações sonoras de instrumentos como o reco-reco, o tamborim e o violínofone.

A possibilidade de utilização do folclore juntamente com as linguagens musicais contemporâneas implicou numa série de questionamentos sobre a identidade nacional, sobre a concepção do folclore como elemento verdadeiramente brasileiro e síntese da fala do povo, além de levantar as questões sobre a descoberta de uma metodologia própria de escrita musical emancipada das correntes plurais da música europeia.

Os modernistas consideravam a fase nacionalista como o apogeu de toda a história da música brasileira, justificando assim o retorno às tradições populares. Desta forma, a internalização do popular no nacional, ou seja, na música erudita nacional, foi considerada pelos teóricos do modernismo como uma atitude de modernização e progresso. Por esta razão, o modernismo, “transfigurou-se no índice propulsor da criação de um projeto hegemônico (arte culta/folclore), associado, sob alguns matizes, à força da tradição: Neoclassicismo e Neorromantismo” (Contier, 1992, p. 272).

Os intelectuais consideravam que o “povo brasileiro” era ainda inexistente, devido à impossibilidade que ocorrera, até então, de uma integração de valores intelectuais ou artísticos entre as três “raças”: brancos, índios e negros. Na abertura de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade (1972, p.13) diria: “a nação brasileira é

anterior à nossa raça”. O Estado Brasileiro, instituído com a Independência, nascera antes do surgimento de um povo propriamente dito. Esta era a causa de um “internacionalismo” que imperava nas artes de uma maneira geral. Aquele era o momento de integrar as massas ao processo cultural e político mantido pelas elites e iniciar um programa nacionalista. Essa integração, afirmada na realidade social, vinha ao encontro dos ideais de progresso, conseguido com a consolidação do conceito histórico de “nação” e cultura nacional. Nas palavras de Contier:

Esses literatos folcloristas acreditavam na existência de “realidade histórica e cultural” *concretas*, durante as décadas de 1920 e 1930, capazes de impulsionar uma *cruzada* em prol de um “segundo descobrimento do Brasil”, definido por uma conjuntura histórica específica, em que o artista culto (intelectual), inspirado na cultura popular, poderia escrever uma obra autônoma como uma metáfora de toda a nação ou do povo brasileiro (CONTIER, 1992, p. 237).

Nesse contexto, a cultura popular foi estudada e decodificada em propostas estéticas que pressupunham a busca de uma linguagem musical nacional, “pura” e livre. Essas propostas envolviam a elaboração de critérios metodológicos de composição que tivessem a finalidade de estabelecer uma mediação entre o imaginário popular e sua transformação por meio dos recursos técnicos e estéticos do compositor erudito.

Com a intensificação do populismo, a partir da Revolução de 1930, a música brasileira seria explicada a partir de pressupostos ideológicos e históricos diversos, principalmente por meio das ideias de Mário de Andrade. Segundo José Maria Neves (1981, p. 47), o posicionamento ideológico de Mário “é antielitista por excelência, apesar de parecer uma revolução de intelectuais, pois assenta-se sobre as manifestações artísticas das comunidades majoritárias, que ele quer preservar e valorizar”. Se para Mário de Andrade o Brasil vivia, na década de 1920, um período de atraso em todos os campos: econômico, filosófico, cultural e musical, o progresso e o aperfeiçoamento almejados seriam conseguidos mediante a pesquisa folclórica e técnico-estética, na procura de uma linguagem musical nacional.

2.3 Mário de Andrade: ideologia e processos composicionais

A descoberta das verdadeiras raízes nacionais, da entidade “racial”, não era tarefa fácil. Mário de Andrade, como músico, pesquisador incansável dos assuntos

brasileiros e folclorista, via-se no dever de auxiliar os jovens compositores, além de situar os problemas do nacionalismo musical. Oito dos vinte volumes que compõem sua obra completa estão relacionados com a música. Certo da necessidade de dar caráter social à criação musical, Mário torna-se o mentor intelectual do nacionalismo modernista. Para ele, a fixação das características étnicas brasileiras era caminho inda não totalmente percorrido e dependia em parte dos compositores que esta fixação se fizesse com maior rapidez. Mário de Andrade (1963, p. 115) pregava uma arte interessada, comprometida com o social: “o artista não precisará abandonar a pesquisa estética, mas tem de voltar à Arte que ele abandonou. Ele tem de se aproximar o mais possível das coletividades”. Ao artista cabia a tarefa de equilibrar interesse e desinteresse na realização de uma obra artística e atender à necessidade da época de estabelecer uma conformação entre a produção individual e a realidade nacional. Era necessário fazer coincidir expressão individual com expressão coletiva. Para tanto, convinha o sacrifício da expressividade pura e do individualismo, inadmissíveis em um período de construção como aquele. Neste sentido, Mário condenava tanto as manifestações de caráter exclusivamente étnico, criticando o exotismo tomado como válido em si, quanto as tentativas de compor obras que nada tivessem de “racial”, e que, ao contrário, se ligassem a estruturas de outras culturas, como, por exemplo, aquelas que utilizassem de forma indiscriminada as fórmulas europeias.

A pesquisa folclórica foi uma preocupação de todos os nacionalismos, europeus e americanos, diante da conscientização de que a cultura popular poderia desaparecer devido ao modo de vida urbano. As fontes originais corriam o risco de se perderem em razão da grande renovação pela qual passavam, estando sujeitas às modas ligadas ao mercado cultural que surgia nos centros urbanos. Mário de Andrade não se limitou a pregar a necessidade do estudo das fontes folclóricas como foi ele próprio um folclorista incansável, embora admitisse não ter o rigor ortodoxo que a ciência estabelecia. O intelectual reuniu enorme quantidade de documentos colhidos em todos os cantos do país, estudando-os, organizando e disponibilizando seus arquivos aos interessados, divulgando resultados de pesquisas e orientando pesquisas de outros folcloristas brasileiros. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928, Mário de Andrade esboça os princípios norteadores de uma escrita musical brasileira. Segundo o autor, o compositor deveria fundamentar suas obras na música folclórica brasileira, argumentando:

(...) por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me

comove bem. Além de possuírem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patrióticos. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito (ANDRADE, 1962, p. 24-25).

Para Mário de Andrade, as músicas folclóricas revelavam os anseios do povo, pois ilustravam as reais necessidades humanas, inconscientes e de conotação essencialmente coletivistas. É assim que seu ensaio apresenta uma série de critérios metodológicos para que esse inconsciente coletivo seja manifestado através das composições musicais. Os processos de composição preconizados pelo autor podem ser descritos resumidamente: o compositor deveria empregar integralmente melodias folclóricas em suas obras, modificar um ou outro trecho de uma música folclórica ou, numa etapa posterior, inventar uma melodia folclórica própria. Com relação à técnica de composição, o compositor deveria empregar o contraponto, pois, na opinião do teórico nacionalista, ao contrário da harmonização, “a polifonia se aproxima do inconsciente coletivo do povo brasileiro”. Além disto, o compositor deveria incluir em suas peças alguns instrumentos folclóricos e procurar adaptar as formas de composição àquelas existentes no folclore brasileiro. O processo de composição deveria ser feito em etapas, nas quais, primeiramente, os elementos populares seriam aproveitados de forma metódica e consciente, na chamada “fase da tese nacional”, para que depois fosse atingida uma última fase de composição, denominada por Mário de Andrade como a “fase de inconsciência nacional”, quando o compositor passaria a elaborar finalmente suas próprias melodias de caráter nitidamente nacionalista, pois, “só nesta última, a arte culta e o indivíduo sentem a necessidade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem”, e acrescenta: “não é o nosso ainda” (Andrade, 1962, p. 43). O ponto de chegada do artista seria a escrita de obras autônomas, independentes e esteticamente livres, desvincilhadas do contexto histórico e universais em sua essência.

Mário de Andrade criticava a formação precária dos músicos e intelectuais da época, denunciando, a cada momento, a falta de visão de seus contemporâneos que viviam totalmente desvinculados da realidade sociocultural brasileira.¹⁰ Com o objetivo de

¹⁰ Mário de Andrade faz referência à musicalidade dos brasileiros, mas reitera: “Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita. Muito mal nos está

desvincular-se de uma tradição europeia era necessária a pesquisa das manifestações populares a fim de que os compositores escrevessem peças que refletissem, de uma maneira imediata, uma realidade social brasileira, ou o chamado “inconsciente” nacional brasileiro. Era preciso indicar uma tradição musical, dentro dos códigos da música erudita, ainda inexistente no Brasil para, desta forma, concretizar o ideal de uma música nacional.

Do exposto acima, observa-se que muitas das justificativas que Mário de Andrade oferece para a utilização de procedimentos composicionais nas obras escapam às especificidades da linguagem musical propriamente dita – o emprego do contraponto, por exemplo, ou das formas musicais encontradas nas composições populares – e prendem-se a uma idealização fundamentalmente estético-ideológica, na medida em que o referido autor procura conciliar técnica de composição com conceitos de povo brasileiro e música nacional.

Os intelectuais também ignoravam uma nova música que surgia nos centros urbanos: a música popular urbana, muitas vezes com autoria reconhecida, que se manifestava de forma cada vez mais incisiva nas manifestações populares do dia a dia e através dos meios de comunicação de massa como as rádios. Segundo José Miguel Wisnik e Enio Squeff (2001, p. 133), o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade das manifestações folclóricas como base de sua representação “em detrimento das manifestações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”. Idealizava-se uma realidade brasileira homogênea, integrada, apesar de seus conflitos internos. Segundo Contier (1985, p. 32), nas obras de Mário de Andrade “o conceito de ‘povo’ abrangia a noção de ‘Nação Soberana’, sem nunca identificar a folcmúsica (*sic*) em relação à sociedade de classes”.

2.4 O nacional e o universal

Ao estabelecer o princípio da “injustiça justa”, Mário não julga os artistas pelo valor absoluto de suas obras, mas condena as obras que não tenham função social. O momento histórico requeria dos compositores determinados posicionamentos estéticos.

fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar, a petulância mestiça com que os brasileiros, quer filhos d’algo, filhos de bandeirantes ou de senhores de engenhos, quer vindos proximamente de italianos, de espanhóis, de alemães, de judeus russos, se consideram logo gênios insolúveis, por qualquer habilidade de canário que a terra do Brasil lhes deu” (ANDRADE, 1980. p. 190).

Entretanto, compreende que o “brasileiro” é aquilo produzido no Brasil, por compositores brasileiros, num processo antropofágico, a partir da assimilação e digestão de processos composicionais de outras culturas. Para o autor, além das culturas indígenas, africanas, portuguesas, espanholas e hispano-americanas, já digeridas, somam-se as americanas do jazz e do tango argentino. O artista não deveria cair num “exclusivismo reacionário (...) a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (Andrade, 1972/1, p.26). Para Mário, importa o “caráter nacional” e não o caráter étnico que poderia ser reconhecido imediatamente.

Assim sendo, Mário sabia que não podia recusar a Europa, nem sob o ponto de vista da técnica composicional nem no que se refere à sua influência sobre o folclore brasileiro. O “tupi tangendo um alaúde”, expressão com a qual se autodenomina em seu *Prefácio interessantíssimo*, denota o ser brasileiro conhecedor dos processos culturais e artísticos mundiais. Os elementos composicionais sugeridos por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* não representavam, portanto, uma contradição à música europeia da época.

É bem verdade que Mário de Andrade via com profundo desgosto as centenas de composições que realizavam verdadeiros pastiches dos cantos folclóricos, que não conseguiam realizar a passagem do tema popular para “uma nova ordem artística”, na qual a elaboração do popular justificaria sua inclusão num novo plano de vivência musical. O intelectual manifesta seu desgosto em texto de revisão do nacionalismo escrito em 1941, quando declara a ausência total de compositores comprometidos com a busca da linguagem musical brasileira.

O projeto de obtenção de obras esteticamente livres traz desafios: conciliar os limites técnicos, propostos ideologicamente, com a utilização de novos processos composicionais e com a pesquisa de novas sonoridades, utilizando critérios de composição compatíveis com a brasilidade. Essa cruzada mostra os níveis de criatividade, de busca, inquietação, tentativas e erros, motivações legítimas pelas quais passariam os compositores nacionalistas brasileiros. É um momento que chega a ser dramático, como bem admitirá Mário de Andrade, ao se referir à fase da “tese nacional”:

O compositor brasileiro é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor diante da obra a construir ainda não é um ser livre, ainda não é um ser estético, esquecido em consciência de seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e serve-se obrigadamente, e não já livre e

espontaneamente, de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático” (ANDRADE, 1972/2, p. 153).

Esses compositores estariam convencidos de que compreendiam o sentimento nacional, se autocompreendiam como imbuídos, portadores, representantes da cultura nacional. Em uma perspectiva histórica, seria possível pensar que seus horizontes seriam ainda muito estreitos para compreender e captar a diversidade, complexidade e contradições da cultura brasileira?

Os nacionalistas pressupunham um projeto coletivo hegemônico que pode não ter permitido a introdução, no Brasil, de elementos da música moderna considerados incompatíveis com o “perfil” do retrato sonoro do Brasil a ser esboçado pelo artista, a exemplo do dodecafonismo ou da música concreta, considerados mais “radicais” e que poderiam comprometer os resultados pretendidos pelo projeto nacionalista. Pode-se dizer que a volta às tradições populares implicou na permanência de traços românticos nas obras dos compositores modernistas, ou num retorno ao Neorromantismo ou Neoclassicismo. Mas, para autores como Lorenzo Fernandez, Villa-lobos ou Mignone, conhecedores das tendências modernas mundiais, tendo experimentado elementos como a politonalidade ou a polirritmia em suas primeiras composições e dominado elementos do Impressionismo musical, particularmente as questões harmônicas, o retorno às práticas classico-românticas poderá implicar numa reelaboração das práticas tonais, independentes das funções tradicionais.

A partir do lema de Mário de Andrade (1972/1, p.26) de “tratar com técnica europeia uma mentalidade bárbara”, restaria aos compositores brasileiros a atitude indefesa de utilitários das manifestações técnicas das “modernidades” europeias? Pode-se dizer que existe, dessa forma, um certo ar de desapontamento nos dizeres históricos sobre o insucesso dos modernistas brasileiros na busca da “utopia do som nacional”.

Numa época de pluralidade estilística, o modernismo brasileiro abarcou um grande número de tendências. Entretanto, o contexto brasileiro no qual essas tendências se verificaram possui particularidades. Se na Europa verificou-se a constatação das incertezas e o ruir de uma época, no Brasil modernista pretendeu-se a construção de certezas, a busca de uma unidade, a procura de uma identidade num país desconhecido dos brasileiros, inserido num mundo que expressava sua indignação de forma contundente nos movimentos expressionistas, no Surrealismo ou no Dadaísmo. A tudo isso, acrescenta-se a enorme diversidade do povo brasileiro que deveria servir de base e inspiração para a nova

música que era buscada, as contradições entre os conceitos de povo ingênuo e povo bárbaro, os conflitos entre o moderno e o arcaico e as oposições entre o estrangeiro e o nacional.

Seria difícil, portanto, pensar que os compositores brasileiros simplesmente utilizaram as técnicas de composição europeias, reduzidas a meros procedimentos estilísticos, mesmo que as tenham transformado, num processo antropofágico, e mesclado com procedimentos composicionais diversos. Ainda que no Brasil o contexto apresentasse suas peculiaridades, uma atmosfera mundial de mudanças perpassava os países do ocidente e motivações semelhantes moviam artistas de diferentes localidades. Evitando a ideia da simples importação de modelos estrangeiros, consideramos que as particularidades dos estilos musicais no Brasil, notadamente do Impressionismo, do Expressionismo ou do Neoclassicismo, podem se constituir como resposta e proposta a um momento regido por uma sensibilidade mundial que encontra em cada localidade suas especificidades. A arte ocidental ainda mergulhava nas incertezas de um mundo cujos alicerces começavam a ruir paulatinamente. Mudanças físicas, sociais e políticas, assim como estéticas, podiam ser percebidas em várias localidades ocidentais. As mudanças no espaço físico, as modernizações pelas quais passou Paris e outras tantas cidades europeias também encontraram sua contrapartida no Brasil, com as grandes reformas, por exemplo, realizadas na cidade do Rio de Janeiro. As diferenças sociais crescentes percebidas na Europa também podiam ser vistas no Brasil e nos demais países americanos, assim como os conflitos políticos. Aos grandes momentos de reação aos padrões instituídos, ocorridos no início do século XX, em escala global no mundo ocidental, sobrevieram as reações contrárias contidas nas ideologias nacionalistas encontradas em diversos países. Condições históricas, políticas, sociais e estéticas semelhantes pressupõem uma criação artística que se constitui como rede de trocas e traduções, como entrecruzamento de tradições distintas que se encontrarão em formas de manifestação semelhantes, complementares ou contraditórias, em diferentes países, mas, de alguma maneira, ligadas entre si. A esse respeito manifesta-se brilhantemente o escritor Octávio Paz, que utiliza as teorias de tradução poética para pensar a criação artística ocidental. Para Paz:

Os críticos estudam as “influências”, mas esse termo é equivocado. Mais correto seria considerar a literatura do Ocidente como um todo unitário, no qual os personagens centrais não são as tradições nacionais – a poesia inglesa, a francesa, a portuguesa, a alemã – mas os estilos e as tendências. Nenhuma tendência e nenhum estilo foram nacionais, nem sequer o chamado

“nacionalismo artístico”. Todos os estilos são translinguísticos (...). Os estilos são coletivos e passam de uma língua a outra; as obras, todas arraigadas ao seu solo verbal, são únicas... Únicas, mas não isoladas: cada uma delas nasce e vive em relação a outras obras de línguas distintas. Assim, nem a pluralidade das línguas nem a singularidade das obras significa heterogeneidade irreduzível ou confusão senão o contrário: um mundo de relações feito de contradições e correspondências, uniões e separações (PAZ, 1981, p.17. Grifos do autor. Tradução nossa).

O pensamento de Octavio Paz, dirigido à criação literária, pode ser estendido a todas as artes de uma maneira geral, notadamente à produção musical brasileira durante o modernismo. As obras brasileiras se estabelecem dialogicamente com relação à produção mundial, apresentando proximidades e guardando sua singularidade, respondendo ao momento histórico em que se inserem, levantando questionamentos e propondo mudanças.

Abordar a estilística do nacionalismo brasileiro traz consigo, portanto, o problema de enquadrar, dentro de classificações rígidas, um artista, pois, em cada obra, o mesmo artista, inserido num contexto multifacetado e contraditório, revelará diferentes faces de sua sensibilidade. É o caso, por exemplo, de Lorenzo Fernandez, compositor classificado como impressionista em sua primeira fase composicional, mas cujo estilo guarda suas peculiaridades, e a compreensão de sua obra se dará com o estudo separado de casos.

Perguntemo-nos então: concretizou-se o ideal nacionalista de ingressar na modernidade? Como modernidade, há que se considerar uma série de fatores e elementos. Se modernidade for sinônimo de técnicas dodecafônicas ou concretismo, presumivelmente não. Para compreender a realização da modernidade na música nacionalista como adequação ao momento histórico e como reflexo de uma época, é relevante o estudo dos aspectos técnicos, estéticos e estilísticos que cada compositor utiliza. Acima de tudo, é importante saber o que a linguagem empregada pelos compositores nacionalistas tem a dizer por meio dos efeitos de suas relações intertextuais.

Dessa forma, torna-se necessário pensar além do binômio ao qual a música brasileira nacionalista normalmente se resume: elementos populares orais somados a elementos escritos europeus mastigados e digeridos. Dentro desta visão, o “brasileiro” torna-se uma impossibilidade e o nacional vincula-se irremediavelmente ao reconhecimento de células melódicas e rítmicas características de manifestações populares, perpetuando as ideias duais de “universalismo” e “nacionalismo” presentes nas divisões em fases distintas encontradas nas biografias dos compositores brasileiros.

2.5 Classes populares e classes cultas: síntese, segregação e conflito

Se, por um lado, a noção de “povo” – metáfora da unidade nacional – era idealizada, ligada às ideias de rusticidade, bondade e ingenuidade, por outro lado, também, prendia-se à visão preconceituosa das classes conservadoras que o via como bárbaro, desordeiro ou preguiçoso. A mediação entre classes populares e classes cultas por meio da escrita erudita implicava, de antemão, um posicionamento ideológico que trazia em si contradições.

A segregação entre as classes populares e as classes sociais da elite e da burguesia era evidente no começo do século XX. Como bem aponta Elizabeth Travassos (2000, p.35), o Brasil da primeira república, visto pelas lentes racistas e evolucionistas precisava apagar a nódoa das raças consideradas inferiores e dos povos tidos como culturalmente atrasados instalados no território nacional. É importante observar que o início do período republicano viveu uma onda de progresso e modernização que tinha a Europa como referencial. As elites negavam, segundo o historiador Nicolau Sevcenko (*apud* Travassos, 2000, p. 35), “todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”. Intervenções urbanísticas na capital expulsaram pobres e portadores de heranças culturais tradicionais dos centros. Havia policiamento das festas religiosas e carnavalescas, além de tentativas de erradicação de religiões afro-brasileiras. É neste ambiente sociocultural que a orientação modernista, ao tomar como meta a libertação da música dos modelos culturais europeus, propõe a retomada do contato com a música popular, considerada a verdadeira música brasileira pelos teóricos do modernismo.

A tradição nacional não era assim, entretanto, tão simples de ser detectada e Mário de Andrade tentava distinguir as “fontes originais” daquelas nas quais poderia haver distorções devido ao seu contato com os centros urbanos. Entretanto, no Brasil de então, a divisão entre o rural e o urbano não podia ser tomada a rigor, pois muitas cidades mantinham o estilo de vida e os costumes do campo, o que dificultava sobremaneira a sua tarefa. Além do mais, não raro, eram as alterações encontradas em documentos coletados por folcloristas, como modificações em letras e em elementos musicais, de acordo com critérios pessoais de adequação da escrita. Em suas pesquisas sobre o folclore, que seriam sintetizadas em seu inacabado livro *Na pancada do Ganzá*, por vezes Mário se deparava com melodias “folclóricas” recém-inventadas. Ainda assim, o teórico registrava, no

universo da música popular, aqueles que considerava verdadeiros exemplos da “tradição nacional”, exemplos que incluíam choros e modinhas da música urbana. Mário (1962, pp.163-167) afirmava ser possível encontrar, nas grandes cidades do país, núcleos legítimos de música popular em que “a influência deletéria do urbanismo não penetra”, e que era preciso ao estudioso “discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais”.

Entretanto, a noção de música popular, na época, foi uma construção realizada pelo próprio movimento modernista, que pretendia a elaboração da música nacional a partir de manifestações populares musicais *autênticas*, que, segundo suas prerrogativas, podiam ser encontradas em documentos *rurais*. As manifestações urbanas, ligadas ao mercado cultural, eram olhadas com suspeita, pois se mostravam mais vulneráveis a influências internacionais que poderiam interferir no processo de nacionalização. Havia também uma grande confusão a respeito da música produzida nos centros urbanos. Na observação de Elizabeth Travassos (2000, p. 52) , nem toda música popular parecia ser uma criação estritamente popular, soando como uma versão facilitada da música culta. Por outro lado, muito da música popular urbana soava como música folclórica, a exemplo das canções de Catulo da Paixão Cearense. Termos como “popular”, “popularesco”, “semiculto” ou “popularizado” podem dar margem a diferentes interpretações, que, por sua vez, desestabilizam a clássica divisão da música em duas vertentes: populares e eruditas.

Em síntese, as tradições instáveis se reinventavam constantemente. As fontes folclóricas rurais se interligavam com as fontes urbanas, dificultando sua catalogação. As fontes eram encruzilhadas de várias tradições: populares, cultas, estrangeiras, num *mosaico intertextual* complexo e heterogêneo.

Pode-se dizer que a orientação nacionalista abre as portas para um diálogo entre as diferentes classes sociais via música, flexibilizando as fronteiras entre o mundo culto e o mundo das camadas populares. Porém, não se pode deixar de pensar que tal orientação enquanto ampara, por um lado, por outro segrega os movimentos populares da cultura de massas, os quais, por sua vez, integrarão novas camadas excluídas da sociedade ao mercado e à participação política.

A “mistura de raças” preconizada pelo modernismo nacionalista, ao mesmo tempo em que aproximava músicos das diferentes manifestações musicais da cidade, poderia certamente ser capaz de causar nestes mesmos músicos o impacto e o

estranhamento, principalmente a uma população de jovens formados em conservatórios, que viviam uma realidade musical muito específica, restrita ao seu próprio universo. No entanto, o contato com a música popular urbana não pode ser ignorado numa sociedade em que o rádio, a partir da década de 1930, passa a ser ouvido nos quatro cantos do país. Não é possível, nesse sentido, pensar no isolamento do compositor dos meios de comunicação de massas, ainda que sua postura tenha sido a de evitar, em textos retóricos, a sua presença.

A política cultural do governo Vargas objetivava atingir as massas e o rádio constituiu um dos principais veículos de propaganda política. Em 1928, Getúlio Vargas, ainda senador, cria a Lei dos Direitos Autorais. Logo que se torna presidente, Getúlio cria a comercialização do rádio – utilizado originalmente apenas para fins culturais e educacionais – o que dará grande impulso à música popular. A presença do presidente nos programas de auditórios ou ao lado de cantores populares como Francisco Alves e Sílvio Caldas, contratados como solistas de eventos organizados pelo governo, cultivou a imagem de homem próximo do povo, quebrando a imagem austera do ditador. A Rádio Nacional foi encampada pelo governo e, em 1942, era ouvida por todo o Brasil, de norte a sul, posicionando-se como uma das cinco maiores rádios do mundo.

O samba passa a ser consumido por camadas mais altas da sociedade. O carnaval é institucionalizado nos anos 1930 e o governo passa a apoiar as escolas de samba mediante incentivo. Se o samba foi utilizado para a afirmação da identidade e unidade nacionais, não se pode esquecer da censura a que foi submetido durante o Estado Novo, quando os temas que exaltavam a malandragem nos anos 1920 foram substituídos por motivos ufanistas e de culto ao país, ao trabalho e à disciplina.

Nesse período, a música erudita encontrou, na Rádio Nacional, o veículo para sua divulgação, no país e no exterior. Paralelamente, buscava-se a educação cultural e cívica dos estudantes através do programa do Canto Orfeônico, organizado e mantido por Villa-Lobos. Composições baseadas no folclore e harmonizações de Villa-Lobos, em arranjos de pronunciada elaboração musical, a duas, três ou quatro vozes, tinham a finalidade múltipla de educar para a música culta e instituir ideais de civismo e patriotismo.

A presença maciça da música popular nas rádios, entretanto, passa a incomodar os artistas eruditos. Em 1930, Luciano Gallet, em artigo intitulado “Reagir”, aponta razões para a crise da música culta no Brasil: as rádios – sociedades que “entram pelas portas do Brasil inteiro, e espalham música ruim”; os editores de música que “lançaram os artistas

populares” e o editor de disco, que “só vê que o *Samba – tal* garante uma tiragem imediata de 70 mil discos”¹¹. Alguns anos depois, o crítico Luis Heitor diria que achava perigosa a confusão que se fazia no Brasil de englobar sob o rótulo de música popular “não o fundo musical anônimo, de que a música artística se utiliza, para tonificar-se, mas a música sem classificação, baixa e comercial, que prolifera em todos os países do mundo, sem que por isso tenha direito a ocupar um lugar na história da arte”¹².

A recusa dos nacionalistas em aceitar a cultura popular urbana pode refletir, por um lado, o temor diante das transformações sociais. A cultura erudita, ligada à classe dominante, branca, letrada, se sente ameaçada pelas manifestações da classe popular que inicia um processo de ascensão social através dos meios de comunicação de massa. Por outro lado, essa recusa pode, a partir dos ideais iluministas da música culta – música elevada, realizada para edificação pessoal ou exaltação da sensibilidade e o belo musical como justificativa social, recreativa e utilitária – aliar-se à crítica aos processos de mercantilização das produções culturais humanas. A intensificação e a diversificação dos setores de diversão urbana, resultando numa reprodução massificada da arte, colocam em xeque crenças que fazem parte do ideário da música séria.

A realidade homogênea pregada pelos regimes autoritários contrastava com as desigualdades internas que apenas começavam a ser percebidas num país até então desconhecido dos brasileiros. Se na literatura essas discrepâncias são explicitadas claramente nos romances regionalistas, por exemplo, no entanto, fica o questionamento: como na música isto se dá? Como os conflitos entre a realidade homogênea imaginada e a heterogeneidade interna se revelam na literatura musical da época, particularmente nas canções de Lorenzo Fernandez? Por sua vez, os conflitos sociais das áreas urbanas podiam ser facilmente observados e vivenciados. Nesse ambiente paradoxal e contraditório, contrapõe-se o fervor patriótico genuíno que direcionou as atividades de um Villa-Lobos ou de um Lorenzo Fernandez durante o Estado Novo com o desprendimento de artistas de várias facções – os compositores supracitados, inclusive – que se encontravam na zona boêmia dos grandes centros.

O nacionalismo ganhou sustentação em programas político-culturais homogeneizadores cujo propósito foi criar laços afetivos entre sujeitos separados por

¹¹ GALLET, Luciano. Reagir. In: *Rev. WECO* n 3-4, Rio de Janeiro: mar. 1930, *apud* CONTIER, 1992, p.280.

¹² LUIZ HEITOR. O Brasil e a música. In: *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, *apud* WISNIK e SQUEFF, 2001, p. 132.

classe social, etnia, religião e língua. Nesse cenário, a ideia de uma música mestiça vem ao encontro dos ideais nacionalistas, particularmente de Mário de Andrade, que precava os compositores contra o exotismo na música, ou seja, contra a utilização de elementos puramente étnicos, e incentivava o reforço dos traços “brasileiros”.

O resultado foi uma literatura musical que, em suas variadas formas de manifestação, se estabelecia dialogicamente em relação aos repertórios das tradições europeias, africanas e indígenas, no movimento intertextual da sua linguagem, linguagem esta que, em última instância, pode desmentir o conteúdo homogeneizador desse programa, particularmente nas canções de Lorenzo Fernandez, como veremos no Capítulo 3, dedicado às suas canções.

O modernismo nas artes e, em particular, o modernismo brasileiro, foi um período de contradições que tanto podem estar refletidas nas linguagens artísticas, quanto serem resultados dos rumos que tomaram as artes do período. No Brasil, a atitude paternalista com relação à população rural contrasta com a atitude de afastamento das manifestações populares urbanas; a modernização nas artes convive com o retorno às formas arcaicas do folclore e com a retomada das tradições clássicas musicais. Por sua vez, as camadas mais altas da sociedade, a saber, a elite intelectual, segmentos da burguesia e representantes da indústria, se aproximam das classes populares por meio das manifestações artísticas. Conflito, discrepância e desordem, resultados da convivência pouco amistosa entre segmentos díspares da sociedade, contrastam com a união em torno de objetivos comuns, verificada não apenas nos meios da arte culta, como também nos democráticos ambientes do teatro de revistas e, posteriormente, das rádios, nos quais as finalidades artísticas, aliadas aos objetivos capitalistas visando ao lucro, seriam mais fortes que os preconceitos. União, ordenação e síntese também não podem deixar de existir nos momentos em que os intertextos musicais, formados a partir das encruzilhadas diversas, se constituem como amalgamento de tradições arruinadas, perdidas, modificadas, transformadas.

Os textos modernistas desvendam uma polifonia de vozes que se revelam num país desconhecido e misterioso. Mundos ignotos reinventados, forças autóctones pungentes. Povo, natureza, imensidão de espaços retratados. Imagens brasileiras de uma época, de um momento, de um sujeito. Imersas em sons, cores, luzes. Retratos noturnos. Serestas e batuques.

3. Lorenzo Fernandez e o Modernismo

3.1 Um compositor multifacetado

Neste contexto de mudanças do início do modernismo nacionalista, Oscar Lorenzo Fernandez insere-se como figura peculiar, pois alia uma sólida formação musical à observação cuidadosa das tradições populares brasileiras e ao contato com as práticas musicais urbanas e com os cantos familiares espanhóis. Além disto, reúne um temperamento algo introspectivo a uma personalidade forte, capaz de congregiar pessoas em torno das causas nacionalistas, firmando-se também como teórico e homem público ligado aos assuntos culturais do Estado. Era um homem multifacetado: compositor, regente, instrumentista, professor e poeta.

Filho de imigrantes espanhóis, comerciantes de finas iguarias ibéricas, Lorenzo Fernandez conviveu com a música desde muito cedo. Seus pais frequentemente organizavam saraus musicais em casa, ao som do piano, violão, bandolins e cantos. Sua mãe entoava zarzuelas e canções típicas flamengas com sua irmã Amália ao piano. Lorenzo Fernandez aprendeu a tocar piano de ouvido. Passava horas improvisando ao piano e a família logo percebeu seu talento de harmonizador. Passou então a estudar teoria musical com sua irmã, então aluna de piano de Henrique Oswald e que, mais tarde, seria aluna premiada no curso de canto no Instituto Nacional de Música. Segundo Renato Almeida (*apud* Correa, 1992, p.20), Lorenzo chegou a compor “alguns tangos e sambas”. Escreveu certa vez, por volta de 1917, um samba carnavalesco com ritmo de marcha no qual a letra, escrita por seu irmão, apresentava charge contra as “reformas de empréstimos” preconizadas pelo então presidente Wenceslau Brás.

O contato com a música fez-se de forma natural e despretensiosa, diletante mesmo. O objetivo do jovem Lorenzo era cursar Faculdade Nacional de Medicina. Entretanto, um distúrbio nervoso o impede de prosseguir em seus planos e uma “terapia musical” lhe é então receitada. Em 1917, matricula-se oficialmente no Instituto Nacional de Música, ao mesmo tempo em que frequenta o curso do pianista e compositor Henrique Oswald, considerado, segundo o historiador Eurico Nogueira França (1950, p.17) o maior técnico daquela geração.

Nessa instituição, Lorenzo Fernandez tem a oportunidade de obter primorosa formação musical em contato com Frederico Nascimento, português que desde 1880 se

radicara no Brasil, mestre de larga erudição, catedrático de harmonia, físico, matemático e violoncelista, e com Francisco Braga, compositor que, após ser escolhido como um dos finalistas do concurso para escolha do Hino Nacional Brasileiro, recebera uma bolsa de estudos para completar sua formação musical na França, onde foi aluno de Jules Massenet, e cujo domínio das questões harmônicas e formais da escrita pós-romântica pode ser percebido em suas obras. Poucos anos depois de ingressar no Instituto Nacional de Música, em 1923, Lorenzo Fernandez já assume a cátedra de harmonia nesta instituição, substituindo seu mestre Frederico Nascimento.

Lorenzo Fernandez também conviveu com o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) que, em seus últimos anos de vida, já adoentado, hospeda-se em casa do amigo Frederico Nascimento. Lorenzo Fernandez frequenta assiduamente os dois mestres, juntamente com o amigo Luciano Gallet. Alberto Nepomuceno, além de familiarizá-lo com a harmonia de Schoenberg, certamente contribuiu para a construção de sua estética nacionalista. Nepomuceno defendia a utilização do folclore pelos músicos de formação musical tradicional e colecionava melodias populares coletadas em várias partes do país. Lutou pela afirmação do canto em português, escrevendo as primeiras canções em vernáculo sobre poemas de poetas brasileiros.

A convite de Graça Aranha, idealizador da Semana de Arte Moderna de 22, Lorenzo Fernandez acompanhou como assistente e ouvinte os eventos da semana. Nessa época, aos 25 anos, já havia apresentado publicamente suas composições *Arabesca* e *Miragem*, para piano, e as canções para orquestra *Velas ao Mar*, *A Samaritana* e *Um beijo*. Com *Cisnes*, para canto e piano, e suas peças para piano *Noturno* e *Arabesca*, obteve os três primeiros lugares do Concurso Nacional de Composição promovido pela Sociedade Cultura Musical do Rio de Janeiro. Lorenzo Fernandez trava sólida amizade com Graça Aranha, cuja casa, desde então, passa a frequentar. São desta época os primeiros esboços realizados pelo escritor do libreto da ópera *Malazarte*, que só estrearia duas décadas depois.

Durante a Semana de Arte Moderna, travou relações com Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Francisco Mignone e, naturalmente, Villa-lobos. Tornou-se amigo de Portinari, filho de imigrantes igual a ele, muito pobre então, e que mais tarde lhe pintou dois retratos a óleo.

Em 1924, obteve o primeiro lugar em concurso de composição da Sociedade de Cultura Musical com o *Trio Brasileiro*. Entre suas obras, destacam-se a *Suíte Sinfônica*, a

Suíte para quinteto de sopro, o bailado *Imbapara*, seu poema coreográfico *Amaya* e a suíte *Reisado do pastoreio*, cujo “Batuque” final foi gravado pela Sinfônica de Washington, com grande êxito comercial, apresentado por orquestras como a Orquestra de Boston ou a Orquestra do Augusteo de Roma, executado por regentes famosos como Arturo Toscanini e premiado em várias ocasiões. Além de suas muitas canções, escritas ao longo de toda a sua carreira, Lorenzo Fernandez escreveu também um concerto para violino e orquestra e duas sinfonias.

Uma de suas maiores realizações foi a fundação, em 1936, do Conservatório Nacional do Rio de Janeiro, do qual foi diretor e grande incentivador de uma moderna pedagogia musical.

Lorenzo Fernandez conseguiu o respeito por seu trabalho como compositor, regente e conferencista no Brasil e também no exterior. Empreendeu turnês por vários países da América Latina, divulgando, além de suas obras, as de autores brasileiros, como Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. Seu cinquentenário foi comemorado em vários círculos musicais do país e concertos de suas obras foram realizados em cidades como Curitiba, Recife e João Pessoa.

Lorenzo Fernandez falece em 27 de agosto de 1948, em pleno sono, na noite após ser ovacionado de pé por uma plateia que lotava o Salão Leopoldo Miguez, em concerto comemorativo do primeiro centenário da Escola Nacional de Música.

3.2 O nacionalismo em Lorenzo Fernandez

Seus historiadores o colocam como um compositor fortemente imbuído da questão nacionalista. Nas palavras do crítico Luís Heitor, Lorenzo Fernandez marca “o zênite da tendência nacionalista da evolução musical brasileira, a par de Villa-Lobos (*apud* Ismael, 1998, p. 7). Pode-se dizer que Lorenzo Fernandez foi o verdadeiro mentor do programa de canto orfeônico, levado adiante por Villa-Lobos, seu autor pragmático (Cf. Correa, 1992, p. 26). Em seus dois artigos em forma de estatutos, publicados na revista *Ilustração Musical*, respectivamente intitulados *Bases para a organização da música no Brasil* e *O canto coral nas escolas*, o compositor sugere às autoridades culturais do novo governo um vasto plano de mudanças e de incremento para um melhor aproveitamento do ensino musical no Brasil, além de apresentar uma série de requisitos para a implantação do canto coral nos educandários. No artigo sobre a importância do canto coral nas escolas, o

compositor se refere ao canto como a “forma mais profundamente humana” da música. A música, no seu entender, é, de todas as artes, “a que mais profundamente irmana os homens”, por isso dava especial valor ao canto coletivo, como fator tanto de progresso como de afirmação da nacionalidade. Lorenzo Fernandez se incomodava com o fato de os brasileiros “não saberem cantar em conjunto, tornando-se melancólicos e pessimistas”. Segundo o compositor os brasileiros só cantavam coletivamente durante o carnaval.

Para Lorenzo Fernandez, como vemos no trecho a seguir, o sentido do nacional deveria também, de algum modo, tomar como base os cantos populares do folclore. Percebe-se que o compositor distingue os cantos populares do folclore dos cantos urbanos entoados na época do carnaval. Para Lorenzo Fernandez:

O verdadeiro sentido da nacionalidade, porém, não reside nem nos cantos patrióticos, na maior parte das vezes com poesias exageradamente bombásticas e com músicas marciais banalíssimas, nem nos cantos em que a natureza entra, às vezes, só como pretexto para a poesia.

O verdadeiro sentido nacional deve, a meu ver, assentar as bases nos cantos do folk-lore.

É cantando as lendas e tradições de nossa raça que melhor a amamos e compreendemos.

Aqui torna-se novamente necessária a cultura estética bem orientada do professor. No folk-lore o terreno é delicado e escorregadio, pois muita gente confunde o canto popular, ingênuo e profundo pela sua expressão, simples e rico pela sua beleza, com umas canções plebéias que uns quantos *mestres de assobio*, *fazedores de música*, arranjam quase sempre nas vésperas do Carnaval.

As canções populares, desde os *romances* e *xácaras*, até as *cheganças* e *reisados*, podiam constituir um excelente meio de divulgação das nossa lendas e tradições, quer de caráter mitológico, quer de caráter popular, hoje, infelizmente, tão esquecidas.

É necessário também despertar no aluno o sentimento, sempre artístico puro e elevado, mas de acentuado cunho nacional.

Nacional pelo fundo e pela forma (folk-lore), e não somente pelas palavras, às vezes vazias de emoção, (cantos patriotiqueiros).

É necessário também despertar no aluno o sentimento sempre nobre, mas nunca o sentimentalismo, sempre ridículo (FERNANDEZ, 1931, p.69).

Tomando por base esse excerto de um de seus artigos, estaríamos inclinados a pensar que as inclinações nacionalistas de Lorenzo Fernandez o impediam de se aproximar da música popular urbana. Existe, na realidade, uma contradição no pensamento dos primeiros compositores nacionalistas. Mesmo Villa-Lobos propagava a superioridade do folclore sobre a música popular, não obstante sua formação musical também ter-se dado no meio dos chorões, seresteiros e sambistas do Rio de Janeiro (Cf. Wisnik e Squeff, 2001, p.136). Em 1929, em entrevista ao jornal *O Globo*, Villa-Lobos diria: “o Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado...(…) o mal, aliás, não estará no número e na

difusão dessa música mecanizada do século, mas na sua qualidade” (*apud* Wisnik e Squeff, 2001, p. 149).

Pode-se pensar que a “aura” em torno da música culta, de elevados propósitos, impedia que compositores, cuja música se destinava ao mundo dos concertos, assumissem suas ligações com a música destinada a um mercado de consumo que ora se iniciava e se expandia com a demanda crescente por entretenimento originada dos segmentos mais populares da sociedade. Como nos dizeres de Mignone, “naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo” (*apud* Kiefer, 1977, p 92).

Mesmo antes da eclosão do movimento modernista, no entanto, compositores como Mignone, Villa-Lobos ou Luciano Gallet, jovens estudantes que necessitavam trabalhar, atuavam em círculos de música popular. Mignone, antes de se graduar pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde foi colega de Mário de Andrade, tocava flauta em choros e orquestras de cinema mudo. Com o pseudônimo de Chico Bororó escreveu maxixes, tangos e valsas. Villa-Lobos também tocava em orquestras de teatros e convivia com chorões. Luciano Gallet tocava piano em ambientes populares. Lorenzo Fernandez, embora seus biógrafos não atestem que tenha trabalhado em ambientes de músicos populares, provavelmente devido à situação financeira estável da família, aliada ao emprego conceituado que adquirira como professor de harmonia no Instituto Nacional de Música, teve desde cedo contato de forma diletante com a música popular.

A orientação nacionalista preconizava a ida direta às “fontes” populares, mas não se pode escapar ao fato de que a paisagem musical urbana entrava, nos dizeres de Mário, “pelo ouvido da janela” e fazia-se ouvir no cotidiano dos intelectuais cariocas e paulistas. As discussões modernistas ocorriam concomitantemente ao crescimento da indústria fonográfica que aglomerava, num mesmo espaço, músicos de diferentes partes do país, ligados a manifestações musicais distintas, que iam dos choros e serestas aos ranchos carnavalescos, das danças como o maxixe, a polca e o tango ao samba, novo gênero que pouco a pouco dava-se a conhecer. A modinha já se instalara em todas as classes sociais e as árias de óperas deixavam os teatros para adentrarem as camadas populares urbanas. Trechos de óperas tornavam-se amplamente conhecidos da mesma forma como os números musicais e de dança das produções teatrais e do teatro de revistas.

A exposição à música popular urbana certamente moldará a feição das canções de Lorenzo Fernandez. A compositora Helza Cameu, aluna de Lorenzo Fernandez, relata,

em texto escrito em 1961, que “Lorenzo Fernandez começou tocando de ouvido, feição popular, com isso, o povo foi o seu primeiro mestre”. Segundo a compositora, Lorenzo Fernandez, “quando decidiu-se a incorporar à corrente nacionalista, não procedeu como um inexperiente, pois agiu por imposições de tendências antes reveladas” (*apud* Baumann, 1996, p.4-5). Também José Maria Neves observa que o compositor escolheu predominantemente motivos de “gosto popular, mais que os temas folclóricos autênticos” (1981, p.60). Lorenzo Fernandez conheceu os músicos populares da época, que tinham realizado sua formação musical longe dos conservatórios, mas que traziam em sua bagagem uma inegável cultura musical, perpassada não apenas pela tradição oral, mas também pelas tradições da escrita musical que muitos deles dominavam, a exemplo de Ernesto Nazaré ou Chiquinha Gonzaga. No Café Nice, refúgio de músicos de diferentes tendências, Lorenzo Fernandez dividiu a mesa com Sinhô, Francisco Alves, Paulo da Portela, Cartola da Mangueira, Noel Rosa e Catulo da Paixão Cearense, além de Villa-Lobos (Cf. Ismael, 1998, p. 55). Lorenzo nos deixou um grande número de canções por ele denominadas modinhas, além de canções de linha melódica seresteira, nas quais se observa o uso do baixo utilizado como no bordão do violão, e linhas contrapontísticas encontradas nos choros, como por exemplo, nas canções *Meu coração* e *Meu pensamento*.

Não obstante seu conhecimento dos textos folclóricos, visto por sua atuação na organização do canto orfeônico nas escolas, em suas canções não são observadas citações diretas¹³ de canções folclóricas, com uma única exceção na canção *Noite de Junho*, na qual

¹³ Utilizamos as formas de discurso citado, estudadas por Bakhtin (1990, p.146-196): discurso direto; discurso indireto; discurso indireto livre. Segundo Bakhtin (1990, p. 146), o discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo, no entanto, esse discurso é trazido para o contexto narrativo no todo ou em parte. O discurso direto é aquele que utiliza uma citação textual de um discurso de outrem; o indireto, ao contrário, faz um tipo de paráfrase do discurso de outrem. Já o discurso indireto livre, é resultado da inter-relação completamente nova entre o discurso narrativo e o discurso citado. Não há marcas formais que atestem o discurso outro; para tornar evidente essa presença de muitas vozes, é preciso desdobrar o enunciado. Desprovido de marcas linguísticas claras, apresenta-se como pertencendo apenas ao locutor, mas, na verdade, sua construção é formada por dois enunciados que se juntam sem deixar marcas linguísticas, sem nenhuma fronteira formal a separá-los.

Numa transposição da linguagem verbal para a linguagem musical, em se considerando as melodias folclóricas ou populares como discurso de outrem trazidas para o contexto de um discurso de um compositor, ou seja, de uma obra musical, consideraremos como citação direta aquela em que as melodias não sofrem alterações em sua estrutura original, ou seja, suas marcas formais continuam presentes. Como exemplo, citaremos a canção *Noite de Junho*, de Lorenzo Fernandez, na qual a melodia da canção *O anel que tu me destes* permanece inalterada. Com relação ao discurso indireto, uma versão interpretativa é realizada pelo compositor, alterações serão realizadas, mas a presença formal das melodias folclóricas continua perceptível, como, por exemplo, na canção *Essa Negra Fulo*, de Lorenzo Fernandez, na qual a melodia folclórica nordestina aparece modificada. Já no discurso indireto livre, as marcas formais de melodias folclóricas ou populares de autoria de outrem deixam de estar evidentes, o que ocorre no restante das canções de Lorenzo Fernandez.

aparece a ciranda *o anel que tu me deste*, por sua vez também citada diretamente no poema de Ronald de Carvalho. O compositor tampouco realizou harmonizações de canções folclóricas como seus contemporâneos Villa-Lobos, Luciano Gallet ou Ernani Braga, ou textos de rituais religiosos africanos ou indígenas. Sua orientação nacionalista, em relação às suas canções, compactua com as proposições de Mário de Andrade no que diz respeito ao tipo de intertextualidade desejada pelo teórico, para quem citações diretas da música popular nas composições eruditas eram indesejadas. Mário de Andrade advertia que o músico deveria ter uma intimidade tal com a música brasileira que em suas composições os elementos étnicos deixariam de estar evidentes em melodias e células rítmicas, mas, sim, absorvidos no tecido das obras. Nota-se o entusiasmo do crítico quando da apresentação, em 1924, do *Trio Brasileiro*:

O nacionalismo de Lorenzo Fernandez não é uma escolha mais ou menos displicente de nacionalismo, como no, aliás, admirável “Estudo” para piano de Oswald, nem fruto de uma apenas convicção estética, como na obra de Nepomuceno; é uma fatalidade subconsciente, uma racialidade instintiva, que comove e exalta poderosamente. Esse o maior mérito do *Trio Brasileiro* (ANDRADE, *apud* FRANÇA, 1957, p.122).

Esse caráter do nacional como “fatalidade subconsciente” que Mário de Andrade encontra na obra de Lorenzo Fernandez aproxima o compositor da tão preconizada fase da “inconsciência nacional”, meta que deveria caber a todo músico que procurasse escrever numa linguagem musical verdadeiramente brasileira. É possível pensar que o compositor partilhava das ideias de Mário e quisesse com sua música algo que fosse além da compilação e arranjo de temas populares. Assim, a respeito da ópera *Malazarte* que estreou em 1941, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inspirada em texto de Graça Aranha, Lorenzo Fernandez se manifesta:

Em nossa opinião, Mário de Andrade opunha-se às citações diretas e indiretas, pois estas evidenciariam com clareza os traços étnicos nas obras nacionalistas, confirmando o “exotismo” por ele indesejado. A sua preconizada fase da “inconsciência nacional” pode bem referir-se ao caso do discurso indireto livre, no qual o compositor, após estudo e assimilação dos cantos populares, os integrasse em suas composições de tal forma que não se tornassem evidentes, apresentando-se como pertencentes apenas ao compositor. Ainda assim, para Bakhtin, a ideia de um discurso monológico é uma ilusão. “Aquele que apreende a enunciação de outrem também é um ser carregado de palavras interiores – a palavra vai à palavra”. Para Bakhtin toda atividade verbal consiste em distribuir a “palavra de outrem”. A ideia da existência de um discurso monológico mascara o dialogismo subjacente, pois o discurso é sempre um discurso citado e o texto se constrói como um mosaico de citações, repleto de vozes sociais e recoberto de valores, estabelecendo um jogo polifônico de vozes. Nesse sentido, ao transpor a ideia de Bakhtin para as composições brasileiras, percebemos que estas se constituem como mosaicos de citações diretas, indiretas ou indiretas livres, que irão depender da vivência musical do compositor, seus estudos técnicos formais, seus estudos do folclore, sua proximidade com quaisquer tipos de manifestações musicais escritas ou orais, sua memória musical oral e a sua receptividade para com a memória musical de sua coletividade.

Pretendi fazer uma coisa bem diferente do que se fez até hoje por aqui. Coisa brasileira, brasileiríssima. Mas de um brasileirismo bem compreendido, é claro. Não chamo de brasileirismo às tentativas vulgares de explorar a corda desafinada dos nacionalistas baratos. Para mim, brasileirismo é o sentido íntimo que toda obra nossa deve ter, essa qualidade de nascer da nossa terra (FERNANDEZ, *apud* AQUARONE, 1944, p. 49).

Muitas são as vozes que pulsam nas composições de Lorenzo Fernandez, particularmente em suas canções. Textos dentro de textos, musicais e verbais, refletindo o universo heterogêneo das paisagens brasileiras daquela época. Cabe-nos entender, ao analisarmos e interpretarmos suas canções utilizando-nos de nosso conceito de imagens, a maneira como o compositor lida com esse diálogo, polido, elegante, tenso, em estado de fricção.

Em nosso entender, Lorenzo Fernandez, ao mesmo tempo em que empresta sua voz polifônica perpassada pelas “vozes do outro” na composição de suas canções, conseguirá uma visão distanciada que o impedirá de retratar, sem tensões e impunemente, o universo musical brasileiro. Talvez pelo fato de ser filho de imigrantes, possuía o que chamamos de olhar “oblíquo”, resvalando entre o ser brasileiro, perfeitamente inserido em seu contexto urbano no bairro da Glória no Rio de Janeiro e o estrangeiro, observador curioso, atônito, angustiado, encantado, como nos demonstra esse excerto poético de Maria Idalina Ismael (1998, p.57), num misto de realidade e ficção:

Naquele dia marcamos, eu, Villa, Pixinguinha,
Catulo, Sinhô, Donga, Mignone e
Hilário Jovino, na casa da Tia Ciata.
Praça Onze.
De lá fomos a um candomblé do pai-de-santo
João Alabá, na Saúde.
Naquele tempo, candomblé (religião de origem
africana), roda de samba, rancho, ternos ou
qualquer ajuntamento de negros, mulatos e
brancos a polícia vinha dar uma olhada.
Por isso todo mundo andava perto de todo
mundo.
Tia Ciata, uma das fundadoras do rancho Rosa
Branca.
Promovia festas até o amanhecer em sua casa.
Homenagem a Nossa Senhora da Conceição e a
Cosme e Damião.
Baiana, bonita que só ela, dançava miudinho que
só, fazia doce que só, era filha de Oxum. (...)
Foi a cerimônia mais bonita a que assisti nesses
últimos tempos.
Quando chegamos.
Sentamos.

Mulheres de um lado e os homens de outro.
 Cada toque de Orixá era um tremor no coração.
 O encanto, a doçura, a leveza, a entrega, o gesto
 e o silêncio de todos e o canto de todos me
 Deixaram fora da terra.
 O som dos atabaques.
 As diferenças rítmicas. Cada nuance. Uma
 Oscilação no ar.
 Contemplação.
 Um espaço inatingível.
 Voltei mudo.
 Os olhos distantes.
 Pixinguinha falava da festa de Iaô.
 Passavam no meu ouvido lundus, batucadas,
 afoxés, ranchos, frevos, sambas...
 Mas nada igual à justeza do ritmo que ouvi.
 Reescrevi trechos da 2ª Sinfonia em mi maior,
O caçador de esmeraldas, e o terceiro
 movimento, lamentoso, ressoava tão intrépido,
 tão ardente, tão silencioso, com uma variação de
 instrumentos que fiquei uma eternidade até chegar
 à forma primitiva do meu pensamento sonoro.
 Mestiço.
 Quando acabei, parecia lavado de suor.
 Dormi (ISMAEL, 1998, p.57).

3.3 Universalismo e brasileirismo: impressões e expressões

A obra de Lorenzo Fernandez costuma ser classicamente dividida por historiadores brasileiros, como Vasco Mariz ou José Maria Neves, em três períodos distintos. Mariz observa nesses períodos o seguinte desenvolvimento estilístico: “universalismo”, “brasileirismo” e “universalismo”. Segundo Mariz (2002, p.84), o primeiro período, que vai de 1918 a 1922, é caracterizado pela “influência do impressionismo, pela ausência de brasilidade, pela harmonia complexa e pela bitonalidade”. O segundo período, de 1922 a 1938, caracteriza-se pelo aproveitamento sistemático do folclore, por poucas harmonizações de temas populares e pela preferência pela utilização de constantes melódicas contrapontísticas, rítmicas e harmônicas encontradas no populário brasileiro. Após alguns anos, nos quais o compositor permanece sem compor, o terceiro período inicia-se em 1942 e vai até a 1948. Nessa época, Mariz observa a reação do compositor contra a “eterna preocupação do brasileirismo” e contra a “excessiva singeleza em que seu estilo vinha paulatinamente mergulhando”. Neste período, de acordo com Mariz, o compositor inicia um ciclo universalista. Essa fase de sua escrita caracteriza-se pela “unidade temática, exclusão de ornamentos, universalismo e, de quando em vez, politonalidade e polirritmia”. Mariz, entretanto, diz tratar-se de um “universalismo

não rigoroso”. Já o musicólogo José Maria Neves (1981, p. 60-62), considera como características da primeira fase composicional de Lorenzo Fernandez a estruturação harmônica complexa e a sonoridade impressionista enriquecida por superposições politonais. Neves caracteriza uma segunda fase do compositor, a partir de 1922, como nacionalista “a nível dos assuntos e a nível (*sic*) propriamente musical” e, com relação à sua última fase composicional, iniciada em 1938, afirma que Lorenzo Fernandez se orienta para o que foi muitas vezes chamado de “nacionalismo essencial, muito universalista, sem perder as características nacionais”. De acordo com Neves, a temática musical usada nessa fase tem todo o sabor do folclore brasileiro, sem citá-lo diretamente, com emprego de estruturas musicais mais ricas, sobretudo no plano harmônico (emprego de politonalismo) e rítmico (emprego da polirritmia). Comentando os *Três estudos em forma de sonatina*, de 1938, Neves afirma que Lorenzo Fernandez cria “clima essencialmente brasileiro sem prender-se à manipulação de temas folclóricos autênticos, filtrando em sua linguagem pessoal as características assimiladas da música brasileira”.

A clássica divisão “universalismo”, “brasileirismo” ou “nacionalismo” e “universalismo” ou “nacionalismo essencial universalista” se justifica se levarmos em conta o marco do modernismo brasileiro, que foi a Semana de 1922, a partir da qual a utilização de temas folclóricos começa a ser realizada de forma sistematizada por compositores ligados às tendências modernistas. O termo “nacionalismo” é pertinente para caracterizar um momento da escrita do compositor que se liga às correntes ideológicas do modernismo nacionalista, em oposição ao termo “universalismo”. Observa-se, entretanto, que características estilísticas como harmonia, ritmo e forma, que são apontadas pelos dois autores como elementos das fases composicionais iniciais e finais de Lorenzo Fernandez, não são explicitadas com relação à sua fase “brasileira”. O “brasileirismo” a que se refere Mariz liga-se à utilização exclusiva de motivos populares, e a não utilização desses motivos implica em “ausência de brasilidade”. Não obstante, o “universalismo não rigoroso” ou o “nacionalismo essencial” apontado por José Maria Neves estariam relacionados a um “sabor” do folclore, presença sugerida e não explicitada.

O próprio Lorenzo Fernandez confirma, de certa forma, essa divisão. Em entrevista concedida à Rádio Ministério da Educação, em 1947, declara:

Na infância meu ídolo foi Beethoven e na juventude entusiasmei-me por Wagner. Ao concluir os estudos, na Escola Nacional de Música, era Debussy que me fascinava com a sua nova mensagem misteriosa e sutil. Depois comecei a

sentir dentro de mim as canções de nossa terra, os seus anseios bárbaros, por vezes, o seu lirismo nostálgico. Creio que foi nessa época que me encontrei, ao procurar fixar no pentagrama a minha integração com a terra e como meio ambiente. Agora, amadurecido, virá, naturalmente, a superação. Meus pensamentos procuram expandir-se, universalizando-se e a imensa figura de Johann Sebastian Bach surge no horizonte, como um farol, guiando o meu frágil barco veleiro no tempestuoso mar da arte moderna (FERNANDEZ *apud* BIBLIOTECA NACIONAL, 1993).

Referindo-se às suas composições mais recentes, Lorenzo continua:

Ao compor as invenções seresteiras (...) pareço despedir-me dessa fase de intensa fixação dos elementos nacionais, para iniciar um novo ciclo em que procuro cristalizar esses elementos, conduzindo a minha música para um plano mais universal, sem perder, contudo, essa essência de brasilidade da qual não posso desprender-me, de tal modo me sinto integrado à terra em que nasci. Tanto no 2º. Quarteto como nas duas sinfonias e na Sonata Breve procuro, dentro da lógica e da clareza tão necessárias ao meu espírito, libertar-me inteiramente de modas e escolas e de qualquer sistematização de processos melódicos, rítmicos ou harmônicos (FERNANDEZ *apud*. BIBLIOTECA NACIONAL, 1993).

É interessante observar esse contraponto entre autores internacionais e temas nacionais, tecido pelo próprio Lorenzo Fernandez, ao comentar sua escrita musical, como se aí existissem duas vertentes que seguissem paralelas. Nas proposições dos teóricos Mariz e Neves, e do próprio compositor, o nacionalismo, como orientação estética, desvincula-se de procedimentos composicionais estilísticos que pertencem a orientações internacionais.

Lorenzo admite sua admiração por compositores como Beethoven, Wagner e Debussy, e confessa, nessa mesma entrevista, que estudava com entusiasmo as obras dos compositores que admirava. A utilização de harmonias impressionistas de Debussy, bastante evidentes em sua primeira fase composicional, continuaram, entretanto, uma constante na obra do compositor, significativa ao longo de toda sua escrita, notadamente em suas canções de câmara (Frigeri, Borghoff, Pedrosa, 2006)¹⁴. Não obstante a utilização

¹⁴ Procedimentos da escola francesa utilizados por L. Fernandez em suas canções:

- . condução de 4as. paralelas, 2as. M (dissonâncias brandas), 4as. justas (dissonâncias agudas), dissonâncias agudas usadas de forma branda (*Dois Epigramas: A vida*)
- . oscilação de técnicas composicionais dentro de uma mesma peça: herança da escola francesa encontrada em Debussy: *Peleas e Melisande* – Prelúdio (*Dois Epigramas: A vida*)
- . sonoridade francesa pelo uso de 7as., 9as., 11as., 13as. e 6as. agregadas aos acordes (*Dois Epigramas*)
- . emprego recorrente de 6ª acrescentada às funções T, S e Sr (*Ó vida de minha vida*)
- . emprego recorrente de 2as., 7as. e 9as. (influência francesa Milhaud, Ravel) (*Ó vida de minha vida*)
- . utilização da escritura francesa: dissonância utilizada como cor (9as.M, 7as. m e 2as. M brandas); trabalha com a ressonância através de notas pedais no grave, que funcionam como fundamentais que impõem seus harmônicos superiores absorvendo as dissonâncias do registro médio, não necessitando resolução (*Mãos frias*)

de temas nacionais, Lorenzo mantém procedimentos harmônicos utilizados em sua fase impressionista e fixa sua tendência neoclássica. Essa tendência é comentada pelo historiador Eurico Nogueira França (1950, p. 18), quando afirma que, diversamente de Villa-Lobos, “desdenhoso” das formas clássicas, “Lorenzo Fernandez, passando através de um curso de raro brilhantismo, pelo Instituto Nacional de Música (...) tinha mesmo que buscar o compromisso entre a forma pré-estabelecida e a significação expressiva da música nacional”. Mário de Andrade, ao compará-lo com Villa-Lobos e Luciano Gallet, afirma que Lorenzo possui, mais do que os outros compositores, “o lado conhecimento técnico, o lado por assim dizer “acadêmico” (*apud* Baumann, 1996, p. 56). Também José Maria Neves destaca, em seu período nacionalista, a escolha cuidadosa de temas, o fino trabalho de desenvolvimento temático e o notável rigor na estruturação de suas obras (Neves, 1981, p. 60). A orientação neoclássica que se observa mundialmente após a Primeira Guerra está particularmente presente na inclinação do compositor em abordar formas clássicas, principalmente em suas últimas obras, a exemplo das duas sinfonias, da *Sonata Breve* e dos *Estudos em Forma de Sonatina*. Nas canções observam-se formas paradigmáticas como a forma *Lied*, em suas últimas canções *Trovas de Amor*, *Dentro da Noite* e *Elegia da Manhã*.

O compositor que “não desdenha das formas clássicas”, cujo nacionalismo possui tendência neoclássica, que combina rico vocabulário harmônico impressionista com formas simples, estruturas bem definidas e linhas melódicas claramente delineadas, apresentará em suas obras de todos os períodos pelos quais passou sua escrita, um sentido próprio de brasilidade que nos cabe averiguar, pertinente a um local e a uma época histórica, que não se restringirá à sua fase marcadamente nacionalista.

Neste capítulo, em nosso estudo sobre o modernismo e sobre Lorenzo Fernandez, nos concentramos em dois pontos fundamentais: o primeiro, dizendo respeito às técnicas ou recursos materiais de conformação da escrita musical, particularmente da

-
- . uso de intervalos de 5as. no baixo do acompanhamento com finalidade de exploração de ressonâncias, típico da escola francesa (Debussy, Ravel, Messiaen, Jolivet) (*Mãos frias*)
 - . tríades com 6as. acrescentadas (*Mãos frias*)
 - . tonalidade matizada *c/* procedimento impressionista (rebaixamento do sétimo grau, presença de sensíveis do terceiro e quinto graus (*A saudade*))
 - . predomínio da harmonia por sistema de 4as. (superposição de 4as. aumentadas e diminutas) (*A saudade*)
 - . acordes em várias inversões, jamais no estado fundamental (*A saudade*)
 - . ausência de sensível no sétimo grau, aparecendo porém no terceiro e quinto graus (procedimento impressionista) (*A saudade*)
 - . refuncionalização de acordes: pequeno repertório de acordes em processo constante de refuncionalização e exploração de timbres (*Canção da fonte*)

nova escrita brasileira, delineando um panorama estilístico; o segundo, abordando o diálogo estabelecido entre classes “cultas” e classes “populares”. Um grande esforço foi realizado no sentido de verificar, a partir da condição *sine qua non* da heterogeneidade do intertecido musical brasileiro, as especificidades de conformação desse intertecido, os processos de sua configuração e as maneiras pelas quais as diversas tradições se encontraram. Neste trabalho, as fronteiras entre os estilos artísticos, entre o particular e o universal, entre o nacional e o estrangeiro, e entre o popular e o erudito revelaram-se extremamente fluidas e intercambiáveis, alimentando-se mutuamente, e em muitos aspectos indistinguíveis. Pode-se afirmar que paradigmas duais, tais como universalismo e brasileirismo, assim como o erudito e popular devem ser repensados em termos de categorias amplas, não excludentes, que se mesclam e se encontram interligadas numa grande rede heterogênea.

Conectando-se com as muitas vertentes musicais, literárias e pictóricas em várias partes do mundo, a singularidade de nossas práticas, técnicas, materiais sonoros, ritmos, sonoridades, temas e ainda afetos e sentimentos diz respeito a uma convergência de ocorrências que tomaram forma em um espaço/tempo específico. O momento que se criou favoreceu a elaboração de produtos artísticos singulares, os quais só poderiam ter ocorrido ali e naquele agora, engendrados por outros tantos sujeitos pertencentes ao momento particular. Esses produtos serão consumidos e interpretados por outros tantos sujeitos de diferentes épocas e locais, em espaços e tempos distintos. Concretizou-se a “utopia do som nacional”? Certamente que sim. *Um* “som nacional”, som brasileiríssimo, por ter sido aqui criado e por não haver no mundo o seu duplo, coloca-se como o som de uma época específica, motivado por um contexto particular, entrecruzamento de tradições diversas, mistura de muitas tendências, trazendo como características fundamentais a complexidade e a heterogeneidade. O som de um compositor e de muitos. Compositores polifônicos, sensíveis ao ambiente, porta-vozes, desbravadores irrequietos.

Nesta tese, imagens de características sensoriais diversas, construídas a partir de processos de semiotização dos elementos constitutivos da canção, constituem-se como alternativa e abertura para se pensar o som nacional, de uma forma que ultrapasse a observação de suas características estruturais. Questões sobre suas particularidades estilísticas como resposta e proposta de um momento histórico, os conflitos entre as classes cultas e as classes populares, a realidade homogênea pregada pelos nacionalistas contrastante com as desigualdades internas, as ideias de universalismo e brasileirismo, a

intrincada rede dialógica de sua constituição, sua heterogeneidade, as contradições do período modernista e a convivência entre o moderno e o arcaico podem nos ser reveladas de variadas formas por meio das imagens nas canções de Lorenzo Fernandez.

Capítulo 2
Canção de câmara: a imagem móvel

A canção de câmara pode criar imagens e essas imagens, nas canções de Lorenzo Fernandez, podem transmitir certas ideias de brasilidade.

É necessário, antes de tudo, imaginar, para seguirmos em frente com esta hipótese. Mas a imaginação é um processo praticamente sem fronteiras. A imaginação percorre amplos espaços. Quando ouvimos uma música, lemos uma poesia ou escutamos uma canção, nos é permitido acionar nossos universos interiores, nossas vivências afetivas, nossos sentidos, a nossa percepção do mundo a nossa volta, as paisagens que conhecemos, os objetos que tocamos, as pessoas com as quais convivemos ou das quais ouvimos falar, os personagens sobre os quais já lemos, vivências antigas e planos de futuro. Tudo isso pode acontecer de forma indiscriminada, exatamente porque a imaginação de cada um é livre, pessoal, secreta, silenciosa e misteriosa.

Ao ouvirmos as canções de Lorenzo Fernandez, podemos experimentar sentimentos prazerosos de calma e contentamento e sentimentos dilacerados de dor. Sentimos instabilidade, tensão, dramaticidade, desconforto, estranheza. Imaginamos paisagens de um Brasil distante, podemos visualizar ambientes escuros e misteriosos, sentimos movimentos de grande força dinâmogênica, impulsos circulares, movimentos deslizantes. Imaginamos faces desconhecidas de um poeta sem nome, de uma escrava, de uma senhora da fazenda, de um caboclo, de Iemanjá. Convivemos com personagens inanimados que adquirem alma nas personificações, como o vento, a noite, o mar e os atabaques.

Mas quais são os processos que realizamos para percebermos esses elementos, sentimentos, sensações, imagens nas canções de Lorenzo Fernandez? Como discorrer sobre a canção sem que estejamos simplesmente comentando nossas impressões pessoais? Como adquirir consistência em nossas interpretações?

Assim, por exemplo, na canção *Essa negra Fulô*, com poema de Jorge de Lima, procuraremos verificar a partir de que elementos percebemos a tensão e o drama da senhora da casa grande que grita seu ódio e frustração em notas agudas e contundentemente sustentadas ao mesmo tempo em que a rítmica de sua própria linha melódica a remete ao ritmo dos escravos. O ostinato surdo e vigoroso em tom menor na parte do piano assemelha-se a um batuque, ininterrupto e incisivo, que circunda a personagem ao longo de toda a peça, levando-a a um transe insuportável. Então, como falar de transe, de tensão, de ódio e frustração a partir dos elementos poéticos e musicais desta canção? E como poderemos explicar o canto de linhas sinuosas de Iemanjá, a “mãe

d'água encantada” de Cecília Meireles, que recebe, atrai, protege o pequeno naufrago no fundo do mar? Negra, índia, loura, flutuando na instabilidade dos compassos alternados, da escala pentatônica empregada e do baixo em quintas paralelas, que diluem o direcionamento tonal, empregados por Lorenzo Fernandez na *Berceuse da onda*. E ainda, qual seria a maneira de focar a instigante inter-relação entre o texto poético e o texto musical em *A Canção do mar*, na qual o sujeito calmamente integrado ao ritual afro-brasileiro no poema de Manuel Bandeira, desponta dramático e incerto, numa percepção paralela, individual e distinta?

Como ainda abordar a doçura intimista, o lirismo quase sem arestas em *Toada p'ra você*, com versos de Mário de Andrade, a estranheza da paisagem em *Tapera*, com versos de Cassiano Ricardo, a extraordinária transformação da noite escura em noite de luar na canção *A saudade*, com versos de Luiz Carlos, ou falar sobre leveza, instabilidade e silêncio numa canção como *Vesperal*, com versos de Ronald de Carvalho?

Essas abordagens supracitadas constituem interpretações, e não descrições. Em verdade, uma descrição musical se atém a tonalidades empregadas, tipos de acordes, modulações, desenhos melódicos, pontos de articulações, forma resultante. Ainda assim, a descrição musical implica em atitude interpretativa no momento da escolha de elementos, no momento de discernir, por exemplo, se determinado acorde constitui um primeiro grau ou uma dominante em determinada passagem musical, ou mesmo se acumula as duas funções, se a passagem for modulante.

A descrição musical puramente de pouco resultaria nesta tese, em que nosso objetivo final é encontrar aspectos de brasilidade para além do reconhecimento e descrição das estruturas musicais e poéticas de uma canção.

A canção de câmara é nosso objeto de estudo. Nosso *corpus* específico, as canções de Lorenzo Fernandez. Discorrer sobre essas canções numa atitude interpretativa, entretanto, é tarefa complexa e necessitamos de meios para isto. Neste capítulo pretendemos desenvolver aspectos teóricos que nos propiciem um percurso na observação das imagens que uma canção pode criar. Esse percurso foge da observação simplesmente indiscriminada e pessoal das canções, apoia-se em suportes teóricos e propõe um método de entrada no tecido significativa da canção por meio de uma abordagem que tem a imagem como operação de leitura.

Observar e discriminar imagens, sejam elas quais forem, entre elas as imagens visuais, auditivas, táteis, cinéticas ou proprioceptivas, é uma tarefa semiótica. A imagem

nos aparece num lapso, num segundo. Após uma apreensão geral de seu todo por meio de nossos vários sentidos, ocorrem várias etapas de discriminação e compreensão de seus elementos. Isso veremos tomando por base os ensinamentos de Peirce.

Mas, as primeiras perguntas que procuramos responder neste capítulo são: a partir de que elementos de uma canção poderemos observar imagens? O que é, na verdade, uma canção de câmara? Quais os seus elementos constitutivos?

O objeto canção é formado da união de poesia e música. Temos aí dois sistemas semióticos distintos que pretendemos abordar pormenorizadamente. Como esta tese se propõe transdisciplinar, uma primeira palavra sobre a música deve ser dita. Fora dos meios musicais, e mesmo dentro deles, a música é, por vezes, vista como apenas música, um todo amplo e indissociável, e ligado somente a seu aspecto performático, artístico ou sensível. Lidamos com opiniões como a de Luiz Henrique Barbosa (2008, p.31) que, ao comentar o cuidado com a forma na produção de canções por parte de compositores populares brasileiros, diz que “isto faz com que a canção seja valorizada não apenas por seu aspecto performático, mas por sua letra, seu aspecto intelectual”. Ou seja, a elaboração poética é ligada ao intelecto. Já a música pertence a uma categoria performática sem classificação, ligada talvez à intuição, a uma iluminação, e depois, à performance desse “algo inexplicável” pertencente à alma e não ao intelecto. Esses comentários provavelmente acontecem pelo fato de o conhecimento sobre a música permanecer ainda obscuro para a maioria das pessoas nos meios intelectuais. Se um aluno do Ensino Médio no Brasil, em seus estudos de português, já está familiarizado com análises sintáticas, com análises poéticas, com termos como metáforas, anáforas, sinestésias ou analogias, alguns termos musicais pertencentes a um primeiro ano de estudo musical, como intervalos, tonalidades, melodia, harmonia ou acordes podem lhe ser meros desconhecidos.

A música é uma prática intelectual das mais complexas. Portanto, não podemos prescindir, nesta tese, de adentrarmos seus elementos constitutivos, caso contrário estaríamos simplesmente baseando-nos em observações impressionistas (termo que utilizo aqui ligado simplesmente à impressão que teríamos das obras estudadas, impressões estas que prescindem da análise de seus elementos), comprometendo a consistência de nossas conclusões.

Entretanto, como procuraremos elucidar, a canção não é apenas um todo formado de poesia e música. Ela é também o resultado particular de nossa própria observação, observação esta dependente dos textos e contextos que conhecemos. Ao

adotarmos, com relação à canção de câmara, uma atitude interpretativa, valemo-nos primeiramente das teorias tradutórias, em nossa opinião uma das grandes contribuições dos estudos literários para com o pensamento intelectual das múltiplas áreas do conhecimento nas quais uma atitude interpretativa é requerida.

Posteriormente, após dimensionarmos o nosso objeto canção e refletirmos sobre as atitudes gerais interpretativas que pretendemos adotar, adentramos as possibilidades de construção de sentido nos textos poéticos e musicais. Se um texto poético possui uma carga semântica apoiada em referentes, o mesmo não se pode dizer da música. Neste momento, acessamos a semiologia musical, área do conhecimento controvertida. Mas a tarefa de perceber imagens só será possível num processo que inclua a percepção e semantização das estruturas musicais, assim como dos elementos materiais da poesia, ou seja, dos elementos que vão além de seu sentido comunicativo e que são passíveis de semiotização.

Portanto, antes de iniciarmos nossas interpretações propriamente ditas das canções e verificarmos sua brasilidade a partir das imagens que elas criam, precisaremos construir, neste capítulo, um suporte metodológico que implica na construção do objeto canção e nos meios a partir dos quais esse objeto pode ser percebido para, finalmente, elaborarmos nossa metodologia de interpretação, tendo a imagem como conceito transversal.

1. A canção e suas múltiplas traduções

1.1 A canção de câmara: breve introdução

A palavra e a música sempre estiveram unidas na história da música e da literatura ocidentais, como comprovam, por exemplo, a melopeia grega, o cantochão litúrgico medieval, as formas polifônicas vocais da Idade Média e da Renascença, as cantatas do Barroco, a extensa literatura operística e as incontáveis manifestações da canção, forma breve em que um texto poético é entoado, geralmente acompanhado por um ou mais instrumentos.

Sobre as canções ocidentais, sabe-se que sua existência remonta à antiga Grécia, mas as primeiras notações de melodias de canções datam do séc. IX (Cf. Sadie,

1994, p 161). Das canções litúrgicas ligadas às escrituras bíblicas às canções seculares dos clérigos itinerantes, florescendo na arte dos trovadores franceses e nas cantigas medievais da Península Ibérica ou em formas polifônicas como no madrigal italiano do séc. XVI, a canção, ao longo dos tempos, adquiriu um grande número de conformações. Gêneros de canções sentimentais que dialogaram com a ária italiana, como a *ballad* inglesa, a *canzonetta* italiana, a *ariette* francesa e a *seguidilla* espanhola se popularizaram no século XVIII. Sua contrapartida brasileira e portuguesa, a *modinha*, alcançou todas as classes sociais do Brasil e de Portugal no século XIX, originando-se na classe média urbana, popularizando-se entre as classes menos privilegiadas e chegando aos salões da corte portuguesa (Cf. Paula, 2005, p.1).

Dentro da tradição musical escrita, por volta do final do período clássico e início do período romântico nas artes, delineia-se um tipo de canção que toma como ponto de partida um texto poético. Ancorado nos movimentos nacionalistas e valendo-se das tradições da alta literatura e da filosofia, o *Lied* surge na Alemanha como gênero no final do séc. XVIII. Conforme Sadie (1994, p. 161), nessa época observa-se uma grande separação entre a canção “popularesca”, dirigida a um mercado de massa de classe média, da chamada canção “séria”, que circulava nas casas da aristocracia e da alta burguesia, apresentada em pequenos saraus particulares para grupos de amigos ou de mecenas das artes. Datam dessa época os primeiros recitais de canções, realizados em teatros por cantores profissionais ligados à ópera, nos quais as canções eram apresentadas ao lado de obras instrumentais de câmara para solistas ou grupo de instrumentistas. A palavra *Lied*, que quer dizer simplesmente *canção*, é hoje adotada internacionalmente para designar a canção erudita ou canção séria alemã, ligada às manifestações escritas musicais. Os *Lieder* foram compostos por compositores clássicos como Mozart ou Haydn, pelos grandes compositores do romantismo alemão e continuam sendo compostos na atualidade. Beethoven, Schubert, Schumann, Mahler, Wolf, Wagner e Richard Straus, entre outros, escreveram canções a partir de poemas de expoentes da poesia alemã como Goethe, Heine, Eichendorff, Möricke e Rückert, além de centenas de poetas menos conhecidos. Brahms harmonizou dezenas de canções populares, entre elas um grupo de canções ciganas. Românticos tardios como Mahler utilizaram-se de cancionários populares, como o *Das knaben Wunderhorn*, e adaptaram a escrita de canções à escrita orquestral.

O ambiente de intensa produção artística e o movimento de renovação pelo qual passaram todas as artes na Paris do final do séc. XIX foram propícios ao

desenvolvimento da *Mélodie*, a contrapartida francesa do *Lied*, que teve sua origem no *Romance*, tipo de canção sentimental altamente popular em meados do séc XVIII. Poemas de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Appolinaire, Paul Eluard, Garcia Lorca e inúmeros outros poetas foram numerosamente musicados por compositores como Debussy, Fauré, Chausson, Duparc, Ravel e Poulenc. Textos anônimos e melodias folclóricas foram também utilizados como é o caso das *Chanson Gaillardes* de Poulenc, a partir de textos anônimos do séc XVIII, e das harmonizações de canções populares gregas, espanholas, francesas e hebraicas realizadas por Ravel.

Canções de câmara floresceram em toda a Europa. Na Inglaterra, o gênero, denominado *Art Song*, foi cultivado por Vaughan Williams, Finzi, Britten e outros. A composição de canções também encontrou adeptos nas Américas. Os autores americanos Ives e Copland, o cubano Xavier Montsalvage e o argentino Alberto Ginastera são apenas alguns exemplos.

A canção de câmara brasileira estabeleceu-se como gênero no final de séc. XIX, composta a partir de códigos próprios da tradição musical escrita, em interlocuções com a modinha, com a ópera italiana e com as várias manifestações da cultura oral brasileira em suas vertentes folclóricas ou populares urbanas. Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi o primeiro compositor a escrever canções sobre poemas em português, numa época em que no país, no âmbito da música erudita, só se admitia o canto em italiano e, quando muito, em francês, como afirma Vasco Mariz (2002, p.30). Importantes compositores brasileiros dedicaram-se ao gênero e, ao longo do séc. XX, produziram um número expressivo de canções. Glauco Velásquez, Francisco Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Waldemar Henrique, Helza Camêu e os contemporâneos Marlos Nobre, Ronaldo Miranda e Almeida Prado, dentre outros, escreveram canções com textos de poetas como Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Carlos Drummond, Cecília Meireles, Helena Kolody, Mário Quintana ou Paulo Leminsky, ou de autores europeus como Heine, Baudelaire e Maeterlinck. Além disso, utilizaram-se amplamente de textos populares anônimos e harmonizaram ou adaptaram um grande número de canções folclóricas.

1.2 Produção e recepção: a canção como texto multimídia

A canção de câmara ou canção erudita é normalmente escrita a partir de um texto literário, geralmente um poema, de autor determinado ou anônimo.¹⁵ Ao refletirmos sobre as canções de câmara de Lorenzo Fernandez, julgamos necessário, como ponto de partida, separar os diferentes momentos tradutórios que podemos perceber em sua elaboração e interpretação, levando-se em conta as etapas de sua produção e de sua recepção, visando apreender os tipos de relações que se estabelecem entre os textos musical e verbal da canção.

Podemos pensar, num primeiro momento que, do ponto de vista da sua produção, a canção de câmara seria a transposição de uma obra concebida na linguagem literária para uma obra concebida na linguagem musical. Neste caso, estaríamos diante de uma transposição intersemiótica, ou melhor dizendo, de uma tradução intersemiótica. Este é o caso, por exemplo, de obras de arte inspiradas por obras literárias e de filmes realizados a partir de romances. Após a transposição do poema em canção, teremos, ao final, duas obras distintas: o poema original e a canção propriamente dita, que encontra no texto poético a sua origem e uma de suas referências.

A canção, entretanto, pode ser vista como mais do que uma transposição intersemiótica do texto literário para o texto musical, ou seja, a transposição de uma mídia a outra. A canção é ela própria uma obra musical original que recria e ambienta o texto poético com os elementos musicais elaborados pelo compositor, quais sejam, a melodia, a harmonia, o ritmo ou a instrumentação empregada.

O poema integra a estrutura da canção, mas não é mais aquele que se lia no papel. O compositor, ao mesmo tempo em que se utiliza dos códigos próprios da linguagem musical, recria a estrutura do poema. O tempo do poema é ampliado pelo tempo de duração da canção e sua métrica pode sofrer modificações, assim como sua acentuação. O poema, ao espaçar-se no tempo, pode ter fragmentada sua coesão estrutural original. O

¹⁵ Existem canções nas quais ao texto musical, composto inicialmente, foi acrescentado um poema. Este é o caso, por exemplo, da célebre canção *Azulão* do compositor Jaime Ovale, que recebeu texto de Manuel Bandeira. Alguns compositores também são responsáveis por escreverem os textos de suas canções ao mesmo tempo em que compõem a parte musical. Nestes casos, o estudo da transposição intersemiótica deve levar em conta a instância originária da canção. Nesta tese nos ocuparemos da situação na qual a música parte de um texto literário, que compreende a grande maioria das canções de câmara, sendo este o caso das canções de câmara de Lorenzo Fernandez, incluindo aquelas que possuem texto de sua autoria.

sentido apreendido com uma leitura em seu tempo real pode ser alterado. A sintaxe se dilui, assim como o efeito do encadeamento das palavras. O poema é sonorizado no tempo, ganha inflexão e dinâmica. O poema, na canção, é a sua letra.

A canção, do ponto de vista de sua produção, é uma obra multimídia¹⁶, por se utilizar da palavra e da música. Desta forma, a produção de uma canção pode ser considerada como uma ação conjunta que envolve a transposição de elementos de uma mídia a outra, a criação de uma obra multimídia original e a recriação da mídia original. A canção se constitui como um universo de significação ampliado por conter diferentes mídias, ou seja, diferentes sistemas de significação, o verbal e o musical, cada um com sua coerência individual, com seus elementos próprios que interagem no interior da canção.

O entendimento desse processo nos guiará no estudo e compreensão da canção. Se a canção pode ser vista como uma obra original, ela ganhará autonomia com relação à forma original do poema de partida. Por outro lado, o conhecimento do poema, na maneira em que originalmente foi escrito, pode nos fornecer subsídios para compreender os processos composicionais do autor. Cabe-nos verificar a maneira como o compositor aciona o poema, que elementos eleger em sua tradução e até que ponto o poema encontra-se

16 Em seu texto *La transposition intersemiotique: pour une classification pragmatique* (1995, p 65-80) Leo Hoek apresenta classificações possíveis para transposições entre textos verbais e picturais (pinturas, desenhos, caligramas), classificação esta que irá depender da existência primeira de um ou de outro texto, e das situações de comunicação, sejam elas de produção ou de recepção. Assim, a sucessividade (texto existente antes da imagem, ou imagem existente antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto) especifica a perspectiva própria da recepção. Para o autor, numa situação de recepção, um texto misto resulta numa combinação de texto e imagem, na qual ambos guardam sua identidade, como por exemplo, posters, anúncios, selos, quadrinhos, publicidade, textos pintados em escritos ou em imagens, legendas, ilustrações em livros, etc. Já no texto sincrético, composto de signos heterogêneos, o escrito é composto de imagens, da mesma forma em que a imagem é feita de escritura, como por exemplo, os caligramas ou a tipografia.

Também o teórico Claus Clüver, em seu texto *Inter textus / Inter artes / Inter media* (2006, p 11-41) apresenta três tipos de classificações para textos formados por várias mídias: o *texto multimídia*, que “compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, como, por exemplo, a ópera; o *texto mixmídia*, que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”, como, por exemplo, o videoclipe; o *texto intermídia* ou *intersemiótico*, que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”, como, por exemplo, o logotipo, podendo ser compreendidos como fusão de processos e procedimentos midiáticos diversos. Ainda para o autor, “intermedialidade” diz respeito não só àquilo que designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais, como as mídias impressas, como a Imprensa, e também o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente.

Embora a conjugação de texto verbal e texto musical na canção apresente suas especificidades, nos baseamos, nesta tese, para fins de uma classificação didática, nas classificações “mista”, formulada por Leo Hoek, e “multimídia”, formulada por Claus Clüver.

transformado; e também, como os elementos literários e musicais interagem para criar uma nova constelação de sentidos, como dialogam, como se complementam ou se opõem.

Com relação à recepção da canção percebemos, em nossa experiência como intérprete, duas situações distintas: a recepção por parte da pessoa que entra em contato com a obra pela primeira vez através da partitura musical, e a recepção que ocorre quando esta obra é apresentada por um intérprete a um ouvinte. Se na perspectiva da produção o processo de elaboração caracteriza-se pela sucessão poema - canção, a recepção caracteriza-se pela simultaneidade, pela presença simultânea dos textos poético e musical na canção.

Numa partitura, é possível para o intérprete ler o texto poético impresso antes de ler o texto musical. O texto poético guardará assim para o intérprete muito de sua identidade original, apesar de não vir escrito, visualmente falando, na forma em que originalmente foi colocado no papel pelo poeta, apresentando-se escrito de forma simultânea à escrita musical. O intérprete não perceberá imediatamente a forma do poema, mas sua criação de interpretantes se iniciará pela percepção do léxico, da sintaxe, das figuras de linguagem. Uma primeira imagem da canção é então formada.

O intérprete poderia ainda começar sua leitura pela escrita musical. A parte musical guarda também sua originalidade e identidade, visto que podemos sempre ouvir canções apenas vocalizadas ou cantadas em idiomas desconhecidos. Iniciar a leitura da canção pela sua música dará ao intérprete um diferente tipo de percepção do poema, pois a música já é uma primeira interpretação do texto verbal. O intérprete assim perceberá a harmonia, a melodia, a instrumentação. A imagem sonora, assim, será percebida primeiramente. O intérprete, entretanto, pode sempre recorrer ao poema em sua forma original, para maior compreensão da obra musical. Não raras são as vezes em que o poema já vem impresso juntamente com a partitura.

Portanto, do ponto de vista da recepção por parte de um intérprete que lê uma partitura, a canção pode ser apreendida como um texto que apresenta uma combinação simultânea do texto literário e do texto musical, guardando cada um sua própria identidade, um texto *misto* ou *multimídia*. O texto poético possui sua coerência, assim como o texto musical, e ambos podem ser lidos separadamente. O intérprete pode ler e compreender o texto poético e posteriormente ler as notas grafadas na partitura (o que não impede, apesar da complexidade, que tudo seja lido ao mesmo tempo). Entretanto, tanto a parte literária quanto a musical passam a perder sua autossuficiência. Poema e música, ao serem

entoados, se unem de tal forma que a canção não pode ser mais vista apenas pelo viés literário ou pelo viés musical, e esta união torna-se tanto mais real à medida que o intérprete traduz em palavras e sons musicais o conteúdo da partitura. O processo final por que passam os intérpretes de uma canção é de estarem totalmente mergulhados nesse todo formado de palavras e sons.

Assim, uma segunda situação de recepção de uma canção poderia ocorrer quando esta é apresentada por um intérprete a um ouvinte. Neste caso, o resultado final do encontro entre poema e música poderá ser absorvido como um todo por quem ouve, no lapso de tempo de duração de uma canção. A disposição gráfica do poema, assim como a própria visualidade gráfica da partitura não estão mais à sua disposição. Tampouco lhe será apresentado o poema com a coesão que uma audição de sua leitura lhe propiciaria. Também não lhe é possível ouvir apenas a música isoladamente: as palavras serão ouvidas, ainda que não sejam entendidas. A percepção musical altera a percepção literária e vice-versa. Os aspectos sonoros do poema, como as rimas ou as aliterações, e a própria sonoridade das palavras integram a sonoridade resultante da canção. O timbre de uma nota musical relaciona-se diretamente com o fonema entoado. Poderíamos pensar a princípio que, neste caso, a canção seria percebida pelo ouvinte como um texto *sincrético* ou *intermídia*, no qual as mídias literária e musical se fundem inextricavelmente. Entretanto, evitamos a ideia de fusão, e preferimos continuar a considerar a canção em performance como um texto *multimídia*, no qual os textos literário e musical apresentam-se de forma sincrônica, numa relação de complementaridade, numa relação de justaposição. Se a audição se dá numa performance ao vivo ou através de uma mídia visual como a televisão ou o cinema, a expressão e a movimentação do intérprete também irão interferir na forma de percepção da obra, assim como sua maneira de emissão vocal ou a instrumentação utilizada.

A canção, como texto multimídia, caracteriza-se pela simultaneidade e heterogeneidade de seus elementos. A canção é por natureza heterogênea, por unir, num todo, elementos distintos da música e da poesia. No momento de uma performance, intérpretes e ouvintes não podem mais separar a música do texto poético: ambos serão cantados ou ouvidos num todo coeso. Alguns graus de música e poesia serão percebidos: maior ênfase nas palavras, no conteúdo semântico do texto poético, ou maior ênfase no som, no aspecto musical. Ainda fazendo parte desse texto encontra-se toda a estrutura performática: voz, gestos, instrumentos e até mesmo a iluminação ou o cenário.

Se percebemos a canção como um todo, como um texto único, ela é, na verdade, um entrelaçamento de textos. Elementos musicais requerem um tipo de percepção, bem como os elementos literários, e, quando pertinente, os elementos plásticos da performance. Assim como numa rede, como a rede de computadores ou as redes cerebrais, temos nós e conexões, na canção podemos ou não conectar seus diversos elementos, dependendo de nossa percepção, criando um todo multidimensional.

Várias são as formas de percepção de uma canção. Valemo-nos aqui dos modos de aparição dos signos formulados por Peirce, materiais ou mentais, sejam eles sons, imagens ou palavras (Cf. Santaella, 2001, p. 60). No seu primeiro contato com a canção em performance, o ouvinte pode formar desta obra uma primeira imagem, indivisível, não analisável. Esta percepção primeira é como um *flash*, como um *insight*. Se considerarmos essa imagem inicial como um signo, este seria, segundo Peirce, o primeiro nível de aparição deste signo, denominado por ele “ícone puro”. Pode também sobrevir uma “qualidade de sentimento”, algo tênue, um simples gostar ou não gostar, um leve “achei triste”, por exemplo. Em outro nível, num processo ativo de percepção dos signos, o ouvinte se atém aos diferentes elementos que compõem a canção, como, por exemplo, sua melodia, seu ritmo, a harmonia, os significados das palavras, o timbre da voz do cantor, o toque da mão no piano, e começa a produzir possíveis associações.

O intérprete é responsável por dar vida à partitura musical, recriando, a partir de seu universo simbólico, os elementos nela apresentados. Cada intérprete possui a sua maneira de abordar uma partitura de uma canção. Aproxima-se do poema-letra-de-canção, observa as estruturas musicais, estabelece relações entre os elementos do texto poético e do texto musical, busca compreender as maneiras como o compositor recriou o “texto original” – que poderá sempre lhe servir de referência – e realiza, ele próprio, a sua recriação.

A interpretação de uma canção é também instância de produção. O intérprete realiza a tradução da tradução que o compositor, por sua vez, já realizou. O intérprete pode traduzir em sons a notação da partitura. Ele pode também comentá-la, explicá-la, analisá-la, situá-la em um contexto, enfim, realizar um discurso sobre a canção. E ainda transpô-la, poetizar por escrito sobre a canção, num esforço de tradução de suas imagens para a escrita verbal.

O exposto anteriormente nos leva a problematizar a interpretação. Não se pode negar que o texto poético possui sua coerência, assim como o texto musical, e que ambos

podem ser lidos separadamente numa partitura. Esta é uma realidade com a qual o intérprete lida no seu dia a dia. E, com relação à recepção, é certo que muitas vezes ouvimos canções acompanhando o poema, por exemplo, impresso em um encarte, o que mais uma vez comprova o caráter multimídia da canção. Mas a canção é mais. É um conjunto de relações. Buscamos uma maneira de apreender seu conjunto, vivenciá-lo, e de escrever em palavras algo que o represente, sem perder de vista que o todo jamais poderá ser preenchido em sua inteireza. Perceber o texto multimídia de uma canção, estabelecendo relações entre seus elementos, é nosso objetivo e nossa via para podermos prosseguir em nossa tese de que a canção pode criar imagens sensoriais de modalidades diversas.

1.3 Traduzindo a canção: criatividade e método

O processo de construção da canção resulta de múltiplos processos interpretativos que ocorrem em etapas distintas. Neste momento, nos valem das muitas ideias sobre tradução encontradas nas teorias literárias para pensarmos sobre as especificidades dessas etapas. Assim sendo, podemos considerar tanto a produção quanto a recepção de uma canção como instâncias tradutórias: o poeta se coloca como tradutor de imagens, ideias, sentimentos; o compositor, como o primeiro tradutor do texto poético; o intérprete musical, por sua vez, tradutor dos signos escritos em sons ou tradutor desses sons em linguagem verbalizada, assumindo, ao mesmo tempo, os papéis de performer, fruidor e crítico, e, por fim, a percepção do ouvinte, o ouvinte como tradutor.

A atividade tradutória pode ser pensada em diversas áreas do conhecimento que se dedicam às atividades interpretativas, daí sua característica interdisciplinar. As teorias tradutórias levantam tópicos como leitura, fidelidade, literalidade, originalidade, sentido e significação, tornando-se, portanto, especialmente adequadas para pensarmos sobre diversos processos de criação e interpretação. Essas teorias ultrapassam o âmbito da produção literária, abrem campo para reflexões a respeito da produção artística em geral e podem, em última instância, ser pensadas, em toda a sua abrangência, como constituintes de uma rede de comunicação e trocas que se processam nas diferentes instâncias da vida cotidiana. Processos tradutórios se estabelecem no nosso trato diário com a linguagem, nas adaptações realizadas para estabelecer conexões entre as línguas, nas atividades artísticas e intelectuais. Dessa forma, as teorias tradutórias abrem o campo de reflexões para pensarmos as ações de um poeta, de um compositor, de um intérprete e de um ouvinte que

lidam com a canção. E, especialmente, para pensarmos como essas instâncias tradutórias se apropriam de imagens e as traduzem. Essas imagens, por sua vez, podem ser consideradas como traduções de ideias, ambientes e situações tidos como brasileiros.

A tradução pode ser vista, de uma forma geral, como uma tarefa que possibilita interações e trocas do sujeito com o mundo que o cerca. A todo o momento necessitamos da atividade tradutória. Entretanto, no simples gesto de responder a uma criança sobre o significado de uma palavra, já nos damos conta da dimensão oscilante, frágil, instável, imprecisa e muitas vezes frustrante da tarefa tradutória. É Otávio Paz (1981, p.9) quem afirma que a tradução opera por um “movimento contraditório e complementar”. Para o autor, “a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro lado as revela mais plenamente: graças à tradução nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo diferente do nosso”. Ao revertermos esse pensamento para as distintas traduções que podemos observar ao lidarmos com a canção – traduções de ideias em palavras, traduções de poemas em linguagem musical, traduções de partituras em sons ou linguagem verbal –, percebemos mais claramente as especificidades de cada momento, a intraduzibilidade de certos elementos, as contradições e a complementaridade que a tradução pode nos revelar.

A própria linguagem, como tradução de nossos pensamentos, lida com a impossibilidade, mas oferece a contrapartida da criatividade. O pensamento em si já opera por tradução. Segundo Pierce (2005, p.270), para quem todo pensamento só existe por mediação de signos, “todo signo-pensamento é transladado para ou interpretado num signo-pensamento subsequente” ou, na percepção de Júlio Plaza (1987, p. 18), “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante”. De acordo com Pierce (2005, p. 269), “sempre que pensamos temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve como signo”, ou seja, quando pensamos, traduzimos para nós mesmos aquilo que se apresenta à consciência.

O pensamento sígnico que mantemos em nosso interior é veiculado para o exterior por meio da linguagem. A linguagem é instância de tradução do pensamento para que este possa ser conhecido no meio externo, permitindo a interação comunicativa. Mas a linguagem, ao mesmo tempo em que permite a comunicação do pensamento, também o conforma e limita devido a suas próprias convenções. Ou como diz Júlio Plaza:

Pela mediação da linguagem como “terceiro universo” entre o real e a consciência, temos um pivô que define as relações do homem com o real. Como sistema padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos”. Ou como diz J. Ransdell: “O homem propõe, o signo dispõe” (PLAZA, 1987, p. 19).

Diferentes linguagens possuem formas distintas de permitir a expressão de nossos pensamentos, influenciando diretamente sobre eles e sendo por eles influenciada. A linguagem literária e a música, aqui concebida como linguagem, ou seja, como padrão organizado culturalmente que permite a expressão de nossos pensamentos, sejam eles a tradução de um sentimento, de uma imagem, ou qualquer outra representação que serve como signo, são a matéria-prima da canção. Códigos, formas e convenções próprias da literatura e da música são determinantes dos processos de criação e das formas artísticas que eles possibilitam.

A primeira instância de tradução da canção consiste no próprio poema como tradução de uma ideia, de um pensamento que reflete o mundo das coisas, a relação do homem com o real. O poeta francês Paul Valéry¹⁷, cujas ideias foram brilhantemente comentadas por Haroldo de Campos no texto *Paul Valéry e a poética da tradução*, nos fala, com propriedade, do poeta como um tradutor e da inexatidão inerente a essa tarefa da tradução.

Para Valéry (*apud* Campos, 1985, p.3), “escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão (...) é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra”. Para o autor, o poeta é “uma espécie singular de tradutor”.

Uma pessoa que faz versos, suspensa entre seu belo ideal e seu nada, está neste estado de expectativa ativa e interrogativa que a torna única e exclusivamente sensível às formas e às palavras que a ideia de seu desejo, retomada como se representada de modo indefinido, requer, demandando perante uma incógnita, aos recursos latentes de sua organização de falante, - enquanto não sei que força

¹⁷ As ideias do poeta francês Paul Valéry sobre tradução encontram-se em seu texto introdutório para suas traduções das *Bucólicas de Virgílio*, de 1944. Suas ideias são comentadas por Haroldo de Campos em seu texto *Paul Valéry e a poética da tradução*, do qual retiramos as citações de Valéry.

cantante exige dele aquilo que o pensamento totalmente nu não pode obter senão por uma chusma de combinações sucessivamente ensaiadas. O poeta escolhe entre estas, não certamente aquela que exprimiria mais fielmente o seu “pensamento” (é tarefa da prosa) e que lhe repetiria então o que ele já sabe; mas antes aquela que um pensamento por si só não pode produzir e que lhe parece ao mesmo tempo estranha e estrangeira, preciosa, e solução única de um problema que não se pode enunciar senão quando já resolvido. (...) A linguagem aqui não é mais um intermediário que a compreensão anula, uma vez desempenhado o seu ofício; ela age por sua forma, cujo efeito está em produzir no mesmo instante um renascer e um autorreconhecimento (VALÉRY *apud* CAMPOS, 1985, p.3).

Como um tradutor, o poeta traduz a “ideia de seu desejo”, ou seja, mostra-se “sensível às formas e às palavras que a ideia de seu desejo requer”, ideia retomada como se “representada de modo indefinido”. O poeta não escolhe, entretanto, aquela palavra que “exprimiria mais fielmente seu pensamento”, mas antes aquela que “um pensamento por si só não pode reproduzir”. Haroldo de Campos, ao comentar as ideias de Valéry, nos chama a atenção para como o poeta desconstitui assim o dogma da fidelidade à mensagem, ao conteúdo cognitivo ou “à expressão mais fiel possível do pensamento”.

Portanto, aspecto primordial na teoria tradutória de Valéry é a negação da linguagem apenas como veículo de transmissão de conteúdo, ou seja, como uma intermediária entre a ideia e o resultado poético. A linguagem não é anulada uma vez desempenhado seu ofício, ela age “por sua forma”, ou seja, para o autor, sua substância material é significativa.

Para Valéry, “o poeta é uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em linguagem dos deuses; e seu trabalho interno consiste menos em buscar palavras para suas ideias do que em buscar ideias para suas palavras e seus ritmos preponderantes”(apud Campos, p.5). Valéry concebe o poeta como aquele que transforma a linguagem de comunicação habitual em linguagem poética ou linguagem divina. Ao pensarmos como Valéry, entre a ideia e o resultado poético, a linguagem, muito mais do que veículo intermediário de comunicação, contém em si, em sua materialidade, elementos por meio dos quais é possível construir sentido.

Em síntese, podemos pensar que os poetas brasileiros musicados por Lorenzo Fernandez traduzem em palavras, sons e formas universos brasileiros e sua relação com esses universos, os quais, individuais ou coletivos, são recriados, traduzidos, transformados em linguagem poética. Buscar ideias para as palavras e ritmos preponderantes do poema, construir sentido por meio também de sua materialidade são questões relevantes em nosso processo de interpretação das canções.

A leitura de um poema evocará, na mente daquele que o lê, imagens, sentimentos, circunstâncias diversas, lembranças do passado, expectativas, nomes, pessoas, estados corporais, ou, nos dizeres de Peirce, elementos que servem como signos presentes na consciência. Um compositor, em seus pensamentos, traduz para si mesmo esses signos, e os veicula para o exterior através de uma sequência de som e silêncio, que chamamos música. Mas a linguagem do compositor, como podemos deduzir pelas afirmações de Valéry, é muito mais do que um veículo de comunicação dos seus pensamentos para o mundo exterior. Como tradução que é, ela não mimetiza o pensamento, no sentido de restituir o seu duplo, um seu igual. Além do mais, ela está sujeita às normas e convenções da linguagem musical, sujeita, por exemplo, a padrões melódicos e harmônicos que um compositor tem em seu universo cognitivo, a padrões de escrita musical ou ao domínio que ele pode ter de um instrumento. A linguagem possibilita ao mesmo tempo em que limita o fazer do compositor. A linguagem, como tradução, é instância de expressão e de criatividade, mesmo nas ações mais objetivas da comunicação.

A tradução é uma prática criativa, pois jamais produzirá uma cópia perfeitamente igual, seja dos pensamentos, de um poema ou de uma partitura de uma canção. Paz afirma que “tradução e criação são operações gêmeas. De um lado (...) a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; por outro lado, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (1981, p. 16). Paz concebe a tradução não como cópia, mas como “transmutação” e, a seu ver, o tradutor deve, em outra linguagem e com signos diferentes, compor um poema análogo ao original. Entretanto, até que ponto podemos dizer que um compositor como Lorenzo Fernandez buscará em suas composições um efeito análogo ao contexto, emoção e sentido dos poemas por ele musicados, como postula Paz?

Primeiramente, poema e música pertencem a sistemas semióticos diferentes, cada qual com suas distintas maneiras de permitir a expressão. Em segundo lugar, como vimos, a produção da canção envolve a tradução de uma mídia a outra, ou seja, a tradução de elementos da poesia em elementos musicais. Mas implica na criação de um novo original, uma obra multimídia, na qual encontra-se o poema traduzido como letra de canção. O poema traduzido e a música resultam no objeto canção que é, em suma, uma mútua fecundação. Dentro de uma canção, a música e o poema como sua letra se fecundam, dialogam, opõem-se, interferem um no outro. Interferência não é necessariamente correspondência ou analogia. Entre eles há um incessante refluxo. Criar

sentido implica em perceber como se dá esse refluxo na conformação da canção. Essas são constatações importantes que pretendemos levar em conta no desenvolvimento desta tese, ao verificarmos as inter-relações entre os elementos constitutivos das canções de Lorenzo Fernandez e como se dá a sua tradução intersemiótica, se é concordante com o poema, se é contraditória, se busca efeitos análogos, se é transgressora, se apenas tangencia o sentido do original.

Chegamos aos limites da criação a que se pode chegar numa tradução. A este respeito, o pensamento nuançado e cambiante de Haroldo de Campos assume um de seus mais veementes momentos em seu texto *Para além do princípio da saudade*, de 1984, no qual comenta o pensamento “metafísico” do Walter Benjamin pré-marxista, expresso no ensaio de 1921 - *A tarefa do tradutor*. Benjamin atribui ao original uma “aura”, um “modo de intencional” velado por um conteúdo comunicativo e não essencial. A tradução é para Benjamin uma “forma libertadora”, liberando o original e revelando a sua essência. Entretanto, Benjamin abre a possibilidade para traduções que apenas tocam de passagem o sentido do original e que “transplantam o original para um domínio mais definitivo da linguagem”. Para Campos, o próprio Benjamin abre uma fissura epistemológica em seu ensaio e possibilita a desconstituição de seu pensamento metafísico. Diante da contradição do pensamento benjaminiano, Haroldo de Campos (1984, p. 7) se permite “dar um passo mais adiante e ultimar a sua teoria, revertendo a função angélica do tradutor numa empresa luciferina”. Seu pensamento se aproxima do de Borges, que põe em xeque o conceito de “texto definitivo”. Campos abala essa idealização do original, deslocando a questão da origem para a pergunta sempre “di-ferida” a respeito do “borrador do borrador”. Para Campos:

Ao invés de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. Esta (...) a última “hybris” do tradutor luciferino: transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como movimento infinito da diferença; e a mimesis como produção mesma dessa diferença (CAMPOS, 1984, p. 7).

Campos propõe a finitização da metafísica e a da subserviência a um original “aurático”:

O momento luciferino é apenas a rubrica metafórica dessa operação de finitização da metafísica benjaminiana do traduzir, para convertê-la numa física, num fazer humano resgatado da subserviência hierática a um original “aurático”,

liberado do horizonte teológico da “língua pura”, restituído ao campo cambiante do provisório, ao jogo de remissões da diferença: um jogo sempre recomeçado (CAMPOS, 1984, p.7).

A empreitada luciferina de Haroldo de Campos coloca a tradução com o mesmo valor do original. Lúcifer quer se colocar como Deus, não no lugar da subserviência, mas como igualdade. A possibilidade de transgressão coloca a tradução ao lado do original, como um “canto paralelo”. A tarefa tradutória é fazer humano, provisório, jogo sempre recomeçado.

Retornando à canção, a tradução intersemiótica traz consigo indagações e aspirações. Segundo Plaza:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2005, p. 1).

Necessidades, desejos, aspirações movem a passagem da poesia à música, da palavra escrita e falada ao canto. Um jogo de forças vital e imperativo se encontra presente nessa transmutação. O canto confere à canção um novo status, projeta o poema numa nova dimensão significativa que é a do intérprete e a do ouvinte.

Chegamos à instância de tradução que um intérprete realiza. O termo interpretação é utilizado em música de uma maneira geral em referência à compreensão de uma obra musical. Mais especificamente, é utilizado para significar a maneira como a notação musical deve ser interpretada. De forma abrangente, a interpretação compreende o estudo das práticas de performance musical, que incluem o estudo de técnicas de execução próprias de cada instrumento e a compreensão de estilos de época, ou seja, de maneiras de execução musical próprias de cada época histórica.

A sequência de sons criada pelo compositor pode ser ouvida imediatamente se ele canta, toca um instrumento ou mesmo assobia. Ou, então, pode ser escrita em uma partitura musical, trama lógica de signos musicais que obedecem a códigos específicos. A partitura é um texto que deve ser lido, compreendido e transformado em linguagem sonora.

A interpretação musical pode ser vista como um processo tradutório, no seu sentido mais amplo: o intérprete musical, como um tradutor, traduz signos gráficos, notados em uma partitura, em signos acústicos. Portanto, um indivíduo treinado lê uma obra criada por um compositor e a realiza em um outro sistema de signos. Neste caso, a

obra é transportada de seu veículo gráfico para um veículo acústico, que poderia ser um instrumento musical como um piano, um violino ou a voz. Diferentemente de um leitor que tem com um livro uma relação direta e imediata, podendo dele tirar suas próprias conclusões, a percepção de um ouvinte e sua compreensão da obra será inevitavelmente afetada pela maneira pela qual uma obra é apresentada por um intérprete. Essa situação nos remete à tradução poética. Um leitor que se aproxima de um poema traduzido será inevitavelmente afetado pelas ideias do tradutor. Assim, tanto um tradutor como um intérprete musical podem lidar com questões sobre fidelidade ao original, fidelidade à ideia do compositor – muitas vezes indicada na partitura – fidelidade ao estilo de época e se encontrar, a todo momento, realizando escolhas entre as várias maneiras criativas de tradução de um poema ou de uma partitura, elegendo, priorizando ou valorizando determinados elementos, transitando entre a fidelidade possível e os limites da transgressão.

As músicas compostas dentro de tradições orais estão sujeitas a constantes modificações devido à sua forma de transmissão. A música popular, fortemente baseada na tradição oral, esteve sempre aberta a modificações no ritmo, melodia, harmonia ou instrumentação. Já a música de tradição escrita pode ser tida, por algumas correntes interpretativas, como uma música fechada, com um sentido pronto e definitivo. Normalmente, a escrita musical possibilita uma notação bastante próxima das alturas musicais e do ritmo da obra. Instruções do compositor são geralmente notadas na partitura e dizem respeito a andamentos ou marcas de expressão que indicam o caráter da obra. Convenções de performance utilizadas na época do compositor também podem oferecer instruções ao intérprete. Ainda assim, são muitas as possibilidades de leituras que uma partitura oferece em sua trama aparentemente fechada. Diante de uma notação musical, o intérprete inevitavelmente deve tomar uma série de decisões interpretativas referentes aos diferentes modos possíveis de articulação das estruturas, às sutilezas de ataques, ao fraseado, ao andamento apropriado, às variações de dinâmica e agógica, às possibilidades tímbricas e a padrões expressivos que, no seu conjunto, dão a dimensão do caráter da obra. E ainda, licenças podem ser tomadas, arranjos podem ser realizados, estilos e práticas podem não ser seguidas.

O intérprete inserido em sua contemporaneidade lida com gostos, expectativas, tendências musicais e ambientes de performance que são próprios de sua época, ao mesmo tempo em que tem a seu dispor todo um acervo de práticas e estilos passados que ele pode

ou não utilizar. Os movimentos musicais que pregam fidelidade aos estilos de época passados são muito recentes em nossa cultura, datando de meados do século XX. Na verdade, até a noção de interpretação musical nos é relativamente nova, datando do início do século XIX.¹⁸

As múltiplas traduções de um original são responsáveis pela sobrevivência das obras, ou, como nos diz Benjamin (1992, p.x), por sua “pervivência”. A tradução mantém um vínculo com o original, um “vínculo de vida”, sendo a vida entendida através de uma perspectiva histórica. Parafraseando Benjamin, a vida do original, na tradução, se renova constantemente, alcançando outros desdobramentos mais extensos. A tradução constitui metamorfose e renovação do que vive.

Assim, seguir ou não práticas históricas de performance, tomar licenças com relação à partitura, realizar arranjos são decisões que cabem ao intérprete tomar, levando em conta os contextos de performance na atualidade e as prioridades estabelecidas com relação aos pontos que devem ser valorizados numa obra. Seja como for, a interpretação que um intérprete realiza de uma partitura é sempre única. Únicas também são suas performances, ainda que previamente pensadas, refletidas, organizadas, pois as performances também constituem atitudes tradutórias.

A questão da literalidade é abordada nas teorias tradutórias. O que pode ser considerado como literal em uma partitura? Um exemplo apenas: uma nota grafada no segundo espaço de uma pauta na clave de Sol significa um Lá. Em nossa atualidade, computadores podem ler uma partitura exatamente como ela vem escrita, com todas as notas e todos os ritmos, e até seguir dinâmicas indicadas. Entretanto, o computador não cria interpretantes, não dá conta dos processos de simbolização desencadeados pelo contato com a obra. Nada impede que o aspecto visual de uma partitura seja seguido como um gráfico, mas uma obra deixa para o intérprete muitas decisões cruciais. Por isso, a performance é considerada como um ato vital e criativo.

Uma interpretação musical nada verbaliza sobre uma obra. Ela simplesmente a revela numa luz puramente musical. Interpretações críticas, escritas ou faladas, constituem

¹⁸ A noção de interpretação musical é relativamente recente, e tem adquirido importância crescente devido à possibilidade de comparação tornada possível através dos registros sonoros. O termo interpretação não teve utilização antes de 1800, principalmente devido à sua dependência de um repertório canônico a ser interpretado por vários artistas, que só foi se constituir no início do século XIX (Cf. SADIE, 2001, p. 497). Antes disso as obras eram escritas para serem executadas apenas uma vez, em ocasiões específicas: após a primeira sinfonia, esperava-se a segunda, e assim por diante. A ideia de uma interpretação pessoal foi especialmente promovida e encorajada por Richard Wagner e sua concepção da música de Beethoven. É dessa época a ideia de que grandes trabalhos deveriam ser explicados, elucidados e “entendidos”.

uma outra face da interpretação e levantam novos tipos de questionamento. Um intérprete pode verbalizar ocorrências literais, descrever estruturas sonoras como os padrões rítmicos, a melodia, a harmonia, perceber procedimentos formais e distinguir elementos da sintaxe musical, mas pode também adentrar um vasto campo simbólico que, em última análise, conforma e dirige suas interpretações. Adentrar esse campo simbólico por meio da imagem torna-se um dos objetivos desta tese. Ao prosseguirmos em nossa tese de que a canção pode criar imagens, veremos como a percepção dessas imagens poderá dar ao intérprete elementos que o auxiliarão na compreensão da obra e em sua tomada de decisões interpretativas. Mais do que interpretar busca-se traduzir, com todas as consequências que advêm do ato tradutório.

A tradução envolve criação. O intérprete, como criador, é co-autor. Como nos diz Benjamin, o essencial de um texto poético só pode vir à tona quando o tradutor também poetiza (1992, p.v). Existe, entretanto, por parte do intérprete musical, uma atitude que o diferencia do compositor, que também traduz. Tomando para si a responsabilidade de permitir a metamorfose e renovação do original que, como bem nos demonstra Benjamin, “se modifica em sua pervivência” (1992, p.x), intérpretes das canções fazem aqui a tradução da tradução,¹⁹ e se dirigem para “o intocável que fascina e orienta o trabalho do tradutor” (Derrida, 2002, p. 51).

O intérprete traduz uma canção em palavras e sons. Para Benjamin, a tarefa do tradutor é encontrar, na língua para a qual se traduz, a “intenção” na qual é despertado “o eco do original” (1992, p.xiv). Uma das mais belas metáforas de Benjamin nos aponta um extraordinário caminho de liberdade, mantendo com o original um pequeno ponto de sentido:

Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ela prossegue até o infinito em linha reta, assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem (BENJAMIN, 1992, p.xx).

¹⁹ Benjamin nos coloca que “traduções são intraduzíveis porque o sentido as toca de forma fugidia” (1992, p. xxi). Derrida apresenta um questionamento essencial a esta afirmação e se propõe a realizar a tradução da tradução, desta forma ocasionando um duplo endividamento: à dívida que o tradutor estabelece com o sentido do original, soma-se a que “o original começa a endividar-se também em relação ao tradutor” (DERRIDA, 2002, p. 39 e 40).

Mas, qual é esse sentido do qual falam os poetas tradutores? Como construir sentido em música e poesia? Como pensar a interpretação de uma canção por meio da diversidade de sentidos que podemos apreender em suas linguagens? Essas perguntas nos direcionam no transcorrer desta tese, na qual queremos demonstrar que as imagens criadas pela canção constituem-se como conceito transversal para integrar palavra, voz e forma sonora num todo muito mais poderoso e coeso que é a canção em performance.

Demonstrar que uma canção pode criar imagens e discorrer por escrito sobre as imagens nas canções de Lorenzo Fernandez torna-se para nós um trabalho de tradução. Desta forma, lidaremos com três questões fundamentais que pudemos perceber nas teorias tradutórias: a impossibilidade da expressão exata por meio da linguagem, a não restituição do original; a atitude criativa que supre a impossibilidade; o método para estabelecer prioridades. Esta tarefa, como diria Haroldo de Campos, é fazer humano, provisório e sempre submetido à diferença.

Traduzir uma canção em sons ou em linguagem verbal por meio de imagens pressupõe a construção de sentido em poesia e em música. Em nossa próxima etapa, à luz das teorias tradutórias, particularmente dos ensaios de Benjamin, Valéry e de Haroldo de Campos, e das ideias de Humberto Eco, veremos os elementos da poesia que constroem seu “efeito” poético. Esses autores tiveram uma grande preocupação em seus ensaios de especificar elementos essenciais do texto poético que deveriam ser privilegiados numa tradução. Posteriormente, à luz da semiologia musical, procuraremos meios para refletir sobre os possíveis significados que podemos atribuir às estruturas sonoras da canção. Na forma multimidiática da canção, buscamos seu efeito de justaposição, simultaneidade e complementaridade por meio dos fluxos e refluxos entre os textos verbal e musical, assim como também das imagens que eles nos possibilitam construir.

2. Construindo sentido em música e em poesia

2.1 Teorias tradutórias e construção de sentido

“A ambiguidade é a característica intrínseca, inalienável da poesia assim como de qualquer objeto estético” (Plaza, 1987, p. 26). Tradutores, ao se depararem com as múltiplas possibilidades interpretativas da poesia, preocuparam-se em identificar e

priorizar determinados elementos do texto poético que deveriam ser valorizados numa tradução. Consequentemente, questões sobre sentido no texto poético ocupam grande parte das teorias sobre tradução e foram abordadas por diversos artistas/pensadores que se ocuparam particularmente da tradução desses textos.

Para Benjamin, o essencial numa obra de arte não é a comunicação. Existe nessa obra algo que excede a comunicação, geralmente tido por “inapreensível, misterioso, poético” (1992, p. v). Sendo assim, a má tradução, para o autor, é a que quer comunicar e, consequentemente, transmite de forma inexata um conteúdo inessencial.

Também Valéry, em contraposição aos antigos pressupostos teóricos das teorias tradutórias, que consideravam como o ideal de fidelidade a literalidade ao sentido, afirma que “em se tratando de poesia, a fidelidade restrita ao sentido é um modo de traição. Quantas obras de poesia, reduzidas à prova, ou seja, à sua substância significativa, deixam literalmente de existir!” Pôr um poema em prosa é para Valéry, “pô-lo num ataúde” (*apud* Campos, 1985, p.4).

Cabe-nos a pergunta: que tipo de construção de sentido fora da literalidade é buscado pelos poetas tradutores?

Benjamin, em seu ensaio *A tarefa do tradutor*, de 1921, já realizava incursões sobre a materialidade da linguagem, sugerida em expressões como “modo de significar ou “modo de formar” dos originais traduzidos. Baseado nestes conceitos por ele cunhados, Benjamin constrói a sua grande metáfora da “língua pura”, cuja característica essencial se encontra na somatória e complementação dos diferentes “modos de formar” das línguas, e não em seu sentido comunicável. Para Benjamin, em cada língua algo é significado. “As línguas se complementam em suas próprias intenções” (1992, p. xi). A “língua pura” é aquela em que a significação é alcançada pelo todo, ou seja, pelo conjunto complementar das “intenções de significar” de cada língua.²⁰ Falando do lugar do fulgor do romantismo, privilegiando o singular, aspirando pela completude e tornando clara a impossibilidade, Benjamin atribui ao tradutor uma tarefa idealizada. A tarefa do tradutor consiste então em desocultar esta “língua pura” ou “língua da verdade” que se encontra no original. Inspiração messiânica, pensamento metafísico ou simplesmente a consciência da incompletude e finitude da tarefa tradutória, o fato é que a reprodução de sentido cessa de

²⁰ É importante salientar que Benjamin estabelece uma diferenciação entre *significado* e *modo de significar*: em diferentes línguas, palavras podem ter o mesmo significado, mas ter um modo de significar diferente, como no exemplo das palavras *Brot* e *pain*, citadas pelo autor. A “língua pura” corresponde à harmonia de todos os diferentes modos de significar, que se opõem e que se completam e se somam ao significado.

ser determinante na teoria tradutória benjaminiana. A tradução para Benjamin não busca assemelhar-se ao sentido do original, mas busca, de forma minuciosa e amorosa, o “modo de significar” do original, como vemos a seguir:

Como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior. Mesmo por isso a tradução deve, em alta medida, renunciar ao intento de comunicar algo; o original lhe é essencial só na medida em que liberou o tradutor e à sua obra do esforço e da ordem da comunicação (BENJAMIN, 1992, p. xvii).

Benjamin (1992, p.xviii) continua explicitando o ideal de fidelidade do tradutor, não como aquele ligado ao sentido, mas precisamente ligado à “literalidade na transposição da sintaxe”. Esta literalidade aproximará a tradução da organização interna do original, ou, nas palavras de Haroldo de Campos (1985, p.4), da “forma significante” do original. Podemos entender que o “modo de significar do original” é diverso do seu sentido. É este modo de significar, segundo Benjamin, que o tradutor deve ter em mente. Benjamin confere, pois, outro sentido à literalidade. Emancipar-se do sentido da comunicação é, para Benjamin, justamente a tarefa da fidelidade. Para o autor, não é deste sentido que a liberdade extrai sua razão de ser. Por isso, a tradução corre o risco terrível de o sentido “se precipitar e se perder num abismo sem fundo” (1992, p. xxi). O ideal de tradução de Benjamin é aquele em que a literalidade e a liberdade se unifiquem sob a forma de uma versão interlinear. Para o autor todos os grandes escritos contêm nas entrelinhas a sua tradução virtual. A versão interlinear do texto sagrado é, para Benjamin, o arquétipo ou o ideal de toda tradução (1992, p. xxi).

Se para Valéry o poeta busca “ideias para suas palavras”, para Benjamin, o tradutor estaria isento de buscar essas ideias, que já estariam pré-constituídas no poema original. Ao tradutor caberia desvelar, nas palavras de Haroldo de Campos (1985, p. 3), um “código intrasemiótico”, desvelar o “modo de intencionar” ou “modo de formar” do original. Também, para Valéry, o tradutor lida diretamente com as formas já significantes do poema de partida. A diferença entre os dois autores está em que Valéry não faz distinção entre poeta e tradutor. Ao permitir a integração das duas funções num mesmo gênero, ele considera que a tradução assemelha-se ao ato de escrever poesia pura, ou seja, é

também lidar com a forma significante, é lidar com a matéria do poema e, portanto, é desvelar seu código intrasemiótico.

O modo de traduzir de Valéry dá-se também pela aproximação da forma do poema. O poeta francês preza o “movimento harmônico” e a “substância sonora do poema”, e afirma que o poema deve “criar a ilusão de uma composição indissolúvel de som e sentido”. Neste aspecto, para Haroldo de Campos (1985, p.5), as traduções de Valéry têm a mesma convicção benjaminiana: descristalizar o original, surpreendendo nele o “modo de formar”.

Haroldo de Campos acredita que a tradução é “uma forma privilegiada de leitura crítica” através da qual penetra-se “no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”. Propõe uma física do traduzir e reinterpreta semioticamente o horizonte metafísico da “língua suprema”, da “língua pura” ou da “língua divina” (comum a Mallarmé, Valéry e Benjamin). A forma intensivamente semantizada do poema é para o autor a “interlíngua que o transcriador de poesia deve saber perseguir e desocultar por sob o conteúdo manifesto do poema de partida, para fazê-la ressoar – até o excesso do desacorde e da transgressão – na latitude assim extraterritorializada de sua própria língua” (1985, p.5).

Observamos que tanto Benjamin, Valéry ou Haroldo de Campos estabelecem uma diferença entre o sentido comunicável e a “aproximação da forma”. Assim, o “modo de significar” a que estes autores fazem referência diz respeito à forma, à sonoridade do poema, ou seja, à sua consistência material, que é, sobretudo, sonora e visual. Portanto, torna-se importante, na teoria desses autores, diferenciar *modo de significar* e *sentido*, aqui tomado como um sentido comunicável não essencial. As traduções são feitas aproximando-se de aspectos materiais como a substância sonora e visual do poema muito mais do que de seu conteúdo comunicável. A tradução é concebida por esses autores como uma forma privilegiada de leitura crítica do poema. Haroldo nos fala de uma semantização intensiva da “forma” como meio para a realização da tradução. A percepção do aspecto material da linguagem do poema é concebida como uma operação semiótica geradora de sentido.

Haroldo de Campos, ao comentar as ideias de Valéry sobre a tradução, afirma que Valéry antecipa a função poética de Jakobson²¹ ao valorizar a forma, a sonoridade, a

²¹ A função poética foi concebida pelo linguista Roman Jakobson, que, ao reelaborar conceitos que Saussure já havia identificado parcialmente, entendeu que todos os atos linguísticos se baseiam na capacidade de combinação e seleção. Na combinação (eixo sintagmático, horizontal, metonímico), uma palavra se situa na relação com a seguinte em função da *contiguidade*. Na seleção (eixo paradigmático, vertical, metafórico),

“força cantante” do texto como matéria significativa. Na Função Poética, a importância do texto pode residir, por exemplo, no som das combinações de palavras e não em seu significado denotativo. A linguagem aponta para seu próprio processo construtivo. A função poética distingue o lado paupável dos signos. Tudo o que numa mensagem suplementa o sentido da mensagem através do jogo de sua estrutura, de sua tonalidade, de seu ritmo, de sua sonoridade, concerne à função poética.

Concluimos que o modo de significar de Benjamin, a força cantante de Valéry ou o código intrasemiótico de Haroldo de Campos podem ser vistos como diferentes faces de uma mesma ideia. Em resposta à nossa indagação inicial, qual seja, que tipo de construção de sentido esses poetas tradutores buscam em suas traduções, percebemos que todos buscam emancipar-se do sentido da comunicação. O que têm em comum é que todos buscam a maneira de formar do poema, que inclui suas características materiais, um código intrasemiótico.

2.2 O poema e seu “modo de formar”

Aqui nos propomos a tentar definir o que se constitui a materialidade – melhor talvez seja dizer “modo de formar” – da linguagem poética, colocando-a como um dos aspectos da literariedade do texto poético.

Ao final dos anos 60 e início dos 70, alguns autores semiólogos interessados no estudo da linguagem voltaram suas atenções para o seu aspecto material, ou seja, os seus sons, ritmos e disposição gráfica, crendo que a linguagem não poderia ser considerada simplesmente apenas em sua função comunicativa. É o caso, por exemplo, de Júlia Kristeva que em seu *Séméiotiké* de 1969 desenvolveu seu conceito de *semanálise*, que se

uma palavra se situa em relação às demais em função da *similitude*. A metonímia é uma figura retórica fundada na relação de contiguidade entre o termo literal e ou figurativo. Por exemplo, "Ele ganha o pão com o suor de seu rosto" substitui "Ele ganha o pão com *um trabalho que provoca* o suor de seu rosto". Como se pode ver, trata-se de uma relação sintagmática (subtração). A metáfora é uma similitude que não expressa termos de comparação. "Cabelos de ouro" é uma metáfora à qual se chega depois de comparar de forma implícita a cor do cabelo à cor do ouro, em uma operação de tipo paradigmático. Jakobson afirma que, “a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação” (Jakobson, 1987, p. 66. Jakobson, 1966, p. 185). Podemos dizer que, na poesia, normalmente se abandonam os princípios da construção sintática, as regras que impedem determinados tipos de contiguidade, e que a construção sintagmática (a composição dos versos) é obtida mediante referência ao repertório paradigmático. Por exemplo, a importância de um texto pode residir no som das combinações de palavras e não em seu significado denotativo (Cf. OSIMO, 2004).

concentrava principalmente na materialidade da linguagem. Kristeva procurava demonstrar que, enquanto a lógica da função comunicativa podia ser incluída em procedimentos científicos convencionais, geralmente usados para eliminar a contradição, a base material da linguagem não poderia ser explicada dentro da estrutura de uma lógica científica tão convencional. A linguagem poética seria, para Kristeva, como a encarnação da materialidade da linguagem. Kristeva atribui à linguagem poética uma natureza fundamentalmente heterogênea, e que por isso desafia a forma homogênea, comumente aceita, da linguagem concebida unicamente como um veículo de sentido e comunicação. Segundo a autora, a linguagem poética rompe o sentido ou pelo menos abre o caminho para um espectro de novos sentidos e, até mesmo, para novos modos de compreensão (Cf. Lechte, 2002, p.163).

O poeta é como um tradutor das ideias de seus pensamentos. Valéry antecipa de forma exemplar as ideias cunhadas nos anos setenta sobre a materialidade da linguagem quando propõe que esta não é apenas veículo de transmissão de conteúdo, mas que age “por sua forma”. Como criar sentido através dessa dimensão da linguagem? Esta seria uma questão importante a ser por nós enfocada.

As ideias do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev nos auxiliam a obter algumas respostas. Para Hjelmslev, uma língua (e em geral todo sistema semiótico) consiste em um plano de expressão e um plano de conteúdo. Em linhas muito gerais, o plano do conteúdo representa aquilo que é comunicado e o plano da expressão, o meio pelo qual se dá a comunicação.²² Cada um dos planos consiste em *forma* e *substância* e ambos são resultado de um *continuum* ou matéria pré-linguística (Cf. Eco, 2007, p. 41-63).²³

²² Citamos os níveis de Hjelmslev nesta tese com fins de uma classificação didática, o que não implicará, absolutamente, que não possa haver um caráter expressivo nos níveis de conteúdo, assim como não haja conteúdo nos níveis da expressão. O pensamento transdisciplinar e as ideias de rede que nos guiam desestruturam as classificações duais, uma vez que prevêm as possibilidades de conexões entre os diversos elementos, como veremos no prosseguimento desta tese.

²³ No plano do *conteúdo*, encontra-se o universo dos conceitos exprimíveis por uma língua, tudo que é pensável, classificável. Cada língua subdivide o *continuum* de modo diverso. O conceito expresso pela palavra *saudade*, por exemplo, só se traduz parcialmente comparando-se outros conceitos expressos, por exemplo, pela palavra alemã *Sensucht* ou inglesa *yearning*.

A *forma do conteúdo* consiste nas palavras ou termos linguísticos e nas frases ou manifestações lineares. A *substância do conteúdo* refere-se ao sentido que a palavra assume no processo de enunciação. O sentido do enunciado pode ser literal ou um sentido correlacionado ao que Eco chama de “mundos possíveis”. Assim, a palavra *manga* pode ter vários sentidos, mas na frase *a menina come uma manga*, imaginamos que *manga* é uma fruta. Num texto podemos apreender vários níveis de sentido: psicológico, histórico, ideológico, etc.

Em uma língua natural, a *forma da expressão* seleciona alguns elementos pertinentes no *continuum* ou matéria de todas as possíveis fonações. A forma da expressão consiste em um sistema fonológico, um repertório lexical e regras sintáticas.

Num texto poético, relações sutis se estabelecem entre os vários níveis da expressão e do conteúdo. Em uma tradução, alguns desses níveis poderão ser priorizados ou não, e diversos planos de sentido poderão ser identificados em cada um deles.

Segundo Eco (2007, p. 312), em retórica, distinguem-se figuras do conteúdo e figuras de expressão. A metáfora, a sinonímia ou o oxímoro são considerados figuras do conteúdo, na tradução das quais as substâncias de expressão, tanto linguísticas como extralinguísticas, não são pertinentes. Podemos traduzir perfeitamente, por exemplo, *a morte é uma noite escura* por *death is a dark night*, conseguindo o mesmo sentido com sons diversos. Já nas figuras de expressão como a paranomásia, assonância, aliteração ou anagrama, as substâncias linguísticas e extralinguísticas tornam-se relevantes. Para Eco, determinados textos baseiam seu efeito em características (rítmicas, sonoras) que pertencem à substância extralinguística e são independentes da estrutura da língua. Essas características, uma vez identificadas, devem, ainda segundo Eco, ser respeitadas por um tradutor, se seu intento é preservar, tanto quanto possível, o efeito do texto.

Na poesia, segundo o autor, o efeito principal a ser respeitado é o efeito poético, produzido, principalmente, por suas substâncias de expressão. Nos dizeres de Eco: “há textos aos quais reconhecemos uma qualidade estética porque tornam particularmente pertinente não apenas a substância linguística, mas também a extralinguística – e justamente por exibirem tais características, como diria Jakobson, são autorreflexivos” (2007, p. 311).

Compreendemos que a relevância da substância extralinguística é central no discurso com função poética. Equivale a avaliar na pintura o traço, a pincelada, o grânulo, as relações de luz e sombra, os efeitos colorísticos. Na música o timbre, a intensidade, as

Em referência à forma da expressão, podem ser geradas várias *substâncias de expressão*. Uma mesma frase pode, por exemplo, ser entoada de formas diferentes, mantendo-se sua forma gramatical inalterada. Do ponto de vista da gramática de uma língua, as substâncias da expressão são irrelevantes, enquanto são de grande importância as diferenças de forma.

No nível da expressão, existem várias substâncias. No texto verbal, temos substâncias linguísticas (que encarnam uma forma linguística) e substâncias extralinguísticas. Nas frases *sua pele era branca* ou *sua pele era alva*, podemos dizer que manteve-se aproximada a substância do conteúdo. *Alva* e *branca* são, entretanto, duas substâncias linguísticas diversas porque têm *consistência material* diversa, em suma, têm sons distintos.

As *substâncias extralinguísticas* são, por exemplo, as substâncias métricas (que podem ser codificadas, como as redondilhas ou os esquemas hendecassílabos) ou fono-simbólicas (das quais não há formas codificadas). Essas substâncias não têm a ver diretamente com o sistema da língua e são consideradas em linguística fenômenos suprasegmentais. Fenômenos estilísticos, soluções métricas e rimas e ainda, maneiras de pronúncia e inflexão do enunciado, que conotam o enunciador e exprimem emoções como raiva ou medo, constituem as substâncias extralinguísticas.

Para uma maior discussão sobre as considerações sobre os planos de expressão e de conteúdo distinguidos pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, remetemos o leitor a Umberto Eco, 2007, p.41-63.

sutilezas de articulação, o andamento, que são as maneiras de expressão da sintaxe musical²⁴, dependentes em grande parte da atuação do intérprete. Uma mesma substância de conteúdo pode ser expressa de formas diferentes ao serem alteradas as substâncias de expressão. Em música, duas execuções de uma mesma partitura são singulares, na medida em que lidam diferentemente com as substâncias de expressão, o que pode incluir tanto as variações de dinâmica e agógica, por exemplo, como uma transposição de tonalidade ou até uma transcrição para outro instrumento. Remetemos o leitor às considerações que traçamos a respeito da interpretação musical. O intérprete, diante da partitura musical, necessita tomar uma série de decisões interpretativas, lidando de maneira diferenciada com as substâncias de expressão da obra. Essas decisões, por sua vez, irão depender de sua criação de interpretantes, num processo que poderá relacionar os elementos musicais da partitura entre si ou com elementos exteriores a eles, como veremos mais adiante neste capítulo.

Quais são então as substâncias de expressão que podemos identificar no texto poético? A consistência material, ou, melhor dizendo, a sonoridade das palavras; o jogo de sonoridades presente nas rimas, nas aliterações e assonâncias. A acentuação das sílabas, sua articulação em sequências rítmicas regulares ou não, a metrificação. O grau de inflexão e de dinâmica conferido às frases, a curva melódica, a intensidade da pronúncia e o timbre da voz realizados numa leitura. Ora, podemos verificar que todas essas substâncias de expressão dizem respeito aos quatro parâmetros do som: altura, duração, intensidade e timbre, o que demonstra que o aspecto musical é extremamente relevante na poesia.

A função poética da linguagem proposta por Jakobson, nos moldes estruturalistas, é uma função que se remete a si mesma. Em termos semiológicos, os elementos materiais da linguagem encontram referentes dentro da própria linguagem, ou seja, uma parte, um trecho, uma sílaba, um fonema se remetem sempre a outra parte, trecho, sílaba ou fonema. Neste processo, poderíamos estar falando de significados intrínsecos de um poema, ou seja, de significações da ordem de remissões de uma parte do poema a uma outra sua parte.

²⁴ Partindo dos quatro parâmetros do som – altura, duração, intensidade e timbre, entendemos por elementos sintáticos basicamente a melodia, com as resultantes harmônicas e contrapontísticas, e o ritmo, sendo os outros dois parâmetros, intensidade e timbre, ligados mais ao campo da retórica sonora ou à maneira de expressão da sintaxe, embora, dependendo do estilo musical, principalmente na música contemporânea, aspectos tímbricos e dinâmicos possam assumir importância estrutural. Para maiores considerações a esse respeito, remetemos o leitor a Magnani, 1989, p.81.

Num poema podemos, certamente, perceber tanto o conteúdo denotado quanto o conotado. Entretanto, como queremos demonstrar nesta tese, as substâncias de expressão de um poema são portadoras de sentido, passíveis de serem semiotizadas. A expressão, à sua maneira, também faz parte do conteúdo de um texto. Na construção de sentido em um poema, sua significação se une aos demais elementos que constituem a literariedade do texto poético, suplementando o entendimento das figuras de linguagem e o conteúdo comunicativo. Para abordar as “maneiras de formar do poema”, para adentrar o “código intrasemiótico”, julgamos que a semiologia musical, por se ocupar das questões de sentido em música, poderá ser-nos útil quando aplicada à poesia e à canção como um todo, pois nos propiciará uma entrada na significação da materialidade poética da mesma forma como trabalha a significação da linguagem musical, que é materialidade sonora.

Propomos a canção não propriamente como um código, pois isso pode pressupor a ideia de que existem elementos *a priori* que necessitam ser desvendados, mas como uma rede de significações onde se encontram elementos heterogêneos: linguagem verbal e linguagem musical, palavras, sons, visualidade; figuras de conteúdo e figuras de expressão. A linguagem poética é essencialmente heterogênea, assim como também o é a canção.

As figuras de linguagem constitutivas da linguagem poética são construídas a partir de jogos de significação elaborados com palavras e estruturas sintáticas da língua. A imagem figurada num poema é uma operação conceitual percebida pelo intelecto. Mas também pelos sentidos nas figuras de expressão. Seu processo de percepção implica uma série de escolhas intelectuais que também se traduzem pela ordem do sensorial. Também a música e os aspectos musicais ou visuais de um poema têm tanto uma paisagem material e concreta que se deixa perceber sensorialmente de forma imediata pela audição e pelo olhar, assim como outra paisagem que não se dá imediatamente pela percepção sensorial, mas que se apreende por meio de processos de percepção, de operações conceituais realizadas pelo intelecto. Podemos concluir que o “modo de formar” de um poema não é necessariamente de natureza sensorial, mas que a inclui. Poesia e música contêm, em comum, uma materialidade sonora. A ênfase nesta materialidade nos permite a leitura transversal da canção como forma musical e poética.

2.3 Construindo sentido em música: a possibilidade da semântica musical

Em seu texto *Cosa è la poesia*, Derrida concebe o poema como um único algarismo, no qual estão selados sentido e “letra” (2003, p.9). Valéry, como vimos, concebe o poema como uma composição indissolúvel de som e sentido, na qual encontra-se presente uma força cantante. Som, força cantante remetem à linguagem musical. A música é a própria força cantante! A música do poema torna-se “letra”.

O pensamento dual de Valéry e de Derrida traz consigo elementos que se unem de forma indissolúvel: som e sentido, sentido e letra. Unidos, certamente, mas que permanecem distintos. Som se une a sentido, letra se une ao sentido. Verificamos que, para os dois autores, som e letra são tomados como diversos de sentido. Para nós, entretanto, som já é sentido, a partir do momento em que sua existência material envolve um processo ativo de percepção.

Pensar em som, em “letra”, em elementos constitutivos do poema além de um conteúdo comunicável, nos induz a pensar sobre a construção de sentidos que podemos apreender na linguagem musical e, a partir daí, levantar elementos que nos ajudem a pensar a canção. E nos leva a conceber a canção como forma ou objeto simbólico para o qual uma aproximação semiológica torna-se pertinente.

A música, assim como o poema, integra esse todo multimídia que é a canção. A construção de sentido na canção passa então, necessariamente, pela percepção dos elementos musicais que tomam parte em sua constituição, a saber, a melodia, a harmonia, o ritmo, os aspectos tímbricos e sua forma. Construir sentido a partir de elementos musicais, entretanto, sempre foi matéria controversa no estudo da música, principalmente com o advento das ideias estruturalistas de que a música, por si, nada significa. O pensamento estruturalista deve-se em parte ao fato de que, em música, sua organização se baseia em notas musicais, que não remetem a significados, diversamente da linguagem verbal que se apoia em referentes. Para as correntes estruturalistas, a significação musical encontra-se em sua forma, sendo a forma musical em si mesma significante, ou seja, a forma e o conteúdo se confundem.²⁵

²⁵ O pensamento estruturalista tomou força a partir das ideias de Eduard Hanslick, que em meados do século XIX, reagindo contra as concepções expressivas da música desenvolvidas no Romantismo, concebia a música como, essencialmente, uma forma em movimento. Para Hanslick, na música não existe conteúdo que se oponha à forma, pois, segundo o autor, não há forma independente do conteúdo. Jakobson elaborou semioticamente as ideias de Hanslick, afirmando que a música, em vez de visar a algum objeto externo,

Poderíamos nos perguntar se a música seria apenas um jogo de formas, referindo-se apenas a si mesma, ou se inspira associações externas. Esta seria uma pergunta crucial para nossas reflexões sobre a canção como gênero poético musical e para nossa formulação teórica e metodológica sobre a imagem. Considerações sobre a capacidade referencial da música podem nos oferecer subsídios para podermos verificar as interlocuções entre os textos verbais e musicais que se estabelecem no domínio da canção.

Ao confrontarmos o texto poético com a estrutura musical da canção, podemos, por exemplo, associar a forma do poema com a forma da canção. Digamos que um poema de quatro estrofes deu origem a uma canção estrófica, ou que um poema de versos livres originou uma canção escrita na forma Totalmente Composta. Neste caso, associamos aspectos formais do poema com aspectos formais da música. Podemos também, numa outra abordagem, relacionar aspectos semânticos do poema com questões formais da música. Tomemos, por exemplo, a canção *A Saudade*²⁶, uma das primeiras canções escritas por Lorenzo Fernandez. Poderíamos dizer que no poema podemos apreender uma imagem de transformação de uma noite escura em noite de luar. Na parte musical, em contrapartida, observamos uma importante mudança estrutural, a dizer, a passagem de uma seção escrita com uma harmonia composta de acordes de sétima da dominante com quinta diminuta, configurando o que podemos chamar de harmonia suspensa, para uma seção tonal. Para abordarmos questões relativas a como a harmonia suspensa nos remete à noite escura e como a harmonia tonal se relacionaria com a noite de luar, teríamos que adentrar uma outra dimensão da significação musical, a dimensão semântica. Lidamos então com o problema de verbalizar uma interpretação musical, de uma forma que nos permita ir além da descrição de estruturas. Por isso, julgamos necessário abordar a questão da significação musical, para prosseguirmos na verificação de nossa hipótese de que a canção pode criar imagens.

A semântica musical é tema largamente abordado pelo semiólogo J.J.Nattiez, em várias de suas publicações, particularmente em seu livro *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1990, p. 102-129). Em um de seus artigos denominado

parece ser uma linguagem que significa a si mesma. Também para Boulez, compositor estruturalista da escola de Darmstadt, em música não existe oposição entre forma e conteúdo e forma e conteúdo são da mesma natureza, passíveis da mesma análise. Ainda para Boulez, a essência da música repousa em sua estrutura e a música deve ser pensada em termos de relações e funções, e tanto para a criação como para a análise musical deve-se encontrar uma lei de organização interna que dê conta dos fatos musicais observados. Para um aprofundamento nessa questão, remetemos o leitor a Nattiez, 2005, p19-30.

²⁶ FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *A Saudade, Op.1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961. 1 partitura. Canto e piano.

Etnomusicologia e significações musicais, publicado em 2004, Nattiez explica que a expressão “semântica musical” pode remeter a dois tipos de realidade: uma dimensão do fato musical relacionada a suas estruturas sintáticas como a harmonia ou o ritmo e a disciplina que trata dos fatos semânticos. Para Nattiez, aquilo que denominamos significações, em quaisquer que sejam as formas simbólicas em que aparecem, como, por exemplo, a linguagem verbal, a música, o mito, o cinema e a pintura, explicam-se semiologicamente por três princípios: todo signo é a remissão de um objeto a uma outra coisa, conforme os dizeres de Santo Agostinho; o signo, segundo Peirce, remete a seu objeto pelo intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes; estes interpretantes se repartem, segundo Molino, entre as três instâncias que caracterizam todas as práticas e as obras humanas: o nível neutro, o poético e o estético, sobre os quais trataremos mais tarde neste capítulo. Quanto à música, Nattiez julga necessário distinguir entre as remissões intrínsecas e as remissões extrínsecas de que a música é capaz.

Às primeiras correspondem as “relações formais entre estruturas musicais, de que tratam as teorias formalistas da música, tanto estéticas quanto analíticas” (2004, p. 6), e que são muitas vezes designadas por “sentido” musical ou “significações ‘puramente’ musicais”. As remissões extrínsecas dizem respeito às “significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música” (2004, p. 7).

O termo “semântica” é proposto pelo autor para designar qualquer tipo de associação extrínseca com a música, e a semântica musical é a disciplina que lida com verbalizações explícitas dessas associações, associações que, na maioria das vezes, permanecem no estado de impressões latentes. Ao conectar essas associações com o material musical que deu origem a elas, entramos no campo da semiologia musical, entendendo que a semiologia lida com a ligação entre um significante e um significado, ou, melhor dizendo, para utilizarmos os conceitos de Peirce, de um signo com um interpretante.²⁷

A música, pensada como objeto simbólico, tem o potencial de se referir a algo, e de possuir diferentes modalidades de referência. Podemos pensar em diferentes dimensões da significação musical, significação existente “quando um objeto é colocado

²⁷ No momento de ser reconhecido pela percepção, cada signo, na sua relação com um *objeto ou referente*, se torna o que Peirce chama de *interpretante*. Este, como signo, se torna, da mesma forma para aquele que o percebe, um novo *interpretante*, e assim por diante, num processo infinito que é o processo da *semiose* (cf. REIS, 2004, p.67).

em relação a um horizonte” (Nattiez, 1990, p.102). Na verdade, muitos são os horizontes de experiência que uma obra musical evoca. Nesse sentido, a música é ligada a aspectos da vida humana e da realidade que nos cerca, e pode ser associada a uma infinidade de tipos de interpretantes. Nos dizeres de Nattiez, “não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do “fato musical total” (2004, p.7).

Questões sobre ser a música uma arte semântica ou não semântica ocuparam os temas de reflexão de várias doutrinas estéticas ao longo da história da música. Nattiez (1990, p. 107), citando Etienne Gilson em sua *Introduction aux arts du beau*, de 1963, nomeia quatro grandes famílias de pensamento estético sobre a música: imitação, expressionismo, simbolismo e formalismo. Dentre estas, as doutrinas formalistas podem ser consideradas como reações contra as várias concepções semânticas da música, tendo se firmado decisivamente com Hanslick em 1854. Se autores formalistas consideram a música incapaz de expressar algo, isto não implica em negarem a possibilidade de a música provocar associações, mas apenas que, do ponto de vista imanente, a música não é expressiva. Maneiras diferentes de pensar a música dependerão menos de observações empíricas do que de concepções próprias de uma época e cultura, que estabelecem *a priori* uma essência ontológica da música. Como nos diz Nattiez, a história da estética musical oscila entre esses dois extremos, com todo um espectro de nuances intermediárias: de um lado, a posição de que a música significa ela mesma, de outro, a posição de que a música é capaz de se referir a fatos não musicais. Embora às vezes coexistam, normalmente uma ou outra corrente assume uma posição dominante, como a posição formalista depois da Segunda Guerra.

No estudo da semiologia musical, autores como Jakobson, Bright ou Guizzetti nos mostram que a música pode ter duas opções referenciais, utilizando-se de termos como “semiose introversiva ou extraversiva”, “endo ou exo-semântica”, “semantish” e “exosemantish”, embora uma ênfase possa ser colocada em uma das duas opções (Cf. Nattiez, 1990, p.111). Jakobson (1970, p.12) nos diz que “na poesia e no cerne das artes visuais representativas a semiose introversiva, sempre tendo papel cardinal, coexiste e coencena com a semiose extraversiva, enquanto o componente referencial nas mensagens musicais é ausente ou mínimo, até na chamada música de programa”. Para Jakobson, a compreensão da música e da poesia reside principalmente em suas estruturas. Correntes de

pensamento que se ocuparam primordialmente das referências intrínsecas ao fato musical como, por exemplo, as correntes estruturalistas, consideram que o acesso ao estudo da significação musical só pode ser alcançado por meio do estudo formal da sintaxe musical e da descrição do aspecto material da obra musical enfocada. Entretanto, termos específicos utilizados para as descrições de elementos da sintaxe musical, como cadência feminina ou masculina, cadência interrompida, harmonia suspensa, tensão e resolução, dissonância, repouso, repetição, variação, não representariam uma introdução de dimensões extrínsecas ao fato musical, de julgamentos semânticos, no momento em que podem se referir a um vasto conjunto de outras estruturas que encontramos em diversas experiências da vida? Pois, certamente, é próprio da natureza repetir, variar, tensionar ou resolver.

O intérprete, diante da partitura de uma obra musical, constrói sentido. Nesse ponto, podemos aqui tentar fazer uma distinção entre sentido e significado, senão entre os dois conceitos propriamente ditos, ao menos entre as maneiras como são empregados. Uma estrutura musical pode fazer sentido para quem a lê e interpreta. É possível falar de um sentido puramente musical, ligado diretamente à forma musical. Assim, um desenho melódico ou determinados encadeamentos harmônicos podem fazer sentido no conjunto da obra musical se tomados em relação a outros elementos musicais da mesma obra ou mesmo de uma obra distinta. O termo significado parece ser raramente utilizado nas referências musicais, por evocar uma conexão direta entre significante e significado, ligando, de forma arbitrária, sons a conceitos extramusicais. De uma maneira geral, o termo sentido costuma ser empregado para se referir a significados próprios das estruturas musicais, enquanto o termo significado diz respeito a referências entre elementos musicais e elementos que se encontram fora da estrutura, como as experiências de vida e os fenômenos encontrados na realidade que nos circunda. Em nossa opinião, vemos a construção de sentido como a atribuição de significações – preferimos, neste caso, dizer cadeia de interpretantes – à obra musical, significações estas que podem ser tanto intra como extramusicais.

Como afirma Nattiez, uma das peculiaridades semiológicas da música se deve à existência de dois domínios: referências intrínsecas e extrínsecas. Cada época, cultura ou teoria tende a privilegiar uma das duas dimensões em detrimento da outra, embora, para o autor, as duas estejam “inextricavelmente mescladas”. Por serem diferentes em natureza, e para maior clareza analítica, elas podem (devem) ser distinguidas uma da outra. Para Nattiez, se existe um “ser essencial da música definido a partir de um ponto de vista

semiológico, ele se localizaria na instabilidade dos dois modos fundamentais de referência musical” (1990, p.118).

Discussões a respeito de a música ser uma arte semântica ou não podem se tornar intermináveis. Evitando as querelas, necessitamos, entretanto, tomar um partido para prosseguirmos em nossa tese. Para nós, a audição da materialidade sonora estará sempre mesclada com algum julgamento semântico, quer seja numa peça musical, num poema, ou em uma canção na qual as sonoridades se justapõem e se complementam. No caso do poema ou da canção, julgamentos semânticos podem se associar a aspectos semânticos oferecidos pelas palavras do poema. Mas vão além deles, no momento em que aspectos sonoros podem ser relacionados com distintos elementos retirados da experiência de mundo que, de fato, são únicos para cada pessoa. As canções de Lorenzo Fernandez requerem do intérprete essa percepção simbólica da materialidade sonora, devido a suas características particulares, a começar pelas características de sua linguagem impressionista, que enfatiza questões formais e timbrísticas, mais do que os encadeamentos harmônicos. Pela ênfase que conferem ao aspecto sonoro, ao aspecto sensorial e à percepção sinestésica. E também pela carga emocional que trazem consigo. As canções de Lorenzo Fernandez são feitas para ouvir, ver, cheirar, dançar, balançar, deslizar. Adentrar o universo semântico das canções de Lorenzo Fernandez é procedimento sem o qual, em nossa opinião, a interpretação estaria limitada de forma inconcebível, e a percepção de sua brasilidade ficaria restrita apenas à percepção de sua forma. O estudo das imagens criadas por suas canções se ancora na semântica musical, remetendo as construções poéticas e as estruturas sonoras a imagens visuais, cinéticas, auditivas, enfim, imagens de categorias sensoriais diversas, e a sentimentos que são, em última instância, como veremos mais adiante, imagens corporais.

Em resumo, a construção de sentido em música passa pela percepção de suas estruturas, pela avaliação de parâmetros musicais como a melodia, a harmonia, o ritmo, as características tímbricas e a forma resultante e também pela articulação de uma cadeia de interpretantes ligando essas estruturas a elementos diversos pertencentes à nossa experiência de mundo. No tecido significativo da canção, a música está ligada à palavra, o que, de uma certa forma, orientará a formação de uma cadeia de interpretantes e permitirá uma entrada mais objetiva em sua trama de signos-significantes. Já vimos que no poema todo o seu aspecto material, ou seja, sua sonoridade, sua visualidade, sua forma, se aliam às construções sintáticas da língua geradoras de conteúdo, num todo significativo.

Diríamos que o aspecto sonoro do poema se alia à sonoridade da música e estes apontam para uma significação que suplementa o sentido comunicativo da canção. A música, ao ser compartilhada com o texto poético, amplia as possibilidades de significação em ambos os domínios. Não se trata mais de opor som ao sentido, mas de integrá-los em nossa percepção, isto é, de perceber o som *como* sentido.

No momento de verbalizar uma interpretação de um gênero musical, a produção de interpretantes num processo de semiose infinita merece considerações. Se levarmos em conta a frase de Nattiez de que a significação musical ocorre quando a música é colocada em relação a um horizonte, e se pensarmos que esse horizonte diz respeito a praticamente tudo que se possa imaginar, a pergunta inevitavelmente ocorre: não há limites para a interpretação? Podemos pensar, parafraseando Umberto Eco em *Interpretação e Superinterpretação* (1997, p. 28), que a noção de semiótica ilimitada de Pierce não leva à conclusão de que a interpretação não tem critérios. Poderíamos dizer que uma canção, depois de separada de seu autor e das circunstâncias de sua criação, apresenta uma gama potencialmente infinita de interpretações possíveis. Um intérprete pode atribuir a uma canção uma série de significados, mas, certamente, esse não é um processo aleatório. Toda produção de interpretantes não pressupõe uma liberdade irrestrita. Uma canção pode significar muitas coisas, mas, nos dizeres de Eco (1997, p. 51) “a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado”.

2.4 Conectando obra, autor e intérprete: o modelo tripartite da semiologia musical

Abordagens imanentes que insistem no caráter autorreferencial da música podem ser pertinentes para uma abordagem musical e, sem dúvida, oferecem ao intérprete informações sobre a obra das quais ele não pode prescindir. Porém, por si sós são insuficientes para abranger os vários aspectos da semiose musical, pois levam em conta somente as remissões intrínsecas ao fato musical e desconsideram os processos composicionais, assim como os processos perceptivos. A necessidade de conectar obra, autor e intérprete nos levou a adotar o modelo tripartite da semiologia musical de Jean Molino e desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez, que, por sua vez, adota a noção de “interpretante” de Charles Sanders Pierce.

Segundo Nattiez:

A obra musical não é simplesmente um todo composto de “estruturas” (eu prefiro, de qualquer forma, falar de “configurações”). Ao contrário, ela é também constituída pelos procedimentos que a engendraram (atos de composição), e os procedimentos que ela faz nascer: atos de interpretação e percepção” (Nattiez, 1990. p. IX. Tradução nossa).

Para o autor, a obra musical, seja a partitura ou as ondas sonoras, não pode ser entendida sem o conhecimento de como ela foi composta ou como ela é percebida. A natureza de uma obra musical está, ao mesmo tempo, em sua gênese, na sua organização interna e na maneira como o intérprete a percebe. Para explicar plenamente o funcionamento semiológico de uma obra, é preciso ir além das estruturas imanentes e considerar as estratégias de criação que originaram tais estruturas (estratégias poiéticas) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estratégias estésicas).

A partir do momento em que as dimensões poiéticas e estésicas são integradas à análise, não é mais possível ignorar as remissões extrínsecas. Existe na música uma dimensão semântica importante tanto para o compositor quanto para o ouvinte, e estas remissões jamais serão necessariamente iguais para quem escreve, para quem interpreta ou para quem ouve.

Para Jean-Jacques Nattiez (2002, p. 13-20), do ponto de vista semiológico, uma forma simbólica não é constituída por um só nível, mas por três: o nível poiético, o nível estésico e o nível neutro ou imanente.

Na dimensão poiética, uma forma simbólica, mesmo que destituída de qualquer significação intencional, resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído. Na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.

Na dimensão estésica, os “receptores”, diante de uma forma simbólica, lhe atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, para dar-lhe um sentido. A significação da mensagem é construída pelos receptores num processo ativo de percepção.

No nível neutro, uma forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um “vestígio” acessível à observação. Para Molino, trata-se realmente de um vestígio, porque o processo poiético não é imediatamente inteligível nesta forma. O termo “neutro”, por vezes controvertido, proposto por Molino, não implica em neutralidade do analista com relação a seu objeto. De acordo com Nattiez, é possível propor uma descrição objetiva das configurações desse nível neutro, independentemente dos interpretantes

poiéticos e estésicos agregados a ele. Este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material, independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas.

Em resumo, a análise do nível neutro descreve formas e estruturas mais ou menos regulares; as análises poiéticas e estésicas descrevem e interpretam processos.

Numa análise semiológica musical, segundo Nattiez, um primeiro passo a ser dado seria a realização de uma análise imanente e descritiva, que constitui a análise de nível neutro da obra. Posteriormente, a análise avança para além do nível imanente, permitindo interpretações sob pontos de vista poiético e estésico, seguindo procedimento indutivo. Na análise estésica indutiva, procede-se à percepção das estruturas juntamente com uma caracterização semântica, inseparáveis durante a audição. Na análise poiética indutiva, procuram-se reconstituir algumas estratégias composicionais. Na análise poiética externa, são levados em conta os dados sobre os contextos composicionais e os comentários e indicações deixados pelo compositor.

Com base no modelo tripartite da semiologia musical, nesta tese, em nosso primeiro capítulo, avaliamos a dimensão poiética externa das canções de Lorenzo Fernandez, ou seja, a dimensão onde se averiguam aspectos exteriores às obras, para obtenção de elementos que possam dar subsídios e facilitar a compreensão das análises que serão realizadas posteriormente.

Um segundo procedimento coloca seu foco sobre as canções propriamente ditas, nos Capítulos 2 e 3 desta tese, nos quais avaliaremos primeiramente seus elementos constituintes e sua estrutura, para posteriormente fazermos incursões no nível poiético interno. Consiste no estudo da elaboração realizada por Lorenzo Fernandez – a primeira elaboração de interpretantes –, ou, para usar o termo benjaminiano, a primeira “tradução” que o compositor realizou dos poemas. Nesta etapa, observaremos a quantidade de procedimentos recorrentes utilizados pelo compositor, investigando os tipos de relações internas, a frequência e a especificidade dessas relações. Em resumo, buscamos averiguar as maneiras como o compositor aciona a poesia e quais elementos poéticos o compositor elege.

Num outro procedimento, pretendemos focar as possibilidades de elaboração de novos interpretantes por parte do intérprete, a saber, a segunda “tradução”. Trata-se da dimensão estésica, na qual uma rede de significações será por nós formada para dar um sentido às configurações das canções. Como vimos anteriormente, colocar em palavras um

texto musical é tarefa de tradução intersemiótica, tarefa de criação que não pretende e nem pode restituir um duplo da canção. A imagem coloca-se aqui como operador conceitual que nos auxiliará nesta tarefa. A partir de aspectos imanentes, num processo de semiose extrínseca que os relaciona a elementos de nossa experiência, avaliaremos padrões como tempo, espaço, movimento, sentimentos, cores, luzes, elementos de tensão e relaxamento, conflito e sínteses que podemos supor como formadores de imagens brasileiras.

Posteriormente, traçaremos considerações sobre como a percepção das imagens conforma a performance de um intérprete. Aqui, num novo processo de semiose, o intérprete transforma imagens sensoriais de diferentes modalidades em voz, em timbre, em articulação, em andamento. Ao pensarmos nos contextos atuais de performance, pretendemos também verificar as contingências e circunstâncias que cercam e conformam a percepção do intérprete (causas externas), como o sentido de brasilidade no contexto contemporâneo, os ambientes de performance, diferentes tipos de cantores e técnicas vocais, público e meios de divulgação.

Gostaríamos, nesse ponto, de oferecer um breve exemplo desse processo de construção de sentido, que retiramos da canção *A saudade* de Lorenzo Fernandez. Podemos dizer que percebemos, em determinado trecho desta canção, um novo brilho, uma imagem de luz. No nível imanente, temos um acorde perfeito maior, por exemplo, finalizando um trecho em tonalidade menor. A percepção da luminosidade desse acorde pertence à dimensão estética do objeto simbólico e dependerá do sujeito que observa e de seu contexto social e histórico. Podemos também aventurar uma hipótese poética do tipo: o compositor parece ter querido iluminar o trecho da canção para criar determinado efeito que sugerisse a passagem de uma noite escura para uma noite de luar, acompanhando desta forma as palavras do poema.

Neste trabalho, partimos de aspectos imanentes apreendidos com uma análise formal tradicional ou análise taxionômica. A escolha desse modelo de análise se justifica pelo fato de este não fazer distinção hierárquica de níveis e por valorizar igualmente os diversos parâmetros musicais – altura, intensidade, duração e timbre –, parâmetros que serão também avaliados no poema. Na análise taxionômica, utilizaremos, para fins metodológicos, os parâmetros do som organizados por LaRue (1995) nas categorias *melodia, harmonia, ritmo, som e crescimento*, adaptando-os também ao poema quando pertinentes, para fins de análise. Os parâmetros do som e sua correlação com os parâmetros de LaRue são descritos a seguir:

1. Altura. No parâmetro *altura* se encontram a melodia e a harmonia na música e as possibilidades de inflexão das frases do poema.
2. Duração. Do parâmetro *duração* constam o aspecto rítmico, tanto da música quanto da poesia.
3. Intensidade e timbre. A *intensidade* e o *timbre* são colocados, utilizando os parâmetros de LaRue, na categoria por ele denominada *som*, na qual se incluem as texturas resultantes de instrumentação e os registros empregados. No poema, o parâmetro *som* diz respeito às sonoridades de fonemas, às rimas, às aliterações e às assonâncias.
4. Parâmetro resultante: crescimento. O parâmetro denominado por LaRue de *crescimento* se relaciona ao aspecto formal das obras, que pode ser deduzido tendo por base os modos de organização dos parâmetros anteriores.

De uma forma didática, podemos sintetizar esses parâmetros no seguinte esquema:

Parâmetros do som	Parâmetros de LaRue	Música	Poesia
Altura	Melodia Harmonia	Melodia Harmonia	Inflexão oralizada resultante
Intensidade	Som	Dinâmica	Dinâmica da inflexão
Timbre		Timbre Tessitura (instrumentação , registros)	Fonemas Rimas Figuras de efeito sonoro (aliterações, assonâncias)
Duração	Ritmo	Ritmo	Ritmo
Parâmetro resultante: Forma	Crescimento	Forma	Forma

Certamente, além dos parâmetros sonoros observados na música e no poema na canção, observaremos os níveis lexical, sintático e semântico do poema, de acordo com a

classificação de Norma Goldstein (2003), e os níveis sintático e semântico na música²⁸, como nos mostra o quadro a seguir:

Níveis	Poesia	Música
Lexical	Léxico	-
Sintático	Sintaxe (palavras, frases, períodos, parágrafos, etc.)	Melodia, harmonia, ritmo e forma (motivos, frases, períodos, parágrafos) Elementos retórico-expressivos: timbre, dinâmica, agógica, tessitura
Semântico	Figuras de conteúdo (figuras de similaridade, figuras de contiguidade, figuras de oposição) Associações semânticas extrínsecas	Associações semânticas extrínsecas

²⁸ Se coordenarmos os elementos constitutivos do som, conseguiremos estruturas que formam a base da sintaxe musical. Assim, uma série de alturas diferentes coordenadas horizontalmente, isto é, numa sequência temporal, dará origem à melodia; a sua organização no espaço vertical, dentro da mesma unidade de tempo, resultará em contraponto ou em harmonia. A sequência de uma série de durações – positivas ou negativas, caso sejam representadas por som ou silêncios – dará origem ao ritmo e ao plano agógico da obra. A sucessão de intensidades diferentes criará o plano dinâmico. Finalmente, temos o timbre, com seus aspectos dialéticos de cor e de claro-escuro.

Dessas quatro estruturas, duas – o ritmo e a melodia, com os corolários de contraponto e harmonia – são fundamentais e verdadeiramente sintáticas; as duas restantes – dinâmica e timbre – pertencem ao terreno da retórica sonora, tendo, ao longo da história da linguagem musical adquirido mais ou menos peso nas obras musicais (Cf. MAGNANI, 1989, p. 81).

2.5 Semiologia, tradução e interpretação musical ²⁹

Nattiez considera-se trans-estruturalista, numa passagem do estruturalismo para uma forma de pensamento que, ao invés de negá-lo, o integra e ultrapassa. Dessa forma, leva em consideração categorias desprezadas pelos estruturalistas, como o fator tempo, os processos poéticos e estéticos, os contextos sociais, culturais e históricos e a dimensão semântica da música. O autor posiciona-se também como além do pós-modernismo, de orientação “relativista” (2005, p.44), que teria, em sua opinião, colocado toda a ênfase no polo estético, naquilo que a obra significa para o leitor. O que Nattiez parece desconsiderar, entretanto, é, em nossa opinião, o grande legado pós-moderno: o entendimento de que a linguagem tem também a capacidade de falar por si, na medida em que é falada. São os fenômenos contingenciais que cercam a criação artística, fenômenos estes levados em conta pelos modelos desconstrutivistas de interpretação. Apesar de ampliar consideravelmente o universo de variáveis a serem consideradas para análise e

²⁹ Ao lidarmos com a interpretação das canções de Lorenzo Fernandez, considerando não apenas a interpretação musical como tradução dos signos de uma partitura em linguagem sonora, mas também a atividade de verbalizar por escrito suas ocorrências e implicações, cabe aqui um paralelo entre a atividade hermenêutica, por nós tomada de forma abrangente como *interpretação do sentido de textos*, e a semiologia. Antes de tudo, torna-se necessário explicar que o termo hermenêutica assume sentidos diversos que variam conforme as épocas. Nattiez, em um de seus ensaios de semiologia aplicada inserido no livro *O combate entre Cronos e Orfeu* (2005), aponta diversos momentos da atividade hermenêutica, a saber:

- a *ars critica*, entre os séculos XVI e XVIII, que fundamenta na crítica histórica e na crítica de textos a interpretação dos textos da antiguidade clássica e da Bíblia;
- o programa histórico filológico do século XIX que especifica o sentido de um texto ao colocá-lo em relação com as significações, as remissões, as instituições, os costumes, as fontes, os temas e os gêneros, os quais permitem avaliar o valor e alcance das palavras dentro de um contexto cultural e histórico diverso do nosso;
- a hermenêutica de Schleiermacher (1768-1834) que justapõe a crítica filológica dos textos à sua interpretação, baseando-se na vida e no pensamento do autor;
- a hermenêutica de Dilthey (1833-1911) que relaciona a interpretação dos textos e das obras humanas à singularidade das culturas e à vida psíquica dos indivíduos;
- a hermenêutica filosófica de Gadamer (1960), uma extensão do pensamento de Heidegger, que enfatiza a historicidade da interpretação;
- a hermenêutica de Derrida, na qual as significações dependem sempre dos contextos e são, por conseguinte, submetidas a uma perpétua *différance*, privilegiando o polo estético.

Observa-se que a empreitada semiológica tripartite engloba uma parte dos domínios que as hermenêuticas tentam explicar. Nattiez dá ao termo hermenêutica o sentido mais amplo possível a fim de torná-lo compatível com seu uso histórico: “a atividade hermenêutica consiste em esmiuçar e elucidar o emaranhado infinito das significações que se instauram, para alguém, entre um objeto ou uma ação qualquer e um horizonte” (2005, p.46). Vê-se que tanto a semiologia quanto a hermenêutica têm o mesmo fundamento semiológico. Estas duas atividades do conhecimento humano compartilham o fato de ambas tratarem do domínio das significações. Para Nattiez, é inútil, em musicologia, transformar a questão das relações entre a semiologia e a hermenêutica em um problema de distinção e denominação de subdisciplinas. Esta é, para o autor, uma questão de ordem epistemológica: desde que se considere válido que o objetivo é explicar os interpretantes ligados aos signos musicais, a questão seria estabelecer os melhores métodos para explicar a semiose musical e o estatuto epistemológico de cada um destes métodos. Se há, para Nattiez, uma diferença importante entre a semiologia e a hermenêutica, ela está na determinação do nível de pertinência da exegese que a teoria da tripartição obriga a precisar (Cf. Nattiez, 2005, p.44-48).

interpretação da obra, a abordagem de Nattiez permanece analítica, operando com sistemas fechados, verificáveis ou inverificáveis, negando aquilo que o pensamento pós-moderno oferece de melhor – o trabalho com conjuntos abertos cujos elementos não são dados *a priori*. Trabalhar com a poesia implica também em lidar com a impossibilidade, com a adivinhação, com o “passo de sentido”. Nattiez acrescenta mais dados à análise. Em nossa opinião, chega o momento em que a interpretação se torna trabalho de criação. A apreciação estética é, em síntese, trabalho de criação.

Um dos grandes méritos da semiologia tripartite, no entanto, é acrescentar metodologia clara no trabalho interpretativo. É rigor metodológico. Mas, como nos diz Compagnon (2006) em *O demônio da teoria*, ficar no meio não causa furor. As teorias se sucedem com a amplitude máxima dos pêndulos, negando-se umas às outras. Para nós, a interpretação coloca-se como mais do que apreciação estética dos modelos estruturais. É trabalho de criação. Esse legado as teorias tradutórias, mais do que quaisquer outras, têm a nos oferecer. A interpretação é “transcrição”, como diria Haroldo de Campos.

A teoria tripartite, no entanto, retira do intérprete o peso de uma ideia perversa, a ideia de que este é um eterno endividado, e restitui a maravilha, a beleza, a leveza da possibilidade. Adentrar o universo semântico da canção a partir de sua materialidade é um primeiro passo. E se o intérprete jamais dará conta de uma suposta “essência da obra”, “oculta”, “escondida”, “impenetrável”, é porque o intérprete jamais dará conta de si mesmo, do mistério que habita em si.

Para compreender o “modo de formar” de um poema, Haroldo de Campos nos conclama a “desocultar a forma semiótica”. Benjamin propõe uma busca nas “entrelinhas”. Esses autores estabelecem como critério um mergulho nas obras quando propõem ao tradutor “penetrar no âmago do texto, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”, em sua imanência, em seu “modo de formar”. Nos dizeres de Umberto Eco, “entender como a linguagem funciona não diminui o prazer de falar, nem de ouvir o murmúrio eterno dos textos” (1997, p. 174). A tradução, em síntese, depende do texto, depende do material que o texto lhe concede, ou seja, de sua imanência. Nesse sentido, o tradutor aproxima-se do intérprete musical que verbaliza sua interpretação tendo por base a dimensão imanente da obra, como prega a teoria tripartite. Por sua vez, a dimensão imanente, como um “vestígio”, não propõe um texto como forma cristalizada e imutável. Ainda esta é sujeita ao olhar do intérprete, às suas escolhas de elementos no momento da análise, à sua própria maneira de apreciação.

No processo interpretativo, os dados sobre a obra, a compreensão de sua estrutura e a análise estética não têm como finalidade decifrar, muito menos explicar o conteúdo do discurso artístico. Esta forma autoritária de interpretação leva ao fechamento do discurso. Por meio desses dados o intérprete segue, como se seguisse em uma teia, procurando pontos de convergência para os quais se encaminham alguns significados. Os sinais da obra podem ser deduzidos, num diálogo dos signos com a intuição do intérprete. Encontramo-nos diante de uma pluralidade de interpretações que nos permitirão um estudo comparativo e do qual podem emergir conclusões clarificadoras. A interpretação necessita de parâmetros, de fundamentos, elementos conceituais a partir dos quais uma maior compreensão da obra nos é possibilitada. Lembremo-nos de Benjamin e de sua formulação sobre as leis de traduzibilidade da obra. Sua primeira lei instaura a necessidade de que seja encontrado, em algum momento, um tradutor adequado a ela. Consideramos que o tradutor deve possuir aparato técnico e universo simbólico para descobrir e unir pontos de sentido e ir além deles, ir atrás do que, segundo Benjamin, excede a comunicação naquilo que é intocável, incomunicável.

Muitos são os pontos que devem ser ligados pelo intérprete, mas na trama que se forma haverá sempre um elemento que escapa. Ao intérprete cabe contextualizar e permitir a mudança, pois a interpretação é tomada a partir de contextos diversos, momentos diversos e diferentes relações. A interpretação que ocorre dentro do contexto da mudança não nos impõe uma verdade autoritária nem fecha seu sentido.

A segunda lei de Benjamin nos coloca a pergunta: a obra permite ou exige tradução? Benjamin faz uma analogia entre a obra e um instante inesquecível. A obra ou o instante impõe não serem esquecidos. No entanto, é o próprio autor que nos aponta para a impossibilidade de corresponder a esta exigência, que é para ele de outra ordem, outro domínio: o domínio da rememoração do divino (Cf. Benjamin, 1992, p.vi). As canções brasileiras nos fazem essa exigência. Elas nos dizem: somos inesquecíveis, queremos sobreviver. Assim requerem sua tradução.

Ao intérprete resta avançar na interpretação porque o caminho não tem volta. É um caminho de eterna renovação e transformação. O caminho através do qual as obras “pervivem”. Benjamin nos aponta um caminho da fidelidade e da liberdade, ao mesmo tempo em que caminhamos pela beirada do abismo. Ou talvez, pelo viés do talvez, percorremos um caminho litoral, onde um passo em falso não signifique necessariamente a morte.

Nestes dois subcapítulos, vimos as possibilidades de construção de sentido que os textos literário e musical nos oferecem. Vimos como a carga material da poesia e da música é significativa e como a materialidade de um poema encerra uma carga de potência sonora que possui significados para um intérprete, os quais não são necessariamente iguais para o poeta ou o compositor. Descobrimos potencialidades da música e da literatura para além do discurso. Vimos também como a construção de sentidos é única para cada indivíduo, mas como sua inserção em contextos históricos e socioculturais modelam, determinam a sua percepção.

A canção se apresenta como um grande tecido de significações. Em nossa atitude interpretativa, devemos levar em conta a diversidade das redes de significações atuantes no fato musical e poético, significações que podem ser tanto intrínsecas como extrínsecas, o que inclui o fator tempo, os processos composicionais, também chamados processos poéticos e os processos perceptivos, ou seja, aquilo que percebemos da canção. E isto além dos contextos sociais, culturais e históricos, além dos ambientes e os modos de performance – aparatos cenográficos, técnica musical, grau de expertise do intérprete, grau de conhecimento e expectativa de uma audiência – que influirão na aceitação da obra. O intérprete inserido em sua contemporaneidade constrói suas redes pessoais de significação num trabalho de tradução, que implica criatividade e método. Concluindo, a canção é um todo intrincado de palavras e sons; *um texto multimídia atravessado pelos textos e contextos dos autores e dos intérpretes*. A construção de sentido na canção dependerá, em síntese, de selecionarmos e acionarmos em conjunto uma série de variáveis.

Uma canção não é simplesmente uma canção. Ela é aquilo que percebemos dela, fruto de nossa interação com seus elementos, no momento em que intérprete e objeto têm suas fronteiras diluídas e estabelecem entre si um entrelugar dialógico. Cabe ao intérprete criar seus mecanismos de leitura, diversos para diferentes áreas do conhecimento. A interpretação é produção de sentido, e, em suma, produção de conhecimento.

A interpretação hoje prevê “verdades” provisórias, mutáveis, mas, nem por isso o método é abandonado à sorte do sujeito que percebe. A caracterização do significante, do significado e da relação entre eles se baseia em parâmetros, procedimentos, critérios explicitados e, justamente porque assim o foram, podem ser discutidos e até mesmo contestados.

Adentrar o conteúdo expressivo da canção requer de nós, portanto, a escolha de parâmetros. A interpretação, longe de propor uma imagem realista da canção estudada, revelando-lhe a “essência”, torna-se construção que seleciona, no seu objeto, um certo número de aspectos considerados como adequados, não tanto para “explicar” a obra, como quer Nattiez, mas para “traduzir” a obra em sons ou verbalizar oralmente ou por escrito a ideia que dela se fez. “Toda a questão está em saber sobre a base de quais princípios esses aspectos foram escolhidos” (Nattiez, 2003, p. 5-6). O trabalho de percepção de imagens em uma canção é, em síntese, um trabalho de tradução, assentado em parâmetros e critérios explicitados.

Método e criatividade constituem um novo pensamento, o pensamento transdisciplinar. A abordagem transdisciplinar valoriza a criatividade e a ordem das descobertas, mas prioriza o método e as ferramentas analíticas do pensamento. Assim, propomos uma metodologia de orientação semântica que admite e sublinha as conotações emotivas, afetivas e imagéticas da obra musical, constituindo a imagem como veio operador de forma a integrar múltiplos elementos nesse todo muito maior, coeso e unido que é a canção.

3. Múltiplas imagens

3.1 O mosaico e a rede

Nas páginas anteriores, propusemos a canção como uma rede de significações na qual se encontram elementos heterogêneos: linguagem verbal e linguagem musical, palavras, sons, visualidade; voz, gestos, figuras de conteúdo e figuras de expressão, percebidos pelos nossos sentidos e pelo nosso intelecto, e elaborados em operações conceituais. A canção se nos apresenta como multiplicidade de sentidos e como diversidade e heterogeneidade no que concerne a seus elementos constitutivos.

Existem muitas maneiras analíticas de perceber a canção, e vários instrumentais teóricos que permitem sua divisão em partes e sua reconstituição. É possível fragmentar a canção, dividi-la em seus muitos e distintos elementos: a letra, a melodia, a harmonia, o ritmo, averiguar o léxico, distinguir figuras de linguagem, adentrar seu conteúdo semântico a partir de suas substâncias de conteúdo. Considerando que a canção

se nos apresenta como diversidade, multiplicidade e heterogeneidade, nesta tese nos propomos a desenvolver instrumentais que nos possibilitem conectar seus diversos elementos, que façam o caminho inverso da análise. Para refletir sobre a união dos elementos heterogêneos de poesia e de música num todo que é a canção, para juntar quebra-cabeças de formas tão desiguais, sugerimos um modelo de síntese que tem, como elemento operador, a imagem, em suas múltiplas modalidades.

A imagem, assim, pode ser pensada como um operador conceitual, uma operação teórica, um modo transversal para explorar na canção as relações que ali se estabelecem entre literatura e música. A imagem, nesta tese, constitui-se como operação de leitura. Por meio da imagem lemos a canção.

A palavra imagem é semanticamente carregada, conduzindo a várias interpretações. Não propomos apenas a descrição de imagens na canção, mas sim um modo transversal de pensar poesia e música, um operador na paisagem de significância da canção. Através do operador imagem verificaremos como se traduzem na canção as ideias de espaço, tempo, volume, movimento, cores, luzes, sentimentos e afetos, elementos comuns às linguagens verbal e musical da canção, e ainda, o que haveria de brasilidade nessas composições.

A canção, por meio das imagens que cria, constrói um efeito de simultaneidade, complementaridade, como um mosaico de múltiplas imagens simultâneas. Como uma rede. A imagem final, justaposição de muitas imagens, fragmentada, dinâmica, em constante modificação, se busca, se cria, se perfaz como efeito de relações.

A ideia de interação se diferencia ligeiramente do diálogo. Vejamos um som agudo entoado numa vogal aberta. A nota musical e o fonema simplesmente dialogam? Creio que há mais do que diálogo. O som musical e o timbre da vogal se justapõem como duas pranchas de vidro coloridas e transparentes, cada qual com sua cor, resultando numa nova cor. Não é fusão, é justaposição. Cada prancha colorida preserva sua identidade. Trata-se de uma combinação, e não de uma mistura.

A ideia de justaposição pressupõe adensamento, saturação, construção espacial que toma forma a cada nova ideia, a cada novo dado.

A canção persegue, surpreende, abraça relações inerentes aos objetos e acontecimentos, que de outra forma não se dariam à percepção. Se a imagem, como ícone, simulacro, em todas as suas manifestações, visuais, sonoras, perceptivas ou mentais, impõe-se e arrebatada, dá-se por vezes de imediato aos sentidos que a apreendem, a imagem

na canção, ao contrário, aos poucos dá-se a conhecer e exige, por parte de quem escuta, de quem lê, um meticoloso, incansável trabalho de descoberta, de atenção às suas partes mais íntimas, de incansável retorno às próprias partes.

Na poesia, a palavra e a imagem visual e sonora sempre foram levadas a altos níveis de engenhosidade. A canção, como forma poética, cria imagens lançando as palavras em outras substâncias sonoras. As palavras se materializam em fluxos sonoros no tempo e no espaço, se encarnam na voz do cantor, reverberam no corpo que emite e que ouve. A canção recria o poema numa outra dinâmica, numa outra maneira de expressão, num novo andamento, numa nova inflexão, com a harmonia, a melodia, a construção tímbrica, o uso de instrumentos, as construções rítmicas, a voz do intérprete. A canção nos permite experienciar as palavras e os fluxos das frases numa *elaboração* musical, na esfera de sentido do som.

Para pensarmos as imagens, partimos da ideia do mosaico, que consiste na reunião de pequenas e diferentes partes. Ora, cada elemento da canção, sendo passível de ser semiotizado, tem a potência de criar imagens. A canção é, por conseguinte, como um mosaico de imagens de características sensoriais diversas. Cada imagem, um fragmento. Uma síntese é uma reunião de fragmentos, de cacos. Como um mosaico ela representa uma ideia, e esta ideia é a canção. Um mosaico pressupõe uma visão arruinada, mas visão que sobrevive.

Inspiramo-nos na bela imagem criada por Walter Benjamin, exposta em sua tese *A origem do drama barroco alemão*. Em um dos momentos de sua tese, Benjamin se propõe a diferenciar a representação de ideias em um tratado em oposição a um sistema. Para o autor, o tratado que se propõe a representar as ideias adere obstinadamente à ordem das coisas, recusando as falsas totalizações. O tratado procede pela imersão, sempre renovada, em cada objeto singular, nos vários estratos de sua significação, obtendo assim “um estímulo para o recomeço perpétuo, e uma justificação para a intermitência de seu ritmo” (1984, p.50). A lei do tratado é, pois, a descontinuidade, o que o diferencia do sistema, contínuo, com coerência ininterrupta entre seus elos. Benjamin compara o tratado ao mosaico, pois ele justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens, e para o autor, “nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade” (1984, p.51). O mosaico justapõe elementos isolados e heterogêneos que resultam numa imagem global, e esta imagem resultante é uma reconstituição da imagem primeira, do todo inapreensível da

realidade intangível, do “ser indefinível da verdade”. O tratado procede pela representação: descrição do mundo das ideias e construção de conceitos, não para dominar as coisas, mas para “redimi-las” (1984, p.22). Benjamin traz para a ordem da realidade da representação as ideias metafísicas de salvação e redenção e desenvolve belamente o paradoxo da ideia arruinada, da morte da ideia, para proceder a sua sobrevivência.

Podemos dizer que procuramos entender e representar uma ideia: a canção. E assim mergulhamos em suas partes mais íntimas, retornando sempre às próprias coisas, isolando elementos de forma minuciosa. E emitindo conceitos, os quais “salvam” a ideia de sua extinção, de sua não representação. Após isolar esses elementos, eles serão reunidos de novo, como num mosaico. A imagem final é resultante de uma série de opções de leitura: procede-se das partes para o mosaico e depois retorna-se de novo às partes, continuamente, infatigavelmente. Os pequenos pedaços não precisam ter uma relação direta com o todo. Como nos diz Benjamin, o valor da representação é comparado ao brilho do esmalte sobre o mosaico. Independe de um fragmento individual. É uma tentativa de reunião de fragmentos.

Na canção, a imagem global, como um mosaico, é resultado da reunião, da justaposição dos vários tipos de imagens criadas por seus elementos literários e musicais. A ideia é de simultaneidade, não de fusão. É necessário perceber cada parte, cada tipo de imagem, num processo de construção, de exploração de seus elementos. Posteriormente, essas imagens são acionadas para a construção de sentido, em processos relacionais. Múltiplas sensações, múltiplos processos de simbolização, múltiplas imagens dadas e construídas, percebidas ou evocadas. Mais que tentar representar o todo, buscamos uma forma de vivenciar o todo.

Diversos modelos interpretativos da atualidade utilizam o modo de organizar e dispor o conhecimento baseado em redes, como as redes neurais ou as redes dos sistemas eletrônicos. Um mosaico que justapõe elementos heterogêneos se assemelha aos modelos de rede, que também conectam elementos heterogêneos. Numa rede temos nós e conexões. As conexões, de uma certa forma análogas ao esmalte do mosaico, surgem de um processo criativo, de relações dinâmicas. É necessário um potencial imaginativo para fazer ligações, organizar as conexões e criar mecanismos que permitam conectar mais facilmente elementos diversos. Esse processo é semelhante ao que nossa mente executa para reconstituir, por exemplo, a imagem de uma pessoa.

O que o nosso cérebro armazena não é uma imagem *per se* de alguma pessoa ou objeto, mas um meio para reconstruir um esboço dessa imagem. Não existe apenas uma fórmula para essa reconstrução. Uma pessoa, por exemplo, enquanto pessoa completa, não existe num único local do cérebro. Ela encontra-se distribuída por todo ele sob a forma de muitas representações para os diversos componentes. Existem representações, por exemplo, para a voz dessa pessoa, nos córtices de associação auditivos. Quando lembranças de coisas relacionadas com essa pessoa são evocadas, e ela emerge em vários córtices iniciais (visuais, auditivos), ela continua a estar presente apenas em vistas separadas, durante a janela temporal na qual se constrói *algum* significado para sua pessoa. Em suma, uma mente integrada resulta de uma atividade fragmentada. As múltiplas linhas de processamento sensorial experienciadas na mente – imagens visuais e sons, sabor e aroma, textura superficial e forma – “ocorrem” em estruturas cerebrais distintas (Cf. Damásio, 2002, p.130).

Retomando a canção, as imagens de diferentes modalidades se constituem como os nós de uma rede. O todo é resultante das diferentes possibilidades de conexões entre esses nós. A imagem final é como um esboço desse todo, que pode ser reconstruído de várias maneiras, conectando-se ou não esses diferentes nós.

3.2 Percebendo a imagem

Ao abordarmos as imagens em uma canção, primeiramente nos perguntamos como é que poderíamos defini-las. As imagens são ligadas usualmente à visualidade. Anne-Marie Christin (2004, p. 284), ao defender a hipótese de que a escrita nasceu da imagem, a define em primeiro lugar como “uma presença, isto é, um dado visual preexistente ao sujeito que o percebe, um ‘sempre-já-aí-antes’ cuja evidência e cujo enigma se impõem ao olhar de modo tão imperioso quer se trate de um sonho ou de um quadro”. Para a autora, o que diferencia a imagem de uma paisagem natural ou um objeto, está no fato de que ela resulta de uma série de opções intelectuais, ligadas a esta experiência primeira, que objetivam sua exploração e seu domínio pelo homem.

Ao fazer referência a um “sonho” ou um “quadro”, observamos que Christin aborda tanto o lado material como o lado mental da imagem. Assim como Anne-Marie Christin, Lucia Santaella (2001, p.15-32) divide o mundo das imagens em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais, como, por exemplo, os

desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas ou televisivas. Para a autora, neste sentido, estas imagens são “objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual”. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Santaella nos diz que neste domínio as imagens aparecem como “visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais”. Imagens mentais ou materiais encontram-se ligadas em sua formação, ou, nas palavras da autora:

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA, 2001, p. 15).

As imagens mentais são matéria de pesquisa da neurociência. Neste domínio, além das imagens visuais, outras modalidades de imagem são enfocadas, como por exemplo, as imagens sonoras ou imagens de movimento. O neurocientista Antônio Damásio (2002, p.123) nos oferece ideias esclarecedoras que abordam o processo de formação de imagens em nossa mente. Segundo o cientista, o conhecimento factual (para o raciocínio e para a tomada de decisões) chega à mente sob a forma de imagens. Ao olhar para uma paisagem, ouvir uma música ou ler um livro, um indivíduo estará formando *imagens de modalidades sensoriais diversas*. As imagens assim formadas chamam-se *imagens perceptivas*. Se o indivíduo desviar seus pensamentos do que estiver fazendo e pensar em uma coisa qualquer, também estes pensamentos são constituídos de imagens, independente de serem compostas por formas, cores, movimento, sons ou palavras faladas ou omitidas. Essas imagens que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado ou imaginamos algo que poderia ocorrer no futuro, são por ele denominadas *imagens evocadas*, em oposição às imagens de tipo perceptivo.

Para Damásio, as imagens mentais evocadas são construções momentâneas, “tentativas de réplica”, de padrões que já foram experienciados. Essas imagens evocadas tendem a ser retidas na consciência apenas de forma passageira e, embora possam parecer boas réplicas, são, segundo o autor, frequentemente imprecisas ou incompletas. A ideia de que não podemos guardar imagens permanentes em nossa mente deve ser reconciliada com a ideia de que “podemos sempre evocar, nos olhos ou ouvidos de nossa mente, imagens aproximadas do que experienciamos anteriormente” (2002, p. 128).

Em larga medida, o pensamento é feito de imagens. Palavras ou símbolos arbitrários podem fazer parte de nosso pensamento, entretanto, tanto as palavras como outros símbolos são, segundo o cientista, baseados em representações topograficamente organizadas (representações organizadas por área cerebral) e são, eles próprios, imagens. Damásio nos diz que “a maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência” (2002, p.134).

A capacidade de imaginar e de criar imagens por analogia no processo de interpretação é um recurso imprescindível para o intérprete. O grande teórico do teatro, Constantin Stanislavsky, nascido em 1863, bem antes das descobertas da neurociência usou praticamente as mesmas palavras de Damásio em suas lições, como vemos a seguir:

A natureza arranjou as coisas de tal modo que, quando estamos em comunicação verbal com os outros, primeiro vemos a palavra na retina da visão mental e depois falamos daquilo que assim vimos. Se estamos ouvindo a outros, primeiro recolhemos pelo ouvido o que nos estão dizendo e depois formamos a imagem mental daquilo que escutamos (STANISLAVSKY, 1983, p. 142).

Inegavelmente ciente do poder da imagem, Stanislavsky (1983, p. 142) nos diz que “ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais”. E continua: “para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista”.

Bosi (2004, p.22), refletindo sobre o sistema das repetições que a análise tem valorizado como inerentes à mensagem poética, diferencia a imagem “dada” – aquela que não depende de nossa vontade receber, da imagem “construída” – aquela que implica em processos de organização perceptiva. Assim, a simetria, a regularidade, a complexidade ou a luz das imagens dependem de forças que interagem em determinado campo perceptual. A imagem tende a ser gravada pelo afeto presente no momento de sua fixação. A linguagem poética tenta recuperar o imediato, o finito da imagem, mas se constrói através de um discurso que se estabelece no tempo de seu transcurso e que necessita de mediação para ser compreendido.

Um poema é ao mesmo tempo a percepção e a evocação de imagens. A percepção ocorre no instante ínfimo do presente, no momento em que o olhar se dirige para o papel e percebe nesta superfície um desenho, um espaçamento, uma forma. Ocorre também durante a sua audição, quando entramos em contato com sua sonoridade. Não é

sem razão que a poesia é por vezes considerada “como mais próxima da visualidade e da música do que da linguagem verbal” (Santaella, 2001, p. 69). A evocação é o trabalho da memória que deriva imagens de imagens, numa semiose aparentemente sem fim. Percepção e evocação ocorrem durante o tempo de transcurso do poema. Som, visualidade, léxico, sintaxe e semântica nos conduzem às imagens visuais do poema, e a outras tantas imagens de características diversas.

Em uma canção, as imagens criadas pelo poema interagem com as imagens criadas pela música. A música é a imagem sonora “dada” que se apresenta ao nosso sentido da audição. O que diferencia as estruturas sonoras percebidas da imagem sonora “construída” propriamente dita, é que esta última pressupõe atos de percepção. Ela resulta de uma operação conceitual – ligada à experiência primeira do perceber – que visa à sua exploração, sua compreensão, ao seu domínio.

3.3 A percepção sígnica das estruturas musicais: a imagem como signo

O pensamento opera por tradução. Segundo Peirce (2005, p.269), “sempre que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve como signo”. A linguagem, como tradução dos pensamentos, é, portanto, tradução das imagens que ocorrem na mente. Da mesma forma, traduzimos estruturas musicais em imagens. A percepção sígnica liga as estruturas sonoras entre si e as remetem a um universo de sensações, à experiência de mundo, a vivências individuais, a objetos e situações que nos cercam.

As estruturas musicais e a carga sonora expressiva de um poema não aludem apenas à nossa experiência auditiva. Dizem respeito às categorias sensoriais diversas a partir das quais construímos imagens – percebidas ou evocadas – espaciais, temporais, de movimento, de sentimentos e emoções que, em última instância, modelam nossa própria percepção da música. No processo de evocação se descortinam outros universos de sentidos que remetem a música à luz, às cores, a diferentes planos no espaço, a texturas, superfícies lisas, à aspereza, à doçura, à liquidez e à dureza. Desfilamos os termos que utilizamos para caracterizar os sons: sons doces, aveludados, brilhantes, duros, foscos, quentes, gelados, termos ligados intimamente às imagens captadas pelo olhar, pelo tato, pelo olfato, pelo paladar.

Tratamos de associações simbólicas relacionadas às esferas dos sentidos, e aqui não nos atemos apenas aos cinco sentidos usualmente classificados. Uma canção nos toca física, intelectual e emocionalmente, pois, na verdade possuímos vários sistemas de monitoração. Conseguimos sentir as variações de temperatura e de pressão, a posição das articulações (propriocepção), o movimento corporal (cinestesia)³⁰, as sensações internas de nossos corpos, soma de múltiplos estímulos provenientes das diversas partes do organismo e que resultam em nossas emoções (cenestesia). Existem sentidos específicos para observarmos o que acontece fora de nós, e existem aqueles que servem para percebermos nós mesmos e a relação do nosso corpo com o espaço. Os sentidos agem em grupo, basta acionarmos um deles para que outros respondam. Isso acontece para que possamos formar um cenário mental de uma situação. Ao olharmos, por exemplo, para uma fruta, podemos sentir mentalmente sua textura, seu cheiro e seu sabor. Sensação e percepção são processos diferentes e indissociáveis em nossa apreensão da realidade. A sensação é passiva. As ondas sonoras, por exemplo, atingem o aparelho auditivo e, na forma de impulsos elétricos, são levadas pelo nervo auditivo até o cérebro. A percepção assimila, decodifica e processa dados. Aqui não nos cabe discutir a quantidade de sentidos que temos e sua complexidade. O que nos importa são nossos mecanismos ativos de percepção nos processos de construção de imagens.³¹

Vejam, então, como pode se dar a percepção simbólica das estruturas musicais, para, a seguir, verificarmos a partir de que elementos sonoros poéticos e musicais é possível perceber imagens visuais, espaciais, plásticas, imagens de movimento, imagens temporais e, por fim, os sentimentos como imagens. Tomando por base a abordagem de Santaella (2001, p.59-65) para imagens visuais, elaboramos os conceitos de Peirce para a

³⁰ Diz-se de *cinestesia* ao sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros. Não confundir, pois, com *sinestesia*, que consiste na relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente, como, por exemplo, um perfume que evoca uma cor.

³¹ Os nossos sentidos são extremamente complexos e foge do escopo de nosso trabalho um maior aprofundamento neste tema. Salientamos que a ideia de que temos apenas 5 formas de perceber o mundo foi formulada por Aristóteles no século IV a. C. e permanece popular até hoje. Estudos atuais consideram um leque bem maior de sentidos, levando em conta aqueles que auxiliam na percepção e monitoração das sensações corporais internas. O número de sentidos considerados varia em diferentes enfoques científicos e filosóficos, podendo passar de 20. O filósofo espanhol Xavier Zubiri (1898-1983) em *Inteligencia Sentiente: Inteligencia y Realidad* (1980) nos oferece uma lista de onze sentidos: visão, audição, olfato, contato-pressão (tato), gosto – os cinco tradicionais –, sensibilidade labiríntica e vestibular, calor, frio, dor, cinestesia (sensibilidade nos movimentos) e cenestesia (sensibilidade visceral). Segundo Zubiri, como cada sentido nos apresenta a realidade de forma distinta, há diversos modos de impressão de realidade. Para o filósofo, o momento de impressão qualifica o ato apreensor como ato de “sentir” e o momento de realidade qualifica-o como um ato de “inteligir”, que consiste em apreender algo como real. Sentir e inteligir são dois momentos de algo uno: a apreensão de realidade.

esfera musical. Peirce distingue três níveis signícos: o icônico, o indicial e o simbólico. O que caracteriza um signo como símbolo é o fato de sua relação com o objeto se dar através de uma mediação, o que faz com que este seja interpretado como se referindo àquele objeto. Para que uma estrutura musical seja caracterizada como símbolo, deve, portanto, existir, estabelecida *a priori*, uma convenção que dite seu significado. A associação de ideias entre um referente e seu significado é um hábito ou lei adquirida, que faz com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele. Peirce caracteriza o símbolo como um signo que depende de um hábito nato ou adquirido. Na música, uma figura de retórica como a *catabasis*³², por exemplo, adquire dimensão de símbolo no período Barroco quando significa, convencionalmente, queda, tristeza ou morte. No coração desta convenção existe, no entanto, uma forma, uma encarnação abstrata da imagem. A disposição descendente das notas musicais possui também uma qualidade icônica, pois apresenta uma relação de similaridade entre a aparência do desenho melódico e a queda que representa. Possui também uma qualidade indicial, na medida em que seu movimento indica, fisicamente, a queda³³.

Certas atribuições de significados às estruturas musicais, na cultura ocidental musical dos últimos três séculos, poderiam ser chamadas de simbólicas, de tal forma já nos tornamos aculturados a certas associações, como, por exemplo, as associações de agudo/alto, grave/baixo, e mesmo a significação de certos acordes como consonantes ou dissonantes. Assim também as atribuições de significados como alegria a estruturas rápidas ou agudas, ou de tristeza a estruturas lentas ou graves.³⁴ Entretanto, julgamos que, como

³² Figura de retórica caracterizada por um desenho musical descendente que adquire significações de queda, tristeza ou morte, ou ainda significações ligadas à servidão ou humildade, assim como a afetos baixos e vis.

³³ Não nos esqueçamos de que existem medidas simbólicas que nos permitem aferir parâmetros sonoros. A altura (frequência) de um som é medida em *hertz*; a intensidade em decibéis; a duração em segundos. Por meio de programas de computador, esses parâmetros são representados graficamente.

³⁴ Associações metafóricas como agudo/claro/alegre ou grave/escuro/triste, são, nos dizeres de Nattiez (1990, p. 123), “resultado de sistemas codificados aos quais nos tornamos aculturados”. É provável que convenções do tipo agudo-alto, grave-baixo tenham surgido na mesma época em que surge a notação musical diatemática, que desenha o movimento melódico no papel. No campo da acústica musical, o físico Flo Menezes (2004, p.117) afirma que a subjetividade impregna a escuta musical, de tal forma que “o que ouvimos nem sempre corresponde à realidade crua e física dos sinais acústicos”. Para o físico, uma prova disso são as informações adicionais acrescidas pelo contexto musical e até mesmo pelo nosso conhecimento de uma partitura. Uma nota fundamental, por exemplo, pode ser deduzida a partir de uma contextualização precedente que facilite sua percepção em um dado contexto sonoro. Também para o autor, “os conceitos de consonância e dissonância revelam-se como sendo conceitos essencialmente culturais, estruturais (de acordo com a estética de tal ou qual obra ou de tal ou qual período histórico) e não propriamente acústicos. Consonância e dissonância não são conceitos determinados diretamente por propriedades acústicas, mas sim pela forma através da qual certas propriedades serviram à estruturação da linguagem musical em determinado período da história” (2004, p. 270). Ainda assim, segundo Menezes (2004, p. 103), “algumas variáveis parecem ser reconhecidas pela maioria das pessoas do globo, como, por exemplo, a oitava”. Observa-se

não são sistematizações organizadas, como é, por exemplo, a linguagem verbal, o signo musical se enquadra basicamente na categoria de ícone. A iconicidade deve, a meu ver, ser vista numa dimensão mais abrangente do que o aspecto qualitativo, físico, imagético, material da imagem visual. Como o próprio Peirce assinala, o subnível metafórico do ícone permite uma grande mobilidade de associações, na medida em que relaciona o signo com algo diverso dele.

Com relação ao ícone, Peirce distingue três níveis de iconicidade: 1. ícone puro, 2. ícone atual, 3. hipoícones ou signos icônicos. Os hipoícones ou signos icônicos agem como signos porque representam algo e são governados pela similaridade e relações de comparação. Os hipoícones são, por sua vez, divididos em três subníveis: 1. imagens, 2. diagramas, 3. metáforas. As imagens representam seus objetos porque apresentam similaridade ao nível de qualidade, de “Primeiras Primeiridades”, ou seja, na aparência. Os diagramas apresentam similaridade nas relações. As metáforas apresentam similaridade no significado, ou seja, apresentam um paralelo entre o caráter representativo do signo (seu significado) e algo diverso dele. O diagrama imbuete a imagem. A metáfora, por sua vez, engloba o diagrama e a imagem.

Na música, acordes em trêmulos na região grave de um instrumento se constituem como ícone, subnível imagem, na medida em que representam o barulho, por exemplo, de um trovão, ou seja, existe uma relação de similaridade ao nível de qualidade entre o som resultante dos trêmulos na região grave e o som de um trovão. Ao diagrama correspondem, por exemplo, os padrões sintáticos da linguagem musical ou a representação esquemática de uma forma musical. Ao subnível metáfora, as inúmeras relações que são estabelecidas entre o som e, por exemplo, elementos ligados a outras categorias sensoriais, como a visão ou o tato, as quais resultam em expressões como um *som brilhante* ou um *som duro*.

Elementos ligados prioritariamente ao olhar constroem o que podemos chamar de imagens visuais na música, mas que são, em suma, percepções metafóricas das

também maior facilidade de localização espacial de sons agudos (mobilidade) e onipresença espacial de sons graves (mobilização) (2004, p. 292). Ao cantarmos, podemos sentir as notas graves ressoarem na região do peito e as agudas na cabeça. No domínio dos sentimentos, pesquisas no campo da neurociência demonstram que, em conjunção com os estados corporais negativos, a criação de imagens na mente é lenta e sua diversidade é pequena, e em conjunção com os estados corporais positivos a criação de imagens é rápida e a sua diversidade é ampla (Cf. Damásio, 2002, p 177) o que nos leva à associação de movimentos musicais rápidos com estados positivos como a alegria.

qualidades sonoras. Assim, o brilho, a luz, a cor de um acorde, de uma harmonia ou de uma vogal enquadram-se nesta relação icônica metafórica.

Brilho, luz e cor podem também ser considerados como elementos plásticos. A plasticidade de uma forma sonora, por exemplo, diz respeito a categorias sensoriais diversas evocadas, não apenas a visão, mas também ao tato, que percebe diferentes texturas. A dureza ou a liquidez de um som, como signo icônico, transitam entre as subcategorias imagem e metáfora, quando se aproximam mais ou menos de referentes reais como o barulho da água ou de choques abruptos.

Como parte da plasticidade de uma forma musical encontram-se elementos que dizem respeito à construção do espaço e às características desse espaço, como sua grandeza ou sua forma. A imagem espacial na música e na poesia é construção que justapõe imagens que podem tanto estar ligadas aos sentidos da visão e do tato como à percepção do movimento corporal em relação a um espaço – percepção cinestésica – e ainda a sensações de equilíbrio e de propriocepção. Cabem aqui algumas considerações sobre a construção da noção de espaço em música.

Sabemos que um evento sonoro se caracteriza por sua existência no tempo, e que, assim sendo, a experiência da percepção musical necessita da coordenada tempo para se concretizar. Mas o som é também elemento que se propaga no espaço. Ondas de pressão e descompressão de ar causadas por uma fonte sonora em vibração atingem nossos tímpanos e são percebidas como som. O som se propaga no ar, na água, em corpos sólidos. A localização e a mobilidade da fonte sonora são determinantes no processo de caracterização de um som. Com base em suas considerações analíticas do espaço nas formas sonoras, o teórico argentino Dante Grela (2008, p.89) propõe a classificação da música como arte espaciotemporal. Para o autor, “tempo e espaço funcionam como referentes em função dos quais um evento sonoro é definido quanto a sua localização”.

Nossa visão e nosso tato percebem o espaço a nosso redor. Percebemos o espaço vazio no qual estamos imersos e percebemos os objetos localizados dentro desse espaço. A partir da percepção do espaço vazio e dos objetos, estáticos ou em movimento, construímos nossas noções de distância, de tamanho e de localização.

No universo sonoro, podemos ter uma noção de espacialidade que dependerá da localização das fontes sonoras em relação a um ouvinte. Por outro lado, podemos ter também *sensações* de espaço, causadas por determinadas configurações sonoras resultantes da organização de determinados parâmetros musicais, particularmente a altura e a

intensidade. A partir desses parâmetros, levamos em conta o tamanho dos intervalos, o registro utilizado, a intensidade dos sons e a textura musical para desenvolvermos nossas ideias de espaço sonoro. A sensação de espaço se constrói também a partir do movimento sonoro, ou seja, do movimento gerado pelas notas em sucessão, pelas escalas, pelos saltos intervalares e pelas progressões harmônicas. Movimento cria espaço e com isso, volume. Dante Grela (2008, p. 89) propõe para este tipo de espacialidade a denominação de espacialidade “virtual”. Entendemos, no entanto, que esse tipo de espacialidade, semioticamente falando, não é menos real. Se pensarmos com Peirce, temos medidas de espacialidade mais simbólicas ou mais icônicas, que dependerão de nossas convenções e do universo simbólico que construímos a partir de nosso aprendizado musical e de nossas vivências culturais.

Assim, por exemplo, a distância entre fontes sonoras pode ser medida por instrumentos de medida convencionais. Uma distância de 5 metros entre uma fonte e um ouvinte é símbolo. A construção espacial na música pode também ser pensada como construção icônica, também governada pela similaridade e relações de comparação. As distâncias entre as notas, em intervalos musicais pequenos ou grandes, percebidas em relação a diferentes regiões espaciais, maiores ou menores são ícone.

A sucessão das notas, as repetições, as progressões harmônicas, as escalas ascendentes ou descendentes, os saltos intervalares, a sucessão das sílabas e das palavras criam imagens de movimento. Podemos relacionar movimentos da música e da poesia com ritmos, tendências e modalidades de movimento encontrados na natureza, e com formas gestuais e padrões de movimento experienciados pelo corpo, num processo simbólico de grande força expressiva.

A música é movimento sonoro que ocorre no tempo. A experiência de tempo ocorre imediatamente, já que a música é sucessão de sons e silêncio. O tempo experienciado, o tempo vivido pode, entretanto, ser diferente do tempo da memória, como veremos no capítulo dedicado às imagens da memória. Se a performance de canção ou a leitura de um poema duram dois minutos, esse é um tempo medido que se enquadra, se pensarmos com Peirce, na categoria símbolo. Dois minutos dizem respeito a um tempo transcorrido, um tempo medido convencionalmente. O tempo da memória, o tempo evocado, o tempo diferente do relógio, percebido por meio de processos variados é um tempo icônico.

Por fim, os sentimentos são também imagens, paisagens corporais percebidas pelos sentidos:

A essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações (alterações no estado do corpo) em justaposição com as imagens mentais que iniciaram o ciclo. Em outras palavras, um sentimento depende da justaposição de uma imagem do corpo propriamente dito com a imagem de alguma outra coisa, tal como a imagem visual de um rosto ou a auditiva de uma melodia (DAMÁSIO, 2002, p. 175, grifo do autor).

O processo simbólico que se inicia a partir da cenestesia, ou da percepção das reações corporais que tomam parte dos processos de sentir emoções, constitui, sem sombra de dúvida, um dos mais efetivos poderes expressivos da linguagem musical. Associações de estruturas musicais com emoções como a alegria, a tristeza, a cólera ou o medo constituem um processo simbólico importante. Emoções são traduzidas em música de formas distintas em diferentes épocas ou culturas, variando também de indivíduo para indivíduo. É possível perceber, por exemplo, relações entre padrões rítmicos e melódicos e padrões gestuais que acompanham nossos comportamentos ao sentirmos emoções. Certas imagens criadas pela música, por sua vez, podem ser consideradas como traduções de sentimentos e emoções. Essas proposições ficarão mais claras ao longo desta tese, na medida em que as demonstrarmos nas canções de Lorenzo Fernandez.

4. Um exemplo: A saudade e as imagens da noite

As canções de Lorenzo Fernandez mergulham nas imagens da noite. A noite tem cor, brilho, luz. A noite constitui-se como espaço, como lugar, como paisagem. A noite é evocativa dos sentimentos doloridos de nostalgia, que nos são dados por meio da construção poético-musical. Poesia e música criam imagens da noite por meio de justaposição de imagens e percebemos essas imagens por meio dos sentidos e de operações conceituais, movimentos ativos de percepção. Vejamos, como demonstração das considerações teóricas anteriores, a canção *A saudade Op.11*, uma das primeiras peças para canto e piano de Lorenzo Fernandez, escrita em 1921.

4.1 A imagem frásica

A imagem na canção não é simulacro da natureza. Parece estática, no entanto se move. Compõe-se de forças diferentes em equilíbrio, trabalha sempre com outras imagens, o que lhe confere dinamismo.

No poema, a imagem é trabalhada pela palavra. A imagem num poema é uma palavra articulada. Como nos diz Bosi, “não se deve saltar da imagem ao texto sem atravessar o curso das palavras” (2004, p. 31). E Drummond: “Chega mais perto e contempla as palavras / Cada uma / Tem mil faces secretas sobre a face neutra.”

A palavra persegue o simultâneo, o finito da imagem mediante um jogo alternado de idas e vindas, de recorrências, numa estratégia mais lenta e sinuosa do que a armada pela percepção visual ou devaneio. Jakobson, propondo a projeção do eixo das semelhanças no eixo das contiguidades, ou a subordinação do serial às leis da analogia, elabora uma definição que abrange as reiterações: do metro, da rima, das aliteraões, das regularidades morfossintáticas, da sinonímia, da paronímia, das correspondências semânticas. Essas recorrências não querem dizer fusão, pois há graus diferenciados da sensação, percepção e articulações simbólicas. Todas essas reiterações se dispõem no interior de um fluxo verbal que se “adensa com a pressão acumulada dos signos”. “A imagem final, a imagem produzida, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais” (Bosi, 2004, p. 37). A imagem “frásica” é momento de chegada do discurso poético, o que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito de um longo trabalho de expressão. As figuras de linguagem têm natureza linguística, o que as diferencia da matéria mesma, visual ou onírica da imagem.

Vejamos o pequeno poema de autoria de Luís Carlos da Fonseca Monteiro de Barros ³⁵:

³⁵ Engenheiro civil e poeta, Luís Carlos nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1880, e faleceu na mesma cidade em 1932. Eleito em 20 de maio de 1926 para a Cadeira n. 18 da Academia Brasileira de Música, na sucessão de Alberto Faria, foi recebido em 21 de dezembro de 1926, pelo acadêmico Osório Duque-Estrada. Sob o funcionário exemplar, existia o poeta, de que pouca gente, só os mais íntimos, tinha conhecimento. Pertencia ele à última geração parnasiana, à geração dos discípulos de Emílio de Meneses e de Francisca Júlia.

A saudade, a dor mais pura,
 Tão pura fica, ao chorar,
 Que o seu pranto transfigura
 A morte, que é noite escura,
 Numa noite de luar...³⁶

A noite escura é imagem que se abre aos sentidos à espera de uma relação. Tem cor, volume, espaço. Apresenta uma concretude. Mas é morte! E assim começa a mover-se. A noite escura predica a palavra morte. Situa, complementa, interage. “A analogia não é fusão”, como diria Alfredo Bosi (2004, p. 39), “é enriquecimento de percepção”. A morte se lança no espaço da noite, também é figura. É interessante compreender a metáfora não como uma analogia em si, entre palavras que já tenham semelhança de conteúdo formal, mas como transferência. As características que atribuímos à noite escura se transportam para a percepção que temos da morte.

A noite de luar é a imagem espelhada, a percepção paralela, a recorrência de um quase igual. Tem claridade, brilho, tonalidades de azul menos densas, mas ainda é noite. A repetição faz com que a imagem se adense e se intensifique em sua transformação.

Nesse percurso, o agente da transformação: a saudade, um sentimento cuja imagem busca-se traduzir num conteúdo material. O poema, num único e pequeno bloco, formado por uma única sentença gramatical e apresentando verbos sempre no tempo presente, aponta inicialmente para esse único tema. O sentimento é personificado, a ele se atribui a atitude humana de chorar, o que é uma metáfora para o pranto do próprio poeta. Ou não seria o poeta então que se despersonifica, torna-se etéreo, intangível como o sentimento?

Na paisagem sonora do poema, assonâncias de vogais de sonoridades contrastantes ‘a’ e ‘u’ são também encontradas nas rimas. Da mesma forma se alternam sonoridades de consoantes sibilantes ‘s’ ou ‘ch’ com sonoridades plosivas ‘p’, ‘g’, ‘k’. Sonoridades que se opõem diametralmente concorrem para a fixação de um clima ambivalente.

Os acentos e as rimas nos conduzem no fluxo da frase; são momentos em que nossa atenção se detém. Sauda—de, pu—ra, pu—ra chora—r, pran—to, transfigu—ra, mo—rte, escu—ra, no—ite, lua—r. *Pura* adjetiva *dor*. Mas *pura* rima com *transfigura* e *escura*. A palavra *dor* reverbera nas sonoridades fechadas que não mais conotam pureza, limpidez, ou transparência. De sonoridade antagônica, a rima entre as palavras *chorar* e

³⁶CARLOS, Luis. *Columnas*: versos. Rio de Janeiro: Editor Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920. p. 207.

luar aproxima as duas palavras por identidade fônica sugerindo vários significados e associações. O choro relaciona-se com a ideia de claridade provinda do luar. O pranto é capaz de modificar a ideia inicial da morte. Desta forma, a saudade cumpre uma função restauradora de dar alento ao poeta. A saudade se apresenta como um sentimento ambíguo, dor e alento, consolo não todo, que modifica a face da morte, transformando a “noite escura” em “noite de luar”.

As imagens da noite, o escuro, a claridade, o luar adquirem uma nova dinâmica. Não se cristalizam, se abrem na trama do discurso. As imagens e o sentimento se entrelaçam e tomam forma no processo verbal, nas analogias, nas recorrências, nas sonoridades. O contexto frásico empresta dimensão poética às imagens, não para explicá-las, mas para situá-las num todo expressivo e significativo. A imagem se potencializa por meio das figuras de linguagem, e não apenas. O estrato sonoro lhe adensa a dimensão significativa. O poema prolonga a imagem no tempo. Aquela que era um instante, um átimo, perdura na duração do poema. Imagem simultânea de muitos fragmentos.

4.2 Tempo/espaco: movimento, sentimento

Ouçamos então a canção *A saudade* (Exemplo 1):

Calmo e triste
ligado e com expressão de profunda tristeza

PIANO

Pedal *

4

cresc.

dim.

4

Exemplo 1: *A saudade*, compassos 1 a 6.

A canção é sucessão de palavras sonorizadas no tempo, materializadas, presentificadas, corporificadas na voz que entoa. As palavras do poema, visões mentais, projetam-se no tempo e no espaço impulsionadas pelo sopro, enlaçadas nos sons dos instrumentos nos quais se apoiam, se fundem, dialogam, complementam.

Vimos que a música é movimento sonoro que ocorre no tempo. A sucessão de sons e silêncio, a disposição das notas, as repetições, as progressões harmônicas, as escalas ascendentes ou descendentes criam movimento. Movimentos são evocativos de padrões experienciados pelo corpo. Pronunciemos as palavras *a saudade*. Dois tempos fracos e um acento. Sobre esse ritmo se origina um motivo de impulso anacrústico, a partir do qual a canção *A saudade* é construída. Esse motivo é reiterado incessantemente ao longo da canção, na linha do piano, desenvolvendo-se algumas vezes em pequenas progressões ascendentes e diluindo-se nos seis últimos compassos. É como se a melodia no acompanhamento repetisse à exaustão *a saudade, a saudade, a saudade*, e, posteriormente, como um eco, repetisse também *a chorar, a chorar, a chorar*. A imagem desses sentimentos e atitudes não se fixa apenas nos nomes que os evocam, mas se prolonga no tempo, se fixa na memória por uma relação quase que de predicação, realizada pela música. O movimento é espasmódico, repetitivo, guardando sempre pequenas variações, pequenos desenvolvimentos em progressões cada vez maiores. A repetição, ao mesmo tempo em que prevê o retorno, promove a expectativa do que existe por vir. Paralisa o tempo, cristaliza um instante potencializando-o, intensificando-o, ao mesmo tempo em que o impele sempre em frente. (Exemplo 1).

A imagem torna-se novamente estática quando nos atemos à harmonia. Nos primeiros 18 compassos da canção, temos uma harmonia na qual predominam acordes de sétima da dominante com quinta diminuta, configurando uma harmonia suspensa. Esta harmonia proporciona uma indefinição tonal devido à ambiguidade dos acordes, que poderiam se resolver em diferentes tonalidades. Para nossos ouvidos acostumados com os padrões musicais da música ocidental, a harmonia suspensa significa uma harmonia que não encontra resolução numa tônica. Na verdade, não existe uma tônica na qual os acordes poderiam se resolver, mas muitas tônicas, isto é, um acorde poderia se resolver em diferentes tonalidades. Devido a essa indefinição, a harmonia torna-se estática. Entretanto, os acordes dissonantes em encadeamentos circulares sem resolução nos apontam para uma estaticidade em que a tensão se torna elemento constante. (Exemplo 1). Acostumados com o direcionamento harmônico que predominou na música dos últimos três séculos,

aparentemente almejamos a resolução. Essa harmonia, essencialmente ambígua, cria e intensifica, no tempo, imagens que por sua vez podem ser consideradas como traduções de afetos. Lidam com a indefinição e a expectativa. Seus significados simbólicos caem para a ordem do humano e reiteram a construção de sentido da dor, do pranto.

No poema, a estaticidade se manifesta na regularidade de sua métrica. Os acentos regulares, sempre na segunda ou terceira sílabas e na última, nos afetam como uma tranquila monotonia. O jogo de pausas internas, entretanto, procura estabelecer o ritmo semântico, que se revela numa leitura expressiva, desvincilhada da métrica. É o que acontece nesta canção. Na canção, a métrica regular do poema é diluída pela métrica irregular dos compassos, que se alternam em binários, ternários, quaternários e quinários, causando instabilidade e imprevisibilidade no movimento, potencializando o caráter da fala, aberto, variado. Desta maneira, o compositor enfatiza algumas palavras do poema prolongando a duração de algumas sílabas como: sauda—de, pu—ra, chora—r, pran—to, transfigu—ra, mo—rte, escu—ra, no—ite, lua—r. O acento e sua prolongação no tempo são elementos de expressão da matéria sonora. Existe uma certa veemência no dizer dessas palavras que implicam numa maior energia sonora. Entretanto, a indicação “calmo e triste” sugere um andamento lento, exigência de uma situação em que o sujeito sofre. O andamento lento e o ritmo instável e repetitivo vão construir uma paisagem sonora quase estática, de onde surgem, como relâmpagos, as palavras acentuadas.

Em contraposição, a linha do canto, presente nos 18 primeiros compassos, desenvolve-se sem resolução melódica e apresenta uma grande amplitude de movimento direcionado para o agudo em palavras como *chorar* e *luar*, e para o grave, em palavras como *morte* e *escura*. A entoação é expressiva, carregada de dramaticidade. Esta linha carrega em si a tensão da harmonia, uma vez que se restringe às suas notas, mas seu movimento amplo no espaço contrapõe-se à estaticidade harmônica. (Exemplo 2).

7 *CANTO*
p A sa - da - de a dor mais pu - ra, Tão pu-ra fica ao cho - rar,
7 *p*
7

Exemplo 2: *A saudade*, Compassos 7-10.

Todo um movimento rítmico, harmônico e melódico constrói uma paisagem ambivalente nesta primeira seção da canção, resultado de uma justaposição de quadros sonoros estáticos e imagens móveis. Existe uma tensão dialética que alterna estaticidade e movimento, um ritmo de contrários: impulsos para a frente e para o alto, movimentos circulares que retornam ao ponto de partida, tensões que não se resolvem e paralisam, uma linha melódica de mobilidade e amplitude extrema. A canção cria um efeito de simultaneidade. A justaposição de imagens múltiplas e antagônicas cria a imagem final multifacetada de um movimento que procura com dificuldade distanciar-se do ponto inicial, a ele sempre retornando, traduzindo os estados de um sentimento ambíguo.

No compasso 19 sobrevém a mudança. Na última palavra do poema, exatamente na sílaba “ar” de *luar*, o compositor resolve pela primeira vez o acorde de sétima da dominante com quinta diminuta em um acorde perfeito de Fá # maior, iniciando finalmente uma cadência perfeita à tonalidade de Si menor. Nestes seis últimos compassos, que podemos caracterizar como uma coda, observa-se a ausência de sensível no sétimo grau de Si menor. Entretanto, estão presentes, no mesmo acorde que havia resolvido em Fá # maior, duas outras sensíveis: a do terceiro grau (Dó #) e a do quinto grau (Mi #) de Si menor. A harmonia, tipicamente impressionista, é ambígua devido à existência destas duas sensíveis e, ao final da peça, encontra resolução em Si menor. (Exemplo 3). Em suma, a harmonia suspensa dá lugar à cadência à tonalidade de Si menor. A canção passa a apresentar direcionalidade harmônica, apesar de diluída pela ausência da sensível e pela presença de dominantes secundárias. Ao final, há a resolução num acorde perfeito menor,

resolução não toda, entretanto, ambígua, pois o acorde de Si menor é também o quarto grau de Fá # menor, o que caracteriza uma resolução suspensa. A resolução harmônica e a métrica regular, nesta seção da canção, apontam para a estabilização do movimento.

17 Nu - ma noi - te de lu - ar

Pno. com doçura triste e calma cresc.

21

Pno.

Exemplo 3: *A saudade*, Compassos 17-24

As imagens traduzidas pelo poema conduzem o olhar e o pensamento. Elas se iniciam a partir de um sentimento: a saudade, que é uma dor. Caminham gradativamente do interior para o exterior do “eu poético”. Passam, através do pranto e das lágrimas, para as imagens exteriores do céu. Dois planos espaciais que se inter-relacionam se nos apresentam: um plano interior, um exterior.

Na canção, o movimento sonoro cria espaço, perspectiva multidimensional. Podemos observar a canção como construída em dois planos principais sobrepostos: horizontal e vertical. Em um único plano horizontal, desenvolvem-se a tensão e a resolução do discurso. Este plano da canção se articula com o plano interior do poema, e tem como elementos principais a harmonia e a repetição rítmica. O plano vertical, com atração

ascendente e descendente, tem como elemento principal a linha melódica do canto, polarizada pelas imagens do céu.

Na macroestrutura da canção, observamos um grande gesto da primeira seção em direção à segunda seção: um gesto que se direciona da instabilidade e da tensão para a estabilização e resolução. Este movimento musical sublinha a ideia poética de transformação apresentada no poema.

A imagem resultante é móvel e remete ao movimento corporal. Chegamos ao limiar da expressão, que supõe movimentos internos ao corpo. Signos musicais são portadores de certas sensações que integram experiências fundamentais do corpo humano. A construção musical transformada em signos possui um poder semântico: paralisação, espasmo, ânsia, busca, alívio, calma. O som que trabalha a matéria das sensações se move em um ser vivo, em um cantor, em um instrumentista que usa seu instrumento como prolongamento da voz. Na leitura do poema, na canção que sonoriza o poema, a imagem renasce corporeamente nas inflexões da voz. Na canção, a imagem de um sentimento, que é paisagem corporal, é trazida para uma ação, um movimento que se perpetua no tempo, para revificá-la.

4.3 Cores, luzes, timbres

As palavras do poema evocam ambientes em tons de azul. Os azuis densos, escuros, evocam afetos, lugares, formas. As sonoridades da canção, na música, no som das palavras, oferecem apoio sensorial, ampliam as possibilidades de significação, criam um denso panorama ao fazerem referência a outros sentidos.

A canção *A saudade* tem a densidade de um azul-escuro. O que isto pode nos querer dizer? Quando pensamos em metáforas, a significação de um objeto é deslocada para outro objeto. Numa metáfora, podemos assumir que o conteúdo formal de uma palavra apresenta analogia com o conteúdo de outra palavra (Cf. Ramos, 1974, 109). De que tipo de conteúdo podemos falar ao tratar de música? A cor azul enriquece a percepção da música. Se pensarmos a metáfora como transferência, a ideia torna-se mais clara. As qualidades que percebemos na cor azul se transportam, em nossos processos de simbolização, para a ideia que fazemos da música.

O azul denso da noite escura, quase negro, colore de forma sombria o quadro da morte, o quadro da dor, o quadro da saudade. A harmonia suspensa na canção reage

com esse azul de forma metafórica. A harmonia suspende a resolução, cria expectativa, pode ser percebida como tensa, estranha, paralisante. “A metáfora é a constante psicológica da percepção de uma unidade dos objetos através do véu de suas diferenças” (Vianu, *apud* Ramos, 1974, p. 109). A metáfora coloca em relação conteúdos materiais diferentes e conteúdos formais de alguma forma semelhantes. Harmonia e cor: esferas diferentes de sentido têm algo em comum no “conteúdo formal”. O azul e a harmonia são percebidos como densos, estranhos, tensos. A harmonia torna-se sombria. Num processo de deslocamento, a harmonia torna-se *cor*.

A sinestesia é uma das mais interessantes modalidades de metáfora, pois constitui-se na transposição de reações sensoriais de natureza heterogênea. A música pode ser azul? Existiria uma música azul-escura? A imagem de um azul pode evocar o espaço, um gesto, uma forma, um estado de espírito, um sentimento. Estes, ao serem traduzidos em música, demandam a utilização de determinados acervos teóricos, toques, atitudes técnicas, determinadas estruturas musicais que darão origem a certas sonoridades. Um som evoca uma cor ou vice-versa porque sensações semelhantes criadas por sons ou cores podem ter sido experimentadas anteriormente e constituem uma memória que pode ser evocada num processo simbólico. Esta é provavelmente a essência simbólica da apreensão sinestésica, que consiste em estabelecer espontaneamente uma relação entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente. Mas o processo de semiose é complexo e praticamente infundável. O azul remete ao espaço, o espaço aos planetas, os planetas ao astronauta, e aí não há mais limites. Mas, se pensarmos que a harmonia evoca estados tensos, que a tensão evoca as cores da noite escura, que a noite evoca a angústia, que a angústia evoca a morte, que a morte evoca a saudade, a teia se estabelece num processo de relações possíveis dentro da dinâmica da canção. De qualquer forma, o processo de evocação resultará numa interpretação, seja ela musical ou verbalizada, que será, em última instância, única para cada pessoa e que dependerá também de seus acervos culturais e sociais.

O som colore, com cores, luz e sombra, o espaço multidimensional da canção. Que dizer do acorde perfeito de Fá # maior na palavra “lunar”, concluindo a seção de harmonia suspensa, exatamente na última sílaba do poema, numa sequência melódica ascendente? Inesperada resolução que confere uma claridade súbita à canção. Esta consonância, na cultura musical ocidental dos últimos três séculos, nos faz experimentar uma sensação de conforto. Depois das sequências ininterruptas de dissonâncias que podem

nos remeter à angústia, à agitação, a resolução pode significar relaxamento ou reconciliação. Reconciliação que não acontece inteira, pois o mesmo acorde que estabiliza e alivia é o início da cadência que ora principia, o quinto grau da tonalidade de Si menor, grau que corresponde, na harmonia tonal, à tensão que pede a resolução. O que este acorde evoca (provoca)? Resolução, soltura, abertura, liberdade. Assim como a luz: luz no fim do túnel significa a visualização de uma saída; à ideia que nos ocorre dizemos que tivemos uma luz. A luz também abre, libera, solta. O acorde evoca aquilo que a luz nos dá. Claro, iluminado, ambíguo acorde, como a luz da lua. Clareia, mas ainda é noite.

O acorde remete à visualização da luz, é relativo à visão. O signo é icônico, metáfora.³⁷ O acorde é um signo de luz.

A canção se mancha de imagens de luz e sombra. Tomemos a palavra *escura* e o som que nela reside. O fonema na palavra é não semântico, sua carga explícita de significação é provavelmente mínima. Palavras com o fonema /u/ em posição tônica, entretanto, parecem se relacionar com toda uma gama de significados negativos como a escuridão, a angústia ou mesmo a morte, em palavras como *oculto*, *profundo*, *solução*, *imundo* ou *tumba*. A vogal ‘u’ é, por sua vez, fechada, velar e formada na região posterior de nosso trato vocal, podendo evocar, assim, objetos igualmente fechados e escuros. A palavra *escura* é capaz de provocar, no ser que a vocaliza, uma sensação, um sentimento. A imagem da escuridão geralmente produz, no ser humano, sensações de fechamento ou até de angústia. Ao mesmo tempo, o próprio ser que a pronuncia, experimenta, ao articular a vogal fechada e posterior, uma sensação interna. A palavra é portadora de sensações internas experimentadas pelo corpo humano, sua sonoridade é moldada dentro do organismo, movida pela intenção de significar. Nos sensíveis dizeres de Alfredo Bosi, “o que se dá é uma operação expressiva organizada em resposta à experiência vivida e, o quanto possível, análoga a um ou mais perfis dessa experiência” (2004, p.62).

No outro extremo da abertura, a vogal ‘a’ em *chorar*. A garganta, aberta e desimpedida, funde, na imagem do choro, o som amplo e claro do signo, num todo expressivo. No entanto, o contexto numeral do som das vogais varia: ‘a’ também está em *saudade*; ‘u’ se liberta de suas conotações sombrias e cintila na palavra *pura*, ‘o’ em *morte* é surpresa tímbrica. A significação se coloca para além de uma possibilidade pré-semântica de sentido no signo. No poema, na canção, o processo de significação parte de um esforço

³⁷ Fazemos aqui referência ao subnível “metáfora”, dos níveis icônicos estudados por Pierce, já mencionados neste capítulo.

conjunto de integração de seus múltiplos elementos significativos. As vogais se alternam, ‘a’ e ‘u’, criando um efeito sonoro de claro/escuro, de distensão e contração. O som é timbre, é cor.

A linha melódica se curva na palavra *escura* e se alça em *chorar* e *luar*. Regiões graves ecoam a escuridão e as agudas conferem luminosidade às regiões da canção. Sinestesia em seu sentido mais amplo, operando por paralelismo, promovendo a associação de qualidades tomadas como positivas ou negativas. Associações como grave/escuro/triste/lento ou agudo/claro/alegre/rápido nos parecem muito naturais, mas são, como já tivemos oportunidade de verificar, resultados de nossas vivências culturais ou nossos sistemas codificados aos quais nos acostumamos. Nossos processos de percepção são responsáveis pela constituição de cadeias de significação que relacionam geralmente sons graves e agudos respectivamente a peso e leveza, ou à escuridão e à luz. O jogo simbólico na canção demonstra, entretanto, que a significação dos elementos deve ser colocada sempre numa perspectiva comparativa, numa perspectiva da relação. Uma nota aguda não é, *per se*, um signo referente à luminosidade. Requer maior energia do sopro, implica em maior abertura do trato vocal, daí remeter à luz. Na palavra *chorar* chega-se ao ponto mais agudo na tessitura do canto, por meio de um trítono, numa nota longamente sustentada. A abertura da vogal, a dissonância do intervalo, a região aguda da voz e a dinâmica *forte* concorrem para criar a imagem pungente de um grito claro e dolorido.

Assim, na canção, elementos criam imagens vinculadas mais prioritariamente ao olhar. A poiesis nos é indicativa das nuances afetivas que criam tonalidades escuras. As indicações de caráter escritas pelo compositor marcam “calmo e triste”, com a observação “ligado e com expressão de profunda tristeza” em dinâmica *piano* e, ao final “com expressão sombria”, “sombrio”, “com doçura triste e calma” e “morrendo”. No plano geral da canção, predominam imagens sombrias, sugeridas pelos sentimentos evocados, pelas imagens noturnas, pela harmonia suspensa, pela tonalidade menor, pela dinâmica predominante em *piano* e pelas indicações de caráter.

Evocativa de imagens também escuras é a linha melódica do canto, ao apresentar características que podem ser encontradas nas serestas brasileiras, tais como terminações em cromatismo, inícios de frase em anacruse, frases sinuosas de grande âmbito intervalar e escalas menores. A referência melódica às serestas nos remete a imagens noturnas, além de evocar uma memória cultural de saudade, solidão e nostalgia.

A canção *A saudade* nos apresenta uma cor predominantemente escura. Aos tons densos de azul contrasta-se o branco, em referência ao luar. A mudança da harmonia suspensa para uma harmonia tonal sugere uma importante mudança cromática na obra, em uma analogia à transformação das imagens visuais do poema. Surgem, entretanto, lampejos de outras cores mais vivas: o acento no acorde da parte do piano na palavra “morte”, com dinâmica *forte*, o salto de trítono na sonoridade aberta da palavra “chorar” em registro agudo da linha do canto e o acorde perfeito maior na palavra “luar”. A resolução em um acorde perfeito menor no último compasso também nos remete a uma nova luz, mais difusa.

A paisagem sonora colore a paisagem visual. Nas imagens sombrias, rasgos contrastantes de luz e cores em variações expressivas de intensidade.

4.4 A imagem final

Complexa estratégia, lenta e sinuosa, do ir e vir na canção, para construir as imagens: a saudade, a dor, o pranto, a noite escura, adensamento de emoções e, finalmente, a rarefação, a transfiguração da morte, o alívio, o luar. Estratégias envolvendo tempo, espaço, movimento, afetos, luzes, cores. A imagem final, imagem móvel, se consegue por meio de uma intrincada rede de relações.

Podemos agora adentrar a dimensão poiética da obra e concluir nossa apreciação estética, assumindo uma postura de tradutor. Na canção *A saudade*, Lorenzo Fernandez aciona a *dor* criando imagens de estaticidade, tensão e sombra. Os elementos cíclicos e repetitivos traduzem imagens ligadas ao próprio movimento corporal existente na atitude de *chorar*, imagens que nos remetem a uma difícil tentativa de libertação de uma situação dolorosa. Acima de tudo, o compositor valoriza o *pranto* como elemento capaz de transfigurar a morte. A expressiva, pungente melodia do canto coloca-se como metáfora do pranto, carregando a estaticidade tensa da harmonia, mas movimentando-se no plano vertical, transitando entre as ideias da morte e da libertação. As imagens de luz e a resolução harmônica em tom menor efetuam a transformação da “noite escura” numa “noite de luar”.

Lorenzo Fernandez, nesta canção, traduz o sentimento *saudade* de forma intensa e expressiva, potencializando seu caráter ambíguo de ser ao mesmo tempo dor e consolo. A ambiguidade do poema é reiterada na canção pela ambiguidade harmônica, pela

tensão dialética entre estaticidade e movimento, e pelo jogo de dinâmica e cores, que conferem grande intensidade de expressão às frases melódicas e grande dramaticidade às palavras do poema. O longo gesto de tensão e resolução que se percebe durante a canção nos remete à ideia poética da transformação. A finalização da canção traduz a calma e o consolo advindos do sofrimento que, se não supre a ausência, se não aplaca a dor, pelo menos a transforma, ameniza, conferindo-lhe claridade e beleza.

Em *A saudade*, uma de suas primeiras canções para canto e piano, o que Lorenzo Fernandez fez com as imagens do céu? O que fez com a noite escura, com a noite de luar? Deu-lhes vida, deu-lhes presença, submeteu-as a relações, deu-lhes mobilidade e ponto de vista.

A imagem do céu possui desde sempre valor simbólico intenso. Primeira tela que se ofereceu aos olhos dos homens, o céu estrelado foi um dos primeiros modelos de escrita em tradições arcaicas.³⁸ Ler o céu é como decifrar um texto. Escrever pode ser a tarefa de transformar os enigmas do céu em poesia. Diante dessas imagens, cabe a quem vê ou imagina fazer analogias com suas próprias paisagens interiores. A imaginação se liberta e o processo de significação liga essas paisagens com sentimentos experimentados, num processo de semiose em cadeias.

A associação de imagens é um dos elementos mais característicos da poesia. Na canção, também entendida como forma poética, as associações das imagens noturnas com os estados interiores do “eu poético” nos remetem às associações dinâmicas de vários eventos temporais realizados pela memória. Estas associações, por sua vez, permitem uma grande variedade de possibilidades de sentido. Na canção *A saudade*, a narrativa poética se apropria dos momentos subjetivos do ser humano com suas imagens de dor, de morte, de transfiguração, de luz e sombra, de pranto e de consolo.

Esta canção magistral, breve, bela, estranha e misteriosa é um pequeno recorte, uma pequenina peça de mosaico no cancionário de Lorenzo Fernandez e no panorama literário musical brasileiro. Ela nos mostra uma face de brasilidade, escura, ambígua, rasgada de lampejos vívidos.

Com o exemplo da canção *A saudade*, vimos que a canção, por meio de seus elementos literários e musicais, pode construir imagens de características sensoriais diversas que se traduzem em tempo e espaço, movimento, sentimentos, luzes e cores. Ao

³⁸ Constatação de Anne-Marie Christin (2004, p. 291), a partir de citação de François Jullien, In: *À l'origine de la notion chinoise de littérature: Extreme-Orient-Extrême-Occident* 3, 1983, p.48.

abordarmos outras canções no Capítulo 3, veremos, a partir das estruturas musicais e do curso das palavras no poema, como as imagens criadas dialogam com o Brasil daquela época e nos ajudam a perceber a brasilidade dessas canções. Verificaremos como as imagens nos revelam o ambiente e os personagens na construção plástica e espacial do mar nas canções *Berceuse da Onda* e *Canção do Mar*, ou como o jogo ambíguo de movimento e cor nos desvenda a percepção do espaço brasileiro em *Tapera*, como se traduzem em imagens musicais a suavidade de uma *Toada p'ra você* e a dor dilacerada estampada em *Essa Negra Fulô*, ou como uma canção tão curta como *Vesperal* transforma o tempo medido, o tempo simbólico, num tempo icônico, no tempo da memória.

As canções de Lorenzo Fernandez são canções que abrem as portas aos sentidos. Pouco a pouco se delineiam, nessas canções, personagens, paisagens, sentimentos, climas, humores, luzes, em um Brasil que se descobria, algo misterioso, incerto, dilacerado em sua heterogeneidade, reunido e integrado na mente idealista dos nacionalistas. As canções de Lorenzo Fernandez têm algo a dizer sobre o Brasil do compositor e nós as percebemos com nossos conjuntos de variáveis, a cada novo dado uma reestruturação da ideia inicial, uma nova configuração. Se uma palavra nos remete a muitas imagens, o que dizer da profusão de imagens contida numa canção, na qual sons e palavras parecem conspirar para uma multiplicidade de sentidos numa composição marcada pela heterogeneidade de seus elementos.

Concluimos que as *imagens* criadas pela canção se constituem como veio operador para se pensar a significação das canções. No nosso entender, a questão da significação estende-se à potência que uma canção tem de criar imagens, que, por sua vez, são por nós consideradas como traduções de situações, ambientes e afetos, e é assim que as canções de Lorenzo Fernandez podem traduzir situações, ambientes e afetos brasileiros. A canção tem o poder de evocar imagens sensoriais que, por sua vez, serão percebidas de acordo com universos simbólicos individuais. Essas imagens, além de seu aspecto icônico inicial, imediato e finito, são construções mediadas pela elaboração poético-musical, implicando em atos de percepção por parte do intérprete e do ouvinte, num processo de tradução signíca de polo estésico. Aspectos musicais podem ser pensados muito além de sua imagem especular. A música como linguagem e como texto tem tanto uma paisagem material e concreta como outra paisagem que não se deixa perceber sensorialmente de maneira tão imediata. Podemos apreender uma significação da canção, para além do léxico e da sintaxe musical e verbal. A música evoca e invoca, cria, traduz situações, objetos,

emoções e afetos por meio de imagens. A construção de sentido na canção passa pela compreensão da interlocução que se estabelece entre os textos literário e musical sob o ponto de vista de sua potencialidade de criar, produzir, construir imagens.

Capítulo 3

Imagens de brasilidade

Concluimos, nos capítulos anteriores, que a canção é um todo intrincado de palavras e sons; *um texto multimídia atravessado pelos textos e contextos dos autores e dos intérpretes*. Ao abordarmos as canções de Lorenzo Fernandez, pretendemos realizar, mais do que análises, interpretações, num processo de construção no qual selecionamos e inter-relacionamos um certo número de aspectos que julgamos importantes para “traduzir” a canção em linguagem verbal. Utilizamos para isso o conceito de imagem, que desenvolvemos no capítulo anterior. Tomando por base a teoria tripartite da semiologia musical, partimos de uma análise imanente ou descritiva dos elementos da canção para avançarmos nos níveis estésicos e poiéticos. Na análise estésica, atribuiremos significações aos elementos da canção valendo-nos do conceito de imagens. Na análise poiética, procuraremos reconstituir algumas estratégias composicionais de Lorenzo Fernandez para avaliarmos as maneiras pelas quais o compositor realizou as suas traduções. Neste processo, levamos em conta os dados sobre o contexto da época e os comentários e indicações deixados pelo compositor. Buscamos averiguar as maneiras como o compositor aciona a poesia e quais elementos poéticos o compositor elege. Se pretendemos verificar aspectos de brasilidade nas canções por meio das imagens criadas, nossa pesquisa sobre o que foi considerado nacional em música pode nos fornecer dados sobre a poiesis do compositor.

Quatro pontos principais serão enfocados nesta nossa interpretação das canções: o primeiro seria a tradução realizada por Lorenzo Fernandez, que, em diálogo com o texto poético, opera por vezes de forma concordante ou contraditória. Por isso partimos de uma primeira interpretação do texto poético, para depois procedermos à elaboração musical de Lorenzo Fernandez.

O segundo ponto seria a abordagem de questões estilísticas na obra de Lorenzo Fernandez, elegendo os elementos principais de seu estilo, adentrando as ideias de universalismo e brasileirismos, as ideias de impressão e expressão, a mistura de estilos no nacionalismo e a criação de um estilo único. O Impressionismo normalmente atribuído ao autor assume particularidades no contexto brasileiro, numa época de mudanças e incertezas, de conflitos, diferenças sociais e ideologias nacionalistas homogeneizadoras. Nesta tese, as imagens de características sensoriais diversas colocam-se como alternativa e abertura para se pensar o “som nacional” de uma forma que ultrapasse a observação dos elementos estruturais das canções.

Um terceiro ponto seria averiguar como se manifesta o nacionalismo em Lorenzo Fernandez, como um compositor multifacetado elabora suas convicções ideológicas em suas canções, como se dá a intertextualidade em sua obra e como o erudito e o popular se misturam. E, ainda, verificar o sentido próprio de brasilidade em sua obra, colocada como proposta e resposta a um momento histórico e examinar a maneira como sua linguagem pode desmentir o conteúdo homogeneizador do programa nacionalista.

E, por fim, veremos como são as imagens encontradas em Lorenzo. Como são as paisagens, o mar, os personagens e suas relações com o ambiente, e como elas retratam uma face de brasilidade.

As canções de Lorenzo Fernandez constituem um meio privilegiado a partir do qual será possível criar interpretantes relacionados com conflito e discrepância, desordem e união, ordenação e síntese, porquanto, além das relações que podemos apreender entre os diferentes elementos musicais nelas encontrados, existe também a interlocução do texto musical com o texto poético, operando por contiguidade ou semelhança.

1. O mar: espaço cênico de permanência e mutação

Das canções de Lorenzo, duas delas lidam com o mar: mar como espaço cênico, mar como personagem, mar que interage com sentimentos e afetos. Mar, matéria em movimento, espelho de paixões, espaço no qual se desenvolvem as tramas dos poemas de Cecília Meireles e de Manuel Bandeira. Vejamos por meio de que elementos as canções *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago*, escrita em 1928, e a *Canção do mar*, de 1934, constroem certos efeitos que experimentamos: os efeitos de espaço, ampliado ou diminuído, de frente/fundo, proximidade e distância, de volume em movimento, de cor e textura, e como interagem espaço, personagens e a carga dramática da ação nessas canções. Desse modo, concordamos com Paulo Astor Soethe, para quem:

Perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns (SOETHE, 2007, p. 221).

As canções *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago* e *Canção do mar* primam por sua plasticidade, e aqui entendemos como elementos plásticos a composição

do espaço, sua grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso e consistência. Na linguagem literária, esses elementos nos são oferecidos por meio das descrições verbais do entorno das figuras e objetos com os quais se defrontam as personagens, pelo traçado, textura, volumes e cores das coisas e paisagens percebidas, e pela percepção, na linguagem mesma do poema, de imagens espaciais compostas de movimento, cor e luz. Na música, por meio da percepção sônica de seus elementos, o espaço musical nos é dado principalmente pela organização de determinados parâmetros musicais, particularmente a altura, a intensidade e as texturas musicais.

1.1 Ternura e crueldade: A *Berceuse da onda*

Uma criança no meio do mar e a onda. Que mistérios se encerram na canção *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago*? Vejamos como as imagens criadas pela canção nos convidam a percebê-la.

Vais ganhar um colar,
meu amor, um colar
de conchinhas do mar...
Mais branquinho que o luar,
vais ganhar um vestido
de espuma do mar...

Vais descer devagar,
vais comigo descer
para o fundo do mar...
Meu amor, meu amor...

Meu amor, vais brincar
com peixinhos e flores,
e estrelas-do-mar...

E lá dentro do mar,
meu amor, meu amor,
tu vais ver Iamanjar...
A mãe d'água encantada
que é dona do mar!...³⁹

³⁹ MEIRELES, Cecília. In: FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Berceuse da onda que leva o pequeno naufrago*. Milão: Ricordi, s.d. 1 partitura. Canto e piano.

1.1.1 O poema

O poema-letra-de-canção de Cecília Meireles, com sua aparente simplicidade e ternura, com palavras carinhosas, com um embalo suave e monótono, trata, com estranha naturalidade, de uma temática cara à autora: a transitoriedade das coisas, a morte, a água, o mar... Paradoxal é a ternura do acalanto em contraponto com a dura e misteriosa circunstância do poema: um pequenino naufrago sendo embalado em seu leito de morte. O poema, um recorte pontual de uma grande cena: um local desconhecido no meio do oceano, uma criança pequenina e a onda que a embala.

Desconhecida também é a circunstância da escrita desse poema, que jamais foi publicado nas antologias da poeta. Biógrafos como Vasco Mariz (2002) ou Alvim Corrêa (1992) atestam o relacionamento entre Lorenzo Fernandez e Cecília Meireles, ainda que não entrem em particularidades sobre seus encontros. O fato de Lorenzo Fernandez ter sistematicamente musicado poemas já existentes, inclusive os seus próprios poemas, nos leva a crer que o poema de Cecília Meireles teve existência antes da escrita da canção. A maneira como a canção se estrutura nos sugere que o poema possui quatro estrofes, com um número irregular de versos em cada estrofe. Podemos pensar este poema como formado de versos de seis sílabas, de métrica regular, com ritmo também regular devido à acentuação ternária, na 3^{a.} e na 6^{a.} sílabas, sempre anacrúsica. Entretanto, a maneira como as frases se distribuem na canção sugere versos irregulares, de 3, 6 ou 9 sílabas na primeira estrofe.

Vais ganhar um colar,
meu amor,
um colar de conchinhas do mar...
Mais branquinho que o luar,
vais ganhar
um vestido de espuma do mar...

Assim, o poema possui um ritmo cadenciado e monótono, mas apresenta sempre uma diversidade, uma diferença sutil nessa monotonia. Existe uma musicalidade rumorejante nas rimas regulares, sempre em *ar* ou *or* em todos os versos, a predominância da sonoridade aberta da vogal *a* e as aliterações em *r*. Dessa forma, a poeta constrói a imagem sonora de um movimento trabalhado temporalmente, contínuo, sempre igual, sempre diferente, quase estático em sua mobilidade circular: o movimento do mar.

É interessante observar como Cecília Meireles, por meio do percurso das palavras, num jogo de recorrências e reiteraões, vai pouco a pouco construindo a cena para essa pequena história, moldando um espaço de ação sensorial – visual, sonoro, tátil, espacial – no qual interagem os personagens do seu poema. Períodos longos, reticências, o paralelismo das construções sintáticas, anáforas (reiteração de *vais* e *meu amor*), sinédoques com a utilização de substantivos concretos relacionados ao mar – *conchinhas*, *espuma*, *peixinhos*, *estrelas-do-mar* – vão reiterando e ampliando a presença do mar. Também as rimas intensificam a presença e a percepção sonora do mar, primeiro ecoando e ampliando a sonoridade da palavra *mar* e depois relacionando fonicamente palavras como *colar*, *ganhar*, *brincar* e *ver*, remetendo a um aspecto lúdico do mar.

O paralelismo das construções sintáticas – *vais ganhar*, *vais descer*, *vais ver* – sugere um percurso da superfície ao fundo do mar. A imagem é muito visual: *colar*, *conchinhas*, *lunar*, *espuma* são vistos na superfície; na descida para o fundo, *peixinhos*, *flores* e *estrelas-do-mar*; nas profundezas, Iemanjá, ou, como quer a poeta, *Iamanjar*, construção metonímica que por si já amplia a imagem do mar.

Lúdica e delicada, a onda embala a criança com a promessa de muitos presentes – o presente maior: estar na presença de Iemanjá. Impossível aqui não fazer um paralelo com o poema *O rei dos elfos* de Goethe, musicado por Schubert. Neste poema, a entidade sussurra alegre e insinuante suas promessas de presentes e brincadeiras para um menino nos braços de seu pai em desabalada cavalgada pela noite, até que violentamente o toma para si. Muito mais sutil e terno, entretanto, delicado, líquido, sensual mesmo na repetição hipnótica de *meu amor*, *meu amor*, é o poema de Cecília Meireles.

O movimento do poema é também o movimento de uma canção de ninar. Uma canção de ninar não é jamais inócua, não é jamais apenas bela, não é jamais apenas terna. Tampouco exprime somente a alegria daquele que embala. Momento de incerteza diante do porvir, da pequenina incógnita, uma canção de ninar é campo cambiante, instante frágil entre a dor e a alegria. A onda, como uma dama de companhia, prepara o menino para descer até o fundo, descer até Iemanjá, com sua fala hipnótica cheia de diminutivos, com suas promessas, com a canção que embala para o desconhecido. Sua linguagem na segunda pessoa do singular e os verbos no futuro do presente - *vais ganhar/ descer/ brincar/ver* - parecem promover um distanciamento entre a onda e a criança, entre o texto e o presente, lançando a narrativa para algum ponto intangível no futuro. Mas Iemanjá é, ao mesmo

tempo, a mãe d'água! Se uma protege, a outra é sereia que encanta. A canção de ninar é jogo de sedução que traz em sua gênese a dúvida, o germe apenas sugerido da tragédia.

1.1.2 A canção Berceuse da Onda

A construção da canção obedece a recortes quase cinematográficos, montagem de quadros de superfície e fundo. Dividimos a canção em seis seções que denominamos A, B, A1, A', B', A1' (vide quadro a seguir).

Logo de início, chama-nos a atenção a assimetria da forma da canção, demonstrada pelo número de compassos de cada seção. O alto grau de irregularidade de articulação do tempo contribui para a percepção do grau de tensão desta forma sonora. Entretanto, dentro dessa assimetria, a forma resultante se equilibra, se considerarmos as somas dos compassos das seções A, B e A1 com suas respectivas variantes, quando teremos um número bastante aproximado de compassos para cada soma, como vemos a seguir: $A + A' = 21$ compassos; $B + B' = 20$ compassos; $A1 + A1' = 23$ compassos. A começar pela forma da canção, Lorenzo Fernandez trabalha, de maneira paradoxal, a irregularidade e o equilíbrio.

	Seção	Compassos	Nº. de comp.	Situação
Vais ganhar um colar meu amor, um colar de conchinhas do mar... Mais branquinho que o luar, vais ganhar um vestido de espuma do mar...	A	1-14	14	Superfície
Vais descer devagar, vais comigo descer para o fundo do mar... Meu amor, meu amor...	B	15-21	7	Fundo
Ah!	A1	22-30	9	Superf/longe
Meu amor, vais brincar com peixinhos e flores, e estrelas-do-mar...	A'	31-37	7	Superfície
E lá dentro do mar, meu amor, meu amor, tu vais ver Iamanjar... A mãe d'água encantada Que é dona do mar!...	B'	38-50	13	Fundo
Ah!	A1'	51-60	14	Superf/perto

A canção é escrita na pentatônica maior de Si bemol (Sib, Dó, Ré, Fá, Sol, Sib). A mobilidade circular do mar, já sugerida na sonoridade do poema de Cecília Meireles, se revela primeiramente na utilização das escalas pentatônicas, pois é característica própria dessas escalas a circularidade, ou seja, qualquer uma de suas notas é uma tônica em potencial, daí o fato de gerarem melodias ambíguas. As escalas pentatônicas são encontradas em manifestações musicais de culturas antigas, em músicas folclóricas, em cantos infantis, nas culturas orientais, e foram particularmente utilizadas pelos compositores impressionistas.⁴⁰

O primeiro quadro, ou a primeira seção da canção, nos traz para um delimitado cenário na superfície do mar e nos entrega diretamente os personagens: o pequenino

⁴⁰A escala pentatônica é uma escala musical com cinco notas por oitava, em contraste com a escala heptatônica, de sete notas, como a escala maior. Escalas pentatônicas são muito comuns e são encontradas em todo o mundo, incluindo a música folclórica celta, a música folclórica húngara, a música do oeste africano, os *spirituals* afro-americanos, o *blues* e o *rock* americanos, os cantos *sami joik*, as canções infantis, a música tradicional grega, as canções de Epirus no noroeste da Grécia e a música da Albânia do Sul, o *krar* etíope, o gamelão da Indonésia, as melodias da Coreia, do Japão e da China (incluindo a música folclórica desses países), a tradição afro-caribenha, a música polonesa das Montanhas Tatra e a música de compositores clássicos ocidentais como Claude Debussy.

náufrago e a onda que o embala. A linha do canto - *vais ganhar um colar...* - é a voz da onda. Apropriada torna-se então a escala pentatônica para essa cantiga de ondulação suave que nos remete ao arcaico, à infância. Circunvolteante, essa melodia em compasso 6/8 se sobrepõe instavelmente à parte do piano em compasso 2/4, constituindo uma polirritmia e uma polimetria (compassos diferentes sobrepostos), o que lhe confere certa independência, contribuindo para o resultado polifônico da textura da canção.

Como percebemos esse cenário de superfície? A textura da canção nessa seção é de uma melodia acompanhada por um ostinato formado por uma polifonia interna entre as vozes inferior e superior, que, apesar de complementares, estão claramente diferenciadas em seus estratos. Na voz superior, um motivo formado por um desenho melódico descendente é repetido de maneira invariável rítmica e melodicamente, numa região central-aguda. Num estrato imediatamente abaixo, o motivo da mão esquerda, de desenho ascendente, também em ostinato rítmico, apresenta pequenas variações melódicas – Solb, Láb e Dób –, configurando matizes cromáticos, bordaduras dentro do diatonismo da pentatônica. Um pouco mais abaixo, a nota pedal, Si bemol, com função de tônica, parece estabilizar a tonalidade. Essa textura, ainda bastante rarefeita, possui um movimento ascendente e descendente, como o movimento ondulante da superfície do mar, instável, monótono, repetitivo. Os motivos em ostinato dizem respeito a uma mobilidade que não evolui, que não sai do lugar. Lorenzo Fernandez constrói plasticamente a forma musical superpondo, na parte do piano, estratos sonoros que apresentam características de uma mobilidade não evolutiva, independente de uma relação causa-efeito característica da sintaxe musical. O colorido melódico e harmônico da voz inferior parece, entretanto, antever o ambiente que se esconde um pouco mais abaixo da superfície, ao mesmo tempo em que a nota pedal já nos faz vislumbrar as profundezas. O compositor brinca com a ideia de frente/fundo. A linha do canto, que é a voz da onda, escrita num padrão musical sintático discursivo, com seu desenho mais amplo e contínuo, em colcheias, nos sugere a visão externa que temos da onda e parece flutuar sobre o padrão “matérico”⁴¹ do acompanhamento, mais movimentado ritmicamente. Se a canção nos traz, nesta primeira seção, que denominamos de seção A, para a superfície do mar, ao mesmo tempo já nos sugere o fundo, apresentando elementos que serão trabalhados nas próximas seções. Já no

⁴¹Denominação cunhada por Dante Grela (2008, notas de aula) para se referir aos discursos musicais que se caracterizam basicamente pela sua organização sonora independente de padrões sintático-discursivos da gramática musical ocidental.

primeiro compasso se apresenta toda a escala de Sib, que vem se agregando aos poucos, e também, ainda que de forma mais sutil, as quintas que serão trabalhadas posteriormente (Exemplo 4).

Canto

Lento e ondulante

Vaes ganhar um col .
Ga . na . rás un co .

Piano

Lento e ondulante

p

lar, meu a - mor, um col - lar de con . chi - nhas do
Mar, a - mor mi - o, un co - llar de con - chi - tas de

Pia. idem.

Exemplo 4: *Berceuse da onda*, compassos 1 a 6.

No verso *vais descer devagar*, a mudança para o compasso composto e a mudança de tonalidade articulam uma nova seção, a seção B, que constitui um quadro diferenciado. A articulação por sobreposição – a nova seção se inicia na linha do canto quando ainda ouvimos a finalização da seção anterior da linha do piano no compasso 15 – introduz gentilmente, num processo sutil e contínuo, a seção que fará, pela primeira vez, a alusão à descida ao fundo do mar. O novo compasso se alarga na subdivisão (colcheias) e no pulso (ternário), resultando em um movimento mais lento e homogêneo, algo instável pela alternância dos compassos 6/8 e 9/8. A rítmica do piano e da voz agora são coincidentes. A nota pedal cede lugar ao lento movimento descendente do baixo em catabasis (Exemplo 5).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It contains the lyrics: "Vaes des_cer de va - gar, Len - to vás a ba - jar,". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in 6/8 time and one flat. It includes the instruction "p e misterioso". The score shows measures 15 and 16, with a repeat sign at the end of measure 16.

Exemplo 5: *Berceuse da onda*, compassos 15 e 16.

A imagem da descida ao fundo do mar, mais calma, mais estável, nos é apresentada brevemente, nesta seção de 7 compassos, uma pincelada que introduz e antecipa o mundo das profundezas. Sua coloração é mais escura devido à tessitura mais grave e à utilização da escala pentatônica menor – Mib, Solb, Láb, Sib, Réb –, mas a linha do canto se inicia na pentatônica maior relativa – Solb, Láb, Sib, Réb, Mib –, criando um panorama sonoro ambíguo próprio da escrita pentatônica.

O timbre característico desta seção se dá pela sequência de quintas paralelas nos motivos da parte do piano. As quintas paralelas remetem a uma estrutura musical primitiva. Essencial e originária, a quinta justa é a base da série harmônica, o primeiro intervalo diferente do som fundamental. Em fins da Idade Média, nas primeiras manifestações da música polifônica ocidental, este procedimento de encadear sequências de quintas justas era utilizado, o que ficou conhecido como *organum paralelo*. Claude Debussy, no final do século XIX e começo do XX, retoma este procedimento, muitas vezes aproveitando seu possível significado de arcaísmo, primitivismo. Juntamente com a escala pentatônica, as quintas paralelas nos levam a traçar um paralelo entre estas estruturas musicais e a qualidade essencial que o mar nos apresenta, de sua permanência.

Na nova seção nos perguntamos: que vocalise é esse que Lorenzo Fernandez acrescenta ao poema? Canto sinuoso e delicado, em dinâmica *p*, que parece distante e que vai sumindo num longo *diminuendo*? A melodia apenas vocalizada traz lembranças, flashes da melodia da primeira seção, mas encontra-se transformada, num processo de elaboração, por mudanças melódicas, rítmicas e tímbricas, por isso designamos esta seção de A1. Os motivos da parte do piano da seção A sofrem transformação por variação, com

acréscimo de uma semicolcheia, e tornam-se mais adensados, mais movimentados. A articulação da seção por justaposição, ou seja, sem uma ponte ou material de interseção com a seção anterior sugere um novo quadro, um momento separado, descontínuo, um canto que subitamente surge em algum ponto mais distante no cenário da superfície, agora um pouco mais movimentada. Uma nova presença parece entrar em cena, um novo personagem (Exemplo 6).

The musical score for Example 6, 'Berceuse da onda', measures 21 to 23, is presented in a standard musical notation format. It consists of three systems. The first system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics 'mor...' and 'Ah!' are written below the vocal line. The second and third systems show the piano accompaniment, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The tempo remains 'a tempo' and the dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Exemplo 6: *Berceuse da onda*, compassos 21 a 23.

Contribuindo para confirmar o momento diferenciado da seção A1, a nova seção que se inicia no verso *meu amor, vais brincar* é como uma recapitulação de A, com a mesma melodia inicial da linha do canto e com a manutenção do mesmo desenho rítmico dos motivos da linha do piano, apenas com pequenas variações melódicas na mão esquerda. Denominamos essa seção de A'. Trata-se novamente da voz da onda e suas palavras já nos fazem antever a imagem visual das profundezas, cheias de peixinhos, flores e estrelas-do-mar. Mas o número de compassos é reduzido nessa seção, quebrando uma provável expectativa de uma recapitulação longa, quebrando a simetria da forma e nos jogando subitamente na próxima seção, apenas antecipada pela presença de notas de bordadura – Sol bemol, Lá bemol – que geram certa instabilidade e preparam a nova pentatônica de Mi bemol menor.

Novamente um quadro que se inicia subitamente, numa articulação por justaposição, sem preparação, sem indicação de *ritenuto*, sem pausa, sem material musical de interseção. Por transformar por variação os elementos musicais já apresentados na seção B, denominamos esta seção de B'. Diferentemente da acentuação rítmica no tempo primo encontrada na introdução da seção B, esta nova seção apresenta acentuação anacrúsica, o

que lhe confere um impulso rítmico maior, que se alia ao maior movimento polifônico. Lorenzo Fernandez reintroduz a nota pedal, agora o Mib, com oitavas dobradas na região grave do piano, o que gera grande densidade e profundidade sonora, justapondo a imagem sonora de profundidade à imagem frásica do fundo do mar. O pedal anterior, de Sib, caracterizaria as macrossecções A, A1 e A' como grandes seções com função de dominante, que se resolvem nas seções B e B'. Estas seções ampliam assim, com a força da função musical, a força de atração do mar e da mãe d'água encantada (Exemplo 7).

Exemplo 7: *Berceuse da onda*, compassos 38 a 40.

O motivo de quintas paralelas da mão direita – sempre relacionado às profundezas – é agora ampliado no registro empregado, ondulando nas mãos direita e esquerda, uma ou duas oitavas acima, em dinâmica sempre crescente e com adensamento da textura com o dobramento da oitava. Lorenzo constrói uma imagem sonora que prima pela plasticidade, ampliando a magnitude do espaço musical por meio do aumento dos intervalos entre as notas mais graves e as mais agudas da tessitura ouvidas simultaneamente em um mesmo compasso (Mi 0/Fá 5), resultando em um registro de seis oitavas. Os estratos nitidamente diferenciados na linha do piano, que na seção B eram mais próximos, encontram-se agora mais claramente separados registralmente e acentuam o potencial espacial da textura, ao funcionar como planos referenciais que segmentam o registro total. O espaço se amplia ainda mais pelo fato de o pedal estar agora num registro muito mais grave. O movimento criado pela música, ancorado no pedal grave de Mib e extremamente móvel e ondulante na região centro aguda, constrói o volume gigantesco e agitado do mar.

O uso do pedal instiga a imaginação. Diante do signo que se apresenta, somos tentados a estabelecer conexões. Recordemo-nos da nota pedal no Prelúdio 1 do *Cravo bem temperado* de J. S. Bach, que, em nossa percepção, vai adquirindo diferentes funções ao longo da composição, assim como as multifaces de um único indivíduo. Sandra Reis (2001) atribui ao uso do pedal no movimento impressionista uma ação semelhante à reverberação da luz na neblina: a reverberação musical mascara e encobre as funções, como a neblina encobre paisagens e personagens. O pedal em Lorenzo (pedal de tônica), que associamos ao fundo do mar, é para nós signo de onipresença, fixação de momentos, afetos ou personagens: onipresença do mar, da profundidade e de Iemanjá.

O motivo dó-mib-fá, recorrente na voz superior da linha do piano, reitera e antecipa a palavra que se revela: *Iamanjar*, entoada nestas mesmas notas, em dinâmica *fortíssimo*, sustentada na dominante de Sib por três tempos, quebrando a expectativa da quadratura no compasso 9/8, o que lhe confere uma extensão imprevista, ampliando a magnitude do nome. O nome invocado de maneira grandiosa aparece na amplidão do espaço marítimo em meio a um grande e vigoroso movimento (Exemplo 8).

Exemplo 8: *Berceuse da onda*, compassos 42 a 44.

Esse movimento se acalma e se estabiliza no verso *que é dona do mar* com a retomada do motivo B em sua forma original, com a presença da catabasis e mudança dos registros do piano em direção ao grave na nota fá, quinto grau de sib.

Nova seção, nova cena, na qual se ouve novamente o sinuoso canto vocalizado. No acompanhamento há a retomada do desenho rítmico e melódico de A e depois de A'. Esse motivo vai sendo variado progressivamente pelo aumento dos grupos de colcheias, de duas para três, depois quatro e, por fim, grupos de cinco colcheias, em escalas com

intervalos menores. Na superfície do oceano o movimento se fluidifica, é pulverizado, se torna ainda mais deslizante. A entrada do vocalise se dá igualmente de forma súbita, numa articulação por justaposição, marcada *forte* e *a tempo*. Sabemos que o espaço musical pode também ser construído pela sensação de proximidade ou distância de uma fonte sonora. A imagem mental de espaço que se constrói na canção, espaço como signo icônico, lida com as dinâmicas empregadas e permite a localização do evento sonoro, no caso, da voz do personagem, dentro do espaço musical. Aqui, o som em dinâmica forte aproxima o personagem. O súbito vocalise em alta intensidade coloca repentinamente o personagem no foco da ação, como se estivéssemos presenciando um grande zoom de uma câmara. Podemos vê-la de perto, podemos quase capturar sua expressão. Iemanjá, mãe d'água, sereia, promove uma justaposição de imagens africanas, indígenas, europeias. Negra, índia, loura... Uma exclamação forte, presença, júbilo, poder, e até aquele sorriso dúbio da personagem que protege, atrai, acaricia, seduz, amedronta, mata.

Logo após, num *perdendosi*, o distanciamento, até restar somente a imensidão do mar, como vemos pelo último acorde em *ppp*, de enorme âmbito intervalar e que contém em suas notas toda a escala de Si bemol (Exemplo 9). O espaço marítimo, de dimensão potencialmente infinita, destaca nas personagens a noção do ilimitado.



Exemplo 9: *Berceuse da onda*, compassos 63 e 64.

1.1.3 A tradução de Lorenzo

Lorenzo Fernandez capta o potencial imagético do poema de Cecília Meireles, seu movimento de descida e sua construção do movimento do mar, estático em sua sutil

mobilidade, e constrói sua canção com recortes cinematográficos, com suas montagens de quadros de superfície e fundo, por meio da mobilidade plástica conferida à canção. No primeiro quadro, no cenário da superfície, de textura polifônica estratificada e ainda bastante rarefeita, com seus movimentos ascendentes e descendentes como o movimento ondulante da superfície do mar em sua mobilidade não evolutiva, e seu movimento circular revelado na circularidade das escalas pentatônicas, Lorenzo Fernandez trabalha ideias de frente /fundo ao nos apresentar os personagens, a onda e a criança. Os quadros que fazem alusão ao fundo do mar possuem movimento mais lento e homogêneo e imagens mais escuras devido à mudança de modos, à tessitura mais grave e às sequências de quintas paralelas, que evocam um estado primitivo e permanente do mar. Nos quadros em vocalise, o compositor apresenta um novo personagem: Iemanjá, mãe d'água, sereia que canta, surgindo subitamente num cenário distante da superfície. E os novos quadros que se iniciam subitamente, adensando-se, movimentando-se com amplitude espacial cada vez maior, ganhando maior impulso rítmico e ampliando substancialmente a magnitude do espaço musical, moldam um gigantesco e agitado volume do mar, no qual a divindade Iemanjá parece ser evocada com grande dramaticidade. Finalmente, temos a inesperada entrada triunfal de Iemanjá, muito próxima, com seu vocalise fortíssimo que vai sumindo aos poucos.

A canção *Berceuse da onda* de Lorenzo Fernandez redimensiona o espaço da ação no poema de Cecília Meireles, aproximando ou distanciando as cenas, colorindo, delimitando ou amplificando o espaço, dando-lhe uma forma, um volume, uma textura, um movimento. Uma verdadeira visão em cinemascope proporcionada pelos possíveis sentidos das palavras e dos sons, alimentados pela percepção e pela imaginação.

Estilisticamente, Lorenzo Fernandez, se não abandona a sintaxe musical, a ela acrescenta o trabalho com a própria matéria sonora, desvinculada das relações causa-efeito próprias da sintaxe romântica, fazendo valer suas características sensoriais: características ligadas à dinâmica, ao timbre, ao ritmo, à tessitura. Aqui a matéria sonora passa a ser um dos personagens principais da composição. Massas de som interagem, gerando uma composição que prima por suas características materiais, ou seja, pelas características materiais do som, nas quais percebemos imagens em nossos processos de significação. O compositor constrói com sons e palavras o movimento incessante do mar, jogo entre o cambiante e a repetição imutável. O mar não é bloco sonoro, mas uma forma móvel trabalhada temporalmente, caracterizando plasticamente a matéria sonora em processo de

transformação. A modalidade e o tratamento matérico impressionista se alia ao ostinato presente, particularmente, nas manifestações musicais de culturas africanas e à linha melódica *cantabile*. E a dramaticidade emerge subitamente do panorama musical instável, delicado e impreciso, criando momentos de grande tensão e força expressiva.

1.1.4 O espaço e seus personagens

A justaposição de imagens – tempo, espaço, movimento, sentimento, cores, luzes, texturas – cria, nesta canção, um quadro poderosamente efetivo, sutil, líquido, violento, grandioso. Lorenzo Fernandez capta e reconstrói de maneira magistral o mistério, a dubiedade, a violência, a ternura ambígua, a crueldade que adormecem no poema de Cecília Meireles. Não se trata somente de uma tradução icônica ou indicial do barulho e do movimento do mar, ainda que esses procedimentos possam estar presentes, como por exemplo, no movimento ascendente e descendente das escalas. O compositor trabalha um universo simbólico, com elementos musicais que remetem ao arcaico, ao primordial, ao cíclico, ao atemporal, como as quintas paralelas, a circularidade das escalas pentatônicas, o ostinato rítmico, o pedal de tônica. E a dubiedade, a instabilidade, a transitoriedade, através da ambiguidade das escalas, aos processos de variação e elaboração, à alternância e sobreposição de compassos. Mais do que isso, Lorenzo Fernandez elabora um novo panorama, um espaço cênico em movimento, em constante construção de suas formas, que é dramatizado, que fala por seus personagens, lhes dá uma nova voz, reconstrói suas personalidades. Que possui movimento, densidade, volume, cor, textura. É assim que podemos estar imersos numa imagem global do mar, metáfora da ambiguidade: permanência e mutação, estabilidade e instabilidade, doçura e crueldade, o provisório e o eterno; e de seus personagens não menos ambíguos, presentificando o diálogo dúbio entre as culturas brasileiras. Observa-se que o estilo de Lorenzo Fernandez revela as contradições do período modernista: técnicas composicionais modernas e procedimentos musicais arcaicos, a intrincada intertextualidade de sua constituição pela utilização de procedimentos técnicos de diversas culturas, e, principalmente, a instabilidade e a tensão resultantes dessa aproximação, constituindo resposta e proposta a um momento histórico que, ao mesmo tempo em que promovia a aproximação das diversas culturas, não podia deixar de sentir o estranhamento promovido por essa aproximação.

1.2 A *Canção do mar*: drama e contradição

Na *Canção do mar*, mergulhamos novamente no universo cíclico, instável e cambiante do mar.

Vejamos o poema de Manuel Bandeira:

Nas ondas da praia,
Nas ondas do mar!
Quero ser feliz,
Quero me afogar.

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela d'Alva,
Rainha do Mar.

Quero ser feliz,
Nas ondas do mar:
Quero esquecer tudo,
Quero descansar.⁴²

1.2.1 O poema

A presença do mar é significativa na obra de Manuel Bandeira. Em seu volume de poemas *Estrela da Manhã*, de 1936, no qual se insere o poema acima, com o nome de *Cantiga*, o poeta faz referências a *ilhas, Oceanos Pacíficos, Oceanias, praias inacessíveis, horizonte imenso, país distante...* O fascínio das coisas longínquas traz também consigo *D. Janaína sereia do mar, com seus amantes, o rei do Congo, o rei de Aloanda*. O mar assume uma dimensão simbólica – lonjura, espaços inatingíveis, distâncias, mundos impossíveis. Em *Cantiga*, o mar, como uma espécie de paraíso mágico, traz a possibilidade da felicidade, a realização para os sonhos do poeta, a satisfação de desejos irrealizados, a morte como resposta a esses desejos.

O poeta deseja a estrela d'alva. Estrela, objeto de brilho e distância. Simbólica também a estrela na obra de Bandeira, imagem insistentemente reiterada: dois de seus volumes de poesia chamam-se *Estrela da manhã* e *Estrela da tarde*, e a edição comemorativa dos 80 anos do poeta recebeu o título de *Estrela da vida inteira*. A estrela

⁴² (BANDEIRA *apud* LANCIANI, 1998, p.64) Conforme Lanciani em sua edição crítica de *Libertinagem e Estrela da Manhã*, este poema foi publicado pela primeira vez em 1934, com o título de *Canção*, no periódico *Lanterna verde*. Esta deve ter sido a edição utilizada por Lorenzo Fernandez, já que a canção data também de 1934. Aqui optamos por manter a pontuação do poema como em sua primeira publicação. Nas edições posteriores, Bandeira elimina todos os sinais de pontuação, exceto a interrogação e os pontos finais das estrofes.

d'alva, ou estrela matutina, é o planeta Vênus, que também cintila no crepúsculo (estrela da tarde). A estrela da manhã se liga à fugaz ideia do novo, que logo é ofuscado pela luz do sol. A imagem poética da estrela se amplia se pensarmos que Vênus é ainda, no sentido mitológico, a deusa da beleza. A estrela parece simbolizar a busca do novo, da beleza, de algo que percorre toda uma vida, o amor, o ideal, a própria poesia.

O poeta deseja algo belo e distante. O sentido amoroso se insinua no poema – *quem vem me beijar*, é a pergunta inquieta e sem resposta. A estrela d'alva agora é transformada em divindade, em Iemanjá, Rainha do mar. Personagem do céu e personagem da água encontram-se fundidas em uma só personagem. O querer se manifesta por meio de uma imagem de longa extensão, da praia ao horizonte, das alturas às profundezas. O poeta deseja algo que não existe aqui na terra, pois estrela da manhã e Iemanjá não fazem parte deste mundo. O desejo irrealizado se resolve em viagem para fora da realidade – o descanso, o se afogar nas ondas.

Depois de intensa experimentação com os versos livres, presentes na grande maioria de seus poemas no seu volume anterior, *Libertinagem*, de 1930, Bandeira retoma, em *Estrela da Manhã*, os versos metrificados, mesclando-os com poemas de versos livres, às vezes utilizando os dois procedimentos em um mesmo poema, equilibrando formas da tradição e da modernidade. Se o mar se coloca como instrumento de escape de uma realidade opressiva, infeliz, de sofrimento e de frustrações, de desejos não atendidos, também a linguagem criada, a linguagem como significante, com seus aspectos musicais, ritmo e sonoridades, vai se distanciando da linguagem do dia a dia. A própria poesia se torna instrumento de evasão.

Retomando o poema *Cantiga*, temos que uma cantiga é uma forma de poesia cantada, em redondilha ou versos menores, dividida em estrofes iguais. Poderíamos até pensar em uma cantiga de amor, gênero poético trovadoresco, em que o poeta amante manifesta seu desejo por sua amada intangível – uma estrela... uma rainha... E, se formos mais longe, chegamos às cantigas de licença brasileiras, cânticos com que o orixá, nos candomblés congueses e angolanos, pede licença para dançar, manifestado na filha-de-santo. O poema de Bandeira nos traz ecos de um ponto ritual de umbanda, como o que vemos a seguir:

Nas ondas verdes do mar
 Nas praias beirando areia
 Ouço um canto tão bonito
 É o canto da Sereia
 Yemanjá, Yemanjá,
 Ela é a Rainha o mar.⁴³

Cantiga, com seus três versos de métrica regular em redondilhas menores, possui uma forma que se assemelha à forma *Lied*⁴⁴, forma paradigmática de canção. Não sem razão este poema foi intitulado *Canção* em sua primeira publicação, no periódico *Lanterna Verde*, em 1934, como consta da edição crítica de Giulia Lanciani (1998, p.XXXVI). A forma *Lied* pode ser percebida na própria temática: a primeira e a última estrofes reiteram o desejo de ser feliz do poeta, ao mesmo tempo em que reiteram a presença do mar. A segunda estrofe apresenta a pergunta e os objetos de desejo do poeta.

O poema cria ritmicamente um lugar e um desejo no jogo de acentuações regulares. Assim, contrapõem-se as acentuações anacrúsicas, de movimento ondulante, sempre na 2^a e na 5^a sílabas – *nas ondas* – com as duras acentuações no tempo forte, na 1^a e 5^a sílabas, na reiteração da expressão *quero*. Bandeira procede metonimicamente, enfatizando e alargando a presença do mar nos substantivos – *ondas, praia* –, nas sonoridades abertas da vogal a, nas aliterações em r, nos verbos no infinitivo *afogar, descansar, esquecer, beijar, ser*, construindo imagetivamente seu espaço amplo, largo, distante e profundo. As acentuações e as rimas regulares criam um estado monótono. O poema constrói uma monotonia algo hipnótica que alarga o tempo, e, com ele, o sofrimento, por circunscrevê-lo num espaço cíclico, num espaço de poucas ocorrências, num espaço de uma mobilidade não evolutiva, e por isso mesmo, um espaço paralisado, onde os impulsos espasmódicos do desejo, do querer insistentemente retomado, parecem se diluir. O drama se rarefaz e aparece em seu lugar um sentimento melancólico, monotônico, monorrítmico, que aponta para a permanência de uma situação existencial.

1.2.2 A *Canção do mar*

Como Lorenzo Fernandez recriará o lugar e o desejo expressos no poema de Manuel Bandeira? No poema de Bandeira, a regularidade métrica, a reiteração das

⁴³ Disponível em < <http://br.geocities.com/porta umbanda/oxum.html> > Acesso em 10 set. 2008.

⁴⁴ A forma *Lied* é uma forma paradigmática de canção constituída de três seções, sendo a segunda diferente da primeira e a terceira, uma retomada da seção inicial.

sonoridades abertas, a presença de anáforas (repetição das primeiras frases de cada estrofe) e a sua construção metonímica, que amplia a presença do mar, sugerem que o desejo do poeta de felicidade na morte, na presença da *rainha do mar*, se manifeste de forma monorrítmica, monotônica, com imagens que se alargam de forma lenta, calma, melancólica. Lorenzo Fernandez, logo de início, nos dá uma mostra de que nem só de lentidão e melancolia vive este poema, iniciando a canção com um surpreendente salto de uma sexta menor para o agudo na linha do canto. Saltos de grande amplitude intervalar são reiterados ao longo da canção numa inflexão dramática e expressiva. Saltos assim implicam em maior dificuldade de emissão vocal e requerem do cantor uma maior energia expiratória. Na retórica barroca, por exemplo, saltos de grande amplitude intervalar eram denominados “saltos doriúsculos”, indicativos de situações dramáticas, doloridas, dificultosas. A leitura de Lorenzo Fernandez inicia-se de forma dramática e se estabelece no andamento *allegro agitato*.

Partindo da forma estrófica do poema, a canção é construída na forma ABA, sendo que cada seção pode ser subdividida em duas, levando-se em conta as tonalidades, o desenvolvimento harmônico, a linha melódica e os padrões rítmicos.

Seções		Tonalidades
A	a { Nas ondas da praia Nas ondas do mar b { Quero ser feliz Quero me afogar.	Ré eólio, Ré maior, Ré frígio
B	a' { Nas ondas da praia Quem vem me beijar? b' { Quero a estrela-d'alva Rainha do mar.	Mi bemol maior, Sol menor
A	a { Nas ondas da praia Nas ondas do mar b { Quero esquecer tudo Quero descansar.	Ré eólio, Ré maior, Ré frígio

Várias são as estratégias empregadas por Lorenzo Fernandez para moldar uma imagem sonora algo instável, ambígua, sempre igual, sempre diferente: um volume sonoro em movimento. A primeira delas é o uso da modalidade, que permite o trânsito pelas

tonalidades sem muita definição, sem muitos contrastes. A canção é escrita em estética modal, empregando o Ré eólio (presença do Dó bequadro e, conseqüentemente, da função harmônica da dominante menor ou modal), o Ré frígio (presença do Mi bemol e da função harmônica do segundo grau abaixado – °Sa) e o Ré tonal (Ré maior e da função harmônica de dominante). Dentro de uma escala diatônica, a escrita musical passeia pelas possíveis tônicas: Ré, Sol e Mi bemol.

Lorenzo Fernandez utiliza a associação do ritmo com a harmonia para criar um movimento intenso e dinamogênico, de várias formas análogo ao movimento do mar. Sabemos que o mar gera seu próprio movimento a partir de suas profundezas. As ondas, impulsionadas pelo vento, se manifestam na superfície em movimentos circulares e quebras bruscas. O movimento na *Canção do mar* é gerado harmonicamente por forças de atração e propulsão. O movimento harmônico inicial procede por um impulso por quintas na seqüência dos acordes que têm como tônicas, respectivamente, Sol, Ré, Lá e Mi, ou seja, subdominante, tônica, dominante e dominante da dominante, para um retorno brusco ao acorde de Ré. Os impulsos e a queda brusca criam uma imagem sonora de movimento que remete ao movimento da onda. O movimento de atração se dá pela relação Dominante-Tônica, ou seja, quinta descendente ou quarta ascendente. Lorenzo Fernandez impulsiona o ciclo de quintas pelo movimento de quintas justas ascendentes, a partir da subdominante da tonalidade principal. O compositor começa e insiste na relação Subdominante-Tônica-Subdominante-Tônica, relação que não tem um ponto definido de início ou fim e sim uma propulsão constante (Exemplo 10).

Allegro agitato

mf

Nas on - das da pra - ia, Nas on - das do
 Au bord du ri - va - ge, Dans le sein des
 Nel fos - co splendo - re, Nel le - gende del

p e misterioso

cresc.

mar!
 flots!
 mar!

Nas on - das da
 Au bord du ri -
 Nel fos - co splen.

cresc.

Exemplo 10: *Canção do mar*, compassos 1 a 8.

Um motivo rítmico sincopado é repetido em ostinato ao longo de toda a canção. O ritmo se associa e impulsiona a harmonia, que se modifica na última colcheia do motivo rítmico. A síncope, pelo fato de retirar a força das subdivisões rítmicas do compasso, é responsável por conferir continuidade ao movimento rítmico. Sente-se o primeiro tempo do compasso e não suas subdivisões internas, e o movimento é ligado sem interrupções num grande contínuo. A síncope, ao invés de corroborar com a previsibilidade dos tempos apoiados do compasso, os desloca, enfatizando a sensação de propulsão.

Um movimento ondulante também nos é dado pela linha do canto, por vezes com saltos intervalares ascendentes de grande amplitude, remetendo a grandes ondas, por vezes um pouco mais suave. A presença de *glissandos* confere continuidade e organicidade ao movimento. No que diz respeito à organização fraseológica, Lorenzo Fernandez utiliza a repetição das frases, reiterando e presentificando ainda mais o movimento contínuo do mar. Além disto, a melodia possui um caráter instável por não fixar a modalidade (presença de Dó #, Dó bequadro, Si natural e Si bemol).

Já dissemos que a música é movimento sonoro que ocorre no tempo. As notas em sucessão, as repetições, as escalas ascendentes ou descendentes, as progressões

harmônicas, criam movimento. Movimento cria espaço e com isso volume. Vimos que o movimento sonoro na canção é causado principalmente pela harmonia com suas forças de atração e propulsão, pelo ritmo sincopado que também impulsiona e confere continuidade ao movimento e pela melodia do canto, ondulante, contínua e instável. Todos esses movimentos causados pelos parâmetros descritos se manifestam de forma contínua, por impulsos, criando uma paisagem sonora que remete, não à sonoridade propriamente do mar, mas ao seu próprio movimento, cíclico, contínuo, ondulante, instavelmente constituído por sobre sua perenidade.

Também nesta canção, assim como na *Berceuse da onda*, o compositor tornará a utilizar a sequência de quintas paralelas observada no encadeamento dos acordes, na linha do baixo do piano. Novamente a estrutura musical primitiva das quintas paralelas parece se ligar ao tempo primordial, genesíaco, cíclico, permanente, no qual o mar se encerra.

Diferentemente da canção *Berceuse da onda*, entretanto, na qual se definem quadros de superfície e fundo, de proximidade e distância, por meio de uma construção espacial que lida com a distância dos intervalos nos diferentes estratos sonoros e com um jogo tímbrico e dinâmico pronunciado, Lorenzo Fernandez parece construir um panorama mais compacto, mantendo o mesmo ostinato rítmico em toda a canção, trabalhando sempre na mesma tessitura grave do piano, usando acordes cerrados, mantendo basicamente o mesmo timbre no acompanhamento e jogando apenas com nuances de cor por meio das variações harmônicas.

E é principalmente por meio da harmonia que, nesta canção, as sutilezas de intenção se revelam:

No verso *quero ser feliz*, é afirmado o Ré menor eólio, ocasionando um certo alívio da tensão acumulada anteriormente. Pode-se dizer que as ondas, nessa sessão da canção, são mais tranquilas, calmas, serenas. A ausência de tensão, entretanto, não é total: mantém-se alguma inquietação, pois a sétima é mantida nos acordes de tônica (Exemplo 11).

Que - - - - - ro ser fe - liz
Je - - - - - veux e - tre heu - reux
Era - - - - - tan - to do - - lo - - re

Exemplo 11: *Canção do mar*, compassos 14 a 17.

No próximo verso *quero me afogar*, observa-se a utilização do modo frígio, que possui uma dupla atração melódica, ascendente e descendente, respectivamente: dó – ré, e mi bemol – ré. A presença do semitom entre o segundo e o primeiro grau da escala, causando uma força de atração, ou resolução, descendente, imprime a este modo, mais do que a qualquer outro, um caráter de descida, de queda, de profundidade, justapondo a imagem sonora de descida à ideia do afogar do poeta. A resolução num acorde perfeito menor com função de tônica, único momento em que este acorde aparece sem a sétima, conduz a uma calma momentânea, repouso, alívio que, para o poeta, apenas a morte concede. Também na linha melódica da parte do canto, a melodia parece se acalmar. Ritmicamente, a síncope na linha do canto cede lugar a uma rítmica regular, bem ligada. Melodicamente, o movimento descendente em graus conjuntos, direcionando-se para a tônica, mimetiza a descida, o descanso (Exemplo 12).

Que - - - - - ro me a - fo - gar
Je - - - - - veux me noy - er
Mi - - - - - vo - glio an - ne - gar

Exemplo 12: *Canção do mar*, compassos 18 a 21.

Na seção B da canção, a harmonia ganha novas cores com o jogo ambíguo entre as tonalidades de Mi bemol maior e Sol menor, e o movimento melódico ganha mais amplitude. Na linha do canto, os saltos intervalares são ainda maiores (de oitava em *nas ondas* e de sétima menor em *rainha do mar*). No verso *nas ondas da praia quem vem me beijar*, o acorde de Si bemol com quinta e sexta acrescentada (D56) prepara uma cor diferente, que será o Mi bemol maior com sétima em *beijar*, na relação dominante – tônica. Brilho fugidivo do acorde maior, pois, na repetição, a palavra *beijar* é colorida com o acorde de Sol menor, nova tônica, através da cadência frigia (Fá - Sol, Lá bemol - Sol). O acorde de Sol menor, com suas notas em comum com o acorde de Mi bemol maior com sétima (Mib, Sol, Sib, Ré), apresenta nova cor, nova densidade. O jogo entre Mi b maior com sétima e o Sol menor é ambíguo, pois esse acorde de Mib contém o acorde de Sol, como se o compositor trabalhasse a dialética do querer e da frustração, da esperança e da desesperança, da beleza e do sofrimento, do desejo de vida e de morte, como se cada um desses elementos contivesse em si o outro (Exemplo 13).

a tempo *f*

animando e cresc.

Nas on . das da pra . ia, Quem vem me bei -
 Au bord du ri - va - ge, Qui m'em - bras - se -
 Dal ciel . lo u - na stel . la Mi vie - ne a ba -

jar? Nas on . das da pra . ia, Quem vem me bei - jar?
 ra? Au bord du ri - va - ge, Qui m'em - bras - se - ra?
 ciar; Dal ciel . lo u - na stel . la Mi vie - ne a ba - ciar;

Exemplo 13: *Canção do mar*, compassos 22 a 29.

No verso *quero a estrela d'Alva*, o autor utiliza o mesmo caminho, o mesmo eixo, o acorde de Fá menor com sétima, para resolver tanto na tônica Mi b maior quanto

em Sol menor. Na palavra *quero*, firma-se o Sol menor, seguido do acorde de Mi b, agora, menor com sétima maior (a mesma formação do acorde inicial da peça), firmando a ambiguidade entre Sol e Mi b através do homônimo menor do segundo. Aqui a canção encontra seu ponto culminante com a resolução na tônica de Sol menor num agudo sustentado por três tempos na nota Sol (ponto mais agudo da tessitura do canto) e indicação de dinâmica em *fortíssimo*. A indicação de andamento *un poco più lento* prolonga ainda mais no tempo a presença desse agudo, imagem de um grito que se desprega da garganta (Exemplo 14).

Un poco più lento

ff

Que - - - ro a es - trel - la d'Al - - va, Ra -
 Que - - - ce soit l'è - toi - - - le, Fe -
 Pie - - - to - sa so - rel - - - la, Che

ff

i - - nha do Mar
 nus du Ma - tin
 sa con - zo - lar

rit. e morendo

rit. e morendo

Exemplo 14: *Canção do mar*, compassos 30 a 38.

Em *estrela d'alva*, ressurge a cor brilhante do Mi b maior. Novamente reaparece a cor do Sol menor, na descida para a palavra *mar*, sempre através dos mesmos acordes, para finalizar num Mi Maior. Esta tonalidade apresenta nova cor, nova interrogação sem resolução, chamada sem resposta, ao mesmo tempo em que conecta com o retorno do início da canção, pois, lembremos o que foi comentado sobre a harmonia no início dessa análise, o último acorde da propulsão harmônica inicial, em analogia com o movimento de onda do mar, era exatamente o acorde de Mi maior. A canção iniciará novamente seu ciclo.

Na seção A', a canção retoma a mesma escrita do começo. O compositor altera o primeiro verso da terceira estrofe, escrito originalmente “quero ser feliz”, mantendo o mesmo verso do início do poema, de forma a recapitular com a mesma letra e melodia do início da canção.

Esse espaço cíclico em constante movimento construído pela canção possui ainda cores e afetos que nos são dados pela combinação da textura, da tessitura e do timbre. A *Canção do mar* possui uma textura densa no acompanhamento (polifônica monorrítmica, ou seja, várias vozes executadas no mesmo ritmo) devido aos acordes cerrados percutidos na região grave do piano. As indicações: *piano misterioso, cresc, forte, dim, animando e cresc., forte, ff, rit e morrendo, cresc, f, rit, dim e morrendo, profundo e misterioso* demonstram a grande oscilação de dinâmica e agógica na peça e a utilização de extremos de dinâmica. Extremos da tessitura vocal também são empregados (Ré 3 em *afogar e descansar* e Sol 4 em *quero*).

1.2.3 A tradução de Lorenzo

A leitura que Lorenzo Fernandez realiza do poema de Manuel Bandeira é misteriosa, agitada, pesante, incisiva, criando momentos de grande dramaticidade. Os modos menores, as quintas paralelas do acompanhamento, os acordes percussivos e muito articulados, o ritmo sincopado e as indicações de dinâmica *piano e misterioso* indicadas pelo compositor resultam em uma sonoridade grave, escura, algo surda, ressoando inexoravelmente. Os choques dissonantes nos acordes com sétima (que aqui funcionam mais como cor) e a indefinição harmônica devido ao trânsito entre os modos criam uma paisagem sonora ambígua, tensa, que encontra momentos de repouso nas imagens da morte aludida nas expressões *afogar e descansar*, e de luz e sombra, nos momentos de invocação da *estrela d'alva*. A própria palavra mar é prolongada como numa interjeição em *ah*, numa linha melódica ondulante de amplitude crescente, tal qual um grande lamento.

Se o poema de Bandeira constrói uma monotonia hipnótica, aprisiona num espaço cíclico um “eu lírico” melancólico, monótono, monorrítmico, incapaz de se desvencilhar de sua situação existencial, a canção de Lorenzo mantém a ideia cíclica e a noção de continuidade, mas confere cores surpreendentes ao poema de Bandeira ao dar voz ao personagem que sofre, ao inflexionar as palavras de forma dramática e ao construir um espaço cênico escuro, misterioso, intensamente movimentado.

Já dissemos que o poema de Bandeira nos permite vislumbres de um ponto ritual, no qual a rainha do mar é invocada. O paralelo da estrela d'alva com Iemanjá nos conduz a uma calma aceitação da divindade africana, ao mesmo tempo em que nos leva a um distanciamento, pois o encontro com a estrela ou com a rainha do mar só é possível em outro plano da existência. É um vislumbre de esperança desesperançada. Só se alcança com a morte (assim também na *Berceuse da onda*). Voltando à *Canção do mar*, não podemos deixar de pensar que a sonoridade sincopada em ostinato, surda e misteriosa, percutida na região grave do piano nos remeta a atabaques. A canção cria uma imagem sonora do próprio mar, intimamente ligada à ambiguidade de sentimentos ou situações vivenciadas pelo poeta, mas é possível que Lorenzo Fernandez tenha também construído um ponto ritual, no qual as imagens do mar se justapõem a uma cena de invocação ritual afro-brasileira. No poema de Bandeira, Iemanjá ainda não é orixá. É estrela, é moça bonita. Em Lorenzo, ela se veste com sua natureza divina. Lorenzo recupera em Iemanjá sua natureza divina de Senhora da criação.

Na cena dessa canção, o sujeito calmamente integrado ao ritual afro-brasileiro do poema de Bandeira desponta dramático e incerto, numa percepção paralela, individual e distinta. E então nos perguntamos: o poema de Bandeira e a canção de Lorenzo Fernandez se contradizem? Se complementam? Convivem em atrito? Lorenzo Fernandez, longe de construir uma imagem especular do poema, cria imagens nessa canção que metaforizam o estranhamento, transformando lentidão, melancolia e aceitação em imagens dramáticas, incertas, misteriosas, instáveis, ambíguas e conflituosas.

Os germes da contradição nas canções que abordam elementos das culturas africanas e indígenas já estão presentes nos poemas de Cecília Meireles ou Manuel Bandeira, algo adormecidos talvez, sutis, mas suficientes para que venham à tona em imagens fortes e expressivas nas canções de Lorenzo Fernandez. Na *Canção do mar* e na *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago*, o mar, mais do que espaço cênico para personagens como Iemanjá, a onda, a criança, a estrela ou o próprio “eu lírico”, é reflexo de sentimentos ambíguos, ternos, instáveis, violentos mesmo, doloridos, misteriosos.

Essas canções criam imagens brasileiras, na medida em que dialogam com o Brasil vivenciado pelo compositor, um Brasil que enfrentava a desigualdade, ao mesmo tempo em que se pretendia unido em sua diversidade. Uma polifonia de vozes, negras, indígenas, europeias, vozes brasileiras afinal, descobrindo-se num país ainda desconhecido e misterioso, convivem de maneira instável e contraditória no movimento intertextual da

linguagem de Lorenzo Fernandez, que, por si, desmente o conteúdo homogeneizador do programa nacionalista, que pretendia aproximar, de forma homogênea e sem conflitos, os diferentes segmentos da população brasileira, quer seja nas ideologias composicionais de um Mário de Andrade ou num programa estatal nacionalista como o do governo Vargas.

2. Paisagens e personagens: ambiguidade e heterogeneidade

Nas três canções que se seguem, procuraremos demonstrar, por meio de imagens que sugerem paisagens e personagens, três maneiras distintas com as quais Lorenzo Fernandez traduziu os poemas em música e três resultantes: ambiguidade, tensão e síntese. Na canção *Tapera*, de 1929, veremos o interior agreste e desolado do Brasil na imagem de uma casa em ruínas e os personagens humanos ou não: o vento, a noite, o caboclo. Em *Essa negra Fulô*, de 1934, o embate de forças entre a senhora da fazenda e sua escrava, numa paisagem escura e tensa construída pelo ruído dos atabaques. Em *Toada p'ra você*, de 1928, Rosa e o poeta circunvolvendo no calmo ambiente à meia luz.

2.1 A imagem como ambiguidade: *Tapera*

Aquela casa de sapê
com a tinta nova do luar
tem qualquer cousa que parece recordar
o tempo em que possuía o seu terreiro de café
e o seu pomar.

Agora, junto às janelas
viçam flores de abóbora
muito amarelas.
E, em moutas verdes cruas
nascem protuberantes gravatás,
e trepam pela cerca as flores roxas
de misteriosos maracujás...

E quando a noite vem, com o seu vestido de noivado,
derramar pelo vão do teto esburacado
um punhado de fitas brancas lá por dentro,
o vento canta pelas frinchas do telhado,
o último choro do caboclo apaixonado...⁴⁵

⁴⁵ RICARDO, Cassiano. *A flauta que me roubaram: Coletânea poética temática de Cassiano Ricardo*. 2ª. Edição, Org. Júlio Ottoboni, São José dos Campos: Patrocínio cultural Petrobrás, 2001, p.139.

2.1.1 O poema

O poema de Cassiano Ricardo⁴⁶, *Tapera*, musicado por Lorenzo Fernandez em 1929, retrata uma paisagem brasileira, uma paisagem colorida em dois momentos distintos, o noturno e o diurno, derramando profusões de imagens, visuais, sonoras, cinéticas, que pouco a pouco vão formando uma imagem particular, um quadro em movimento, uma cena de uma casa e de seu entorno, no interior do Brasil.

O título do poema nos conduz a uma primeira imagem: a tapera é uma casa em ruínas, abandonada. Pensar em uma tapera é pensar em uma fazenda solitária, no meio do nada.

Os versos livres da primeira estrofe possuem, a princípio, uma acentuação regular, quaternária, com início em anacruse. O impulso anacrústico inicial nos leva diretamente à palavra *casa*. Os acentos se sucedem nas palavras *sapê*, *nova* e *luar*. Seguindo os acentos regulares nosso olhar mental visualiza a casa, dirige então a atenção ao detalhe do sapê, percebe a transformação em *nova* e cai sobre o agente da transformação: o luar. O poema nos dá a construir esta primeira imagem da casa iluminada pela luz do luar. Estranho quadro de degradação e beleza. A tapera veste-se de nova e apresenta-se ao olhar com uma nova tinta: a tinta pintada pela luz.

Aquele casa de sapê
com a tinta nova do luar
tem qualquer cousa que parece recordar

A métrica regular que dirigia a atenção do leitor é quebrada na palavra *tempo*. Em *tempo em que possuía* a acentuação ternária e posteriormente binária destas palavras diminuem o andamento da frase num *ralentando*. A mudança no tempo do compasso prepara a mudança para o tempo da memória e lança o leitor numa outra época. A tapera com sua nova roupagem remete ao tempo de fartura, de *terreiro de café* e *pomar*.

o tempo em que possuía o seu terreiro de café
e o seu pomar.

⁴⁶ Cassiano Ricardo foi poeta neossimbolista e neoparnasiano. Com o modernismo nas artes ligou-se à corrente nacionalista denominada Verde-amarelismo, juntamente com Menotti. Com seu livro *Vamos caçar papagaios*, de 1926, entra na temática do Brasil indígena e do Brasil colonial, sentidos, nos dizeres de Alfredo Bosi (1979, p.366), como “estados de alma primitivos e cósmicos”. Com *Deixa estar, jacaré* (1931) e *Martim Cererê* (1928) suas preferências nacionalistas centram-se cada vez mais na temática paulista, seja indígena, bandeirante ou ligada à penetração cafeeira, explorando um Brasil primitivo e colorido (cf. BOSI, 1979, p.366).

Em *o seu terreiro de café e seu pomar*, a frase retoma seu andamento inicial. A sonoridade das rimas aproxima as palavras *luar*, *recordar* e *pomar*. A longa frase e a reiteração da sonoridade aberta e sustentada pela consoante *r* ao final dos versos desenham lentamente o arco da reminiscência fixada no tempo.

Na segunda estrofe, o corte busco do *agora* nos traz de volta a realidade diurna. Ruínas...enfeitadas de cores!... O mato invade a paisagem, invade a casa e o entorno de flores amarelas das abóbora, do verde das moitas, dos gravatás coloridos e do roxo das flores de maracujá. O Verde-amarelismo de Cassiano Ricardo recupera a beleza perdida, em ruínas, com o colorido agreste da natureza.

Agora, junto às janelas
viçam flores de abóbora
muito amarelas.
E, em moutas verdes cruas
nascem protuberantes gravatás,
e trepam pela cerca as flores roxas
de misteriosos maracujás...

Toda a rítmica desta estrofe é diferente da anterior. Alternando ritmos binários, ternários e quaternários, sempre com acentuação anacrústica, as frases constroem imagens de movimento. A acentuação irregular torna o movimento, entretanto, instável, remetendo-nos à irregularidade com que as plantas tomam conta da paisagem, cada uma a seu modo. O olhar em movimento salta das janelas para as moitas, das moitas para as cercas e acompanha o desorganizado crescimento das plantas.

A paisagem sonora é iluminada pela presença de assonâncias de variadas vogais abertas como *e* e *a*. Pronunciadas aliterações em *s* ao longo dos versos e em suas terminações criam unidade dentro de um movimento sibilante constante.

Verbos de ação remetem à luz e à vida: *viçam*, *nascem*, *trepam*. A conjunção “e” liga as frases do longo período num grande contínuo de terminações suspensas.

Entretanto, a estranheza da situação, momentaneamente esquecida, é retomada sutilmente: a cor roxa das flores e o mistério encerrado nos maracujás. Reticências *ralentam* o final da frase e abrem espaço para que esse mistério encontre ressonância na duração do silêncio que se segue entre as estrofes.

A próxima estrofe se instala brandamente, iniciando-se com a conjunção “e”, numa sequência da estrofe anterior, seguida do advérbio de tempo “quando”, que não

afirma a temporalidade. A sonoridade branda e sustentada das nasais e a sustentação vocálica do ditongo na palavra *noite* encontram como primeiro ponto de repouso o verbo *vem*, a partir do qual as frases retomam a métrica regular quaternária. Essa regularidade rítmica é quebrada em *derramar pelo vão*, em *um punhado de fitas* e em *o último*. Nesses momentos, devido à acentuação ternária, as palavras apresentam-se mais espaçadas no tempo, conferindo a esta estrofe um interessante jogo rítmico de dilatação e contração: movimentos espasmódicos da noite e seu amante, do canto do vento, do choro do caboclo.

E quando a noite vem, com o seu vestido de noivado,
derramar pelo vão do teto esburacado
um punhado de fitas brancas lá por dentro,
o vento canta pelas frinchas do telhado,
o último choro do caboclo apaixonado...

A acentuação em *vem*, *vestido* e *noivado*, aliada à recorrência da sonoridade da consoante *v*, une essas palavras num contínuo sonoro que desenha a lenta chegada da noite, como uma noiva. Esta metáfora nos conduz, da paisagem externa, através do *teto esburacado*, para o interior da tapera, por meio da bela imagem das fitas brancas que agora preenchem o interior da casa. As aliterações em *v* introduzem sonoramente a figura do vento. Personificação do poeta, o vento canta. As fendas no telhado, como os furos de um instrumento, permitem seu canto. Permitem seu encontro amoroso com a noite. Esse jogo de personificações e personagens, resquícios do neossimbolismo de Cassiano Ricardo, nos permite associar o vento com o canto, o canto com o poeta, o poeta com o caboclo, o caboclo apaixonado com a noiva, a noiva com a noite.

O ufanismo verde-amarelo de Cassiano Ricardo encontra na desolação a beleza, de noite, a claridade do luar mascarando as ruínas, de dia, a explosão agreste das cores, numa criação pautada pelo sensorial: imagens dirigidas ao olhar, à audição, à percepção de movimento (cinestesia), e até ao olfato (plantas, flores) e ao tato (vento, calor do dia, sol, natureza exuberante). O poema nos sugere movimentos iniciais e finais lentos e escuros, entremeados por um movimento rápido e claro. A primeira e a terceira estrofes do poema, com suas imagens da noite, com seus longos versos e sua sonoridade sustentada, pedem pelo desenrolar lento e contínuo do tempo para se sustentar. A segunda estrofe, vívida de cores, desorganizadamente articulada, cria imagens claras e rápidas.

2.1.2 A canção Tapera

Pela nossa leitura do poema de Cassiano Ricardo, seria de se esperar que Lorenzo Fernandez escrevesse uma canção em movimentos lento, rápido e lento, em tonalidades alternadas, escura, clara, escura. E é exatamente isso o que ele não faz.

Lorenzo Fernandez inicia a canção com um ritmo vivo de embolada⁴⁷, que logo nos remete às divertidas cantorias dos repentistas nordestinos. Os textos cômicos, satíricos, por vezes carregados de insultos dos cantadores, entretanto, nada têm a ver com a bucólica paisagem noturna descrita no poema, antes, justapõe a ela um novo quadro, uma memória alegre e brincalhona de uma época em que a fazenda respirava prosperidade e fartura. Essa voz que Lorenzo Fernandez acrescenta à canção cria tamanho contraste com o poema, que o resultado final da justaposição de imagens praticamente anula a voz melancólica deste último. Destrói o belo do agora, que não é nada mais que uma ilusão. A *tinta nova do luar* se dilui na rapidez da enunciação, ressoando apenas debilmente na prosódia absolutamente correta empregada pelo compositor. Como no poema, a palavra *tempo* é enfatizada ritmicamente e, conseqüentemente, as palavras seguintes, *terreiro de café* e *pomar* ganham força, presentificando o passado, que soa como um *agora* (Exemplo 15).

⁴⁷ Gênero musical originário do nordeste brasileiro, onde é especialmente popular. Consiste em uma melodia declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos, entoada por uma dupla de cantadores que respondem um ao outro de forma improvisada, ao som de um pandeiro. Neste desafio, o cantor tenta denegrir a imagem do outro que lhe faz dupla com versos ofensivos, famosos pelos palavrões e insultos utilizados. O metro é normalmente em redondilha maior ou em versos de seis sílabas. As letras são geralmente cômicas, satíricas ou descritivas. Ver Dicionário Câmara Cascudo ou o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2002).

4 *mf*

Canto

A-que-la casa de sa - pê co'a tinta nova do lu - ar, tem qualquer coisa que pa - rece recor-

Piano

(mf) *f*

8 *f*

dar O tem - po em que pos - su - i - a_o seu ter - rei-ro de ca - fê

Exemplo 15: *Tapera*, compassos 4 a 11.

Para a primeira seção desta canção, podemos pensar a princípio na tonalidade de Lá bemol maior, mas a sonoridade da escala pentatônica faz-se notar na melodia do canto e é sintetizada na própria harmonia da tônica com sons acrescentados que são originados da pentatônica de Lá bemol maior. A canção constitui-se assim como um misto de tonalidade, pentatonismo e modalidade, criando uma mescla peculiar de colorido harmônico. Essa primeira seção, toda ela com função de tônica, é escrita sobre um pedal de Lá bemol. Lorenzo Fernandez utiliza uma base funcional harmônica extremamente simples, bem ao estilo da cantoria popular. O ostinato rítmico-harmônico remete ao acompanhamento invariável dos desafios. A harmonia é, entretanto, extremamente colorida, pois o compositor empregará predominantemente acordes com sons acrescentados⁴⁸ que se equilibram com a simplicidade da base funcional harmônica.

⁴⁸ Acordes com adição de segundas. Os sons acrescentados desempenham principalmente uma função colorística, variando sobretudo a textura em lugar da função de uma estrutura harmônica básica. Mais do que simples ornamentos, os sons acrescentados são verdadeiros membros de cor que rivalizam com a terça do

Lorenzo Fernandez traduz, de maneira paradoxal, com cores e movimento, o panorama noturno da primeira estrofe do poema. E ainda finaliza essa primeira parte da canção com uma seção de transição nos compassos de 14 a 20, indicada *como clarineta*, que tem um ar brincalhão, divertido, jocososo, com seus saltos e escalas descendentes à maneira de uma gargalhada (Exemplo 16).

The musical score for 'Tapera' (Exemplo 16) consists of two systems. The first system covers measures 14 to 17. The vocal line (Canto) is mostly silent, with a few notes in measure 14. The piano accompaniment (Piano) is marked '(como clarineta)' and 'cant. Rit. e dim pouco a pouco'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamics like *p* and *Rall.*, and a tempo marking *a tempo*. The second system covers measures 18 to 21. The vocal line (Canto) starts at measure 18 with the lyrics 'A - go - ra jun - to às ja - ne - las'. The piano accompaniment (Piano) includes dynamics like *mf*, *f*, and *dim. subito*, and a tempo marking *Um pouco mais lento*. The piano part also includes a triplet in measure 19 and a dynamic marking *p (com nostalgia)* in measure 20.

Exemplo 16: *Tapera*, compassos 14 a 21.

Então, estranhamente, essa gargalhada desemboca no Fá menor da próxima seção, escrita numa região mais grave na parte do piano, com o baixo agora em quintas paralelas. O compositor, nos compassos introdutórios da nova seção, cria uma expectativa peculiar com a sequência harmônica e o *crescendo molto* dos compassos até a dinâmica *forte*, que se confirma na nova tonalidade de Fá menor na mão esquerda, mas que, ao mesmo tempo, é desestabilizada pela dinâmica *piano* súbita, pelo início da linha vocal na dominante da nova tonalidade e pelo acorde de Dó menor com sétima (acorde de

acorde em potência de colorido, aumentando o interesse e a densidade harmônica (Cf. PERSICCHETTI, 1961, p. 109-120).

sobretônica) da mão direita do piano, apesar da presença do pedal de tônica em quintas. Imprime assim, subitamente, à canção, exatamente na palavra *agora*, uma instabilidade inesperada, num tom mais grave e melancólico.

No *agora* do poema, o ritmo alegre e movimentado da embolada cede lugar a um ritmo calmo com um leve impulso devido à ligadura do tempo fraco ao tempo forte do compasso. Existe um embalo suave nas tercinas da linha do canto, em linha modinheira. Se no poema a imagem era viva e rápida, movimentada pela descrição das plantas que cresciam muito coloridas tomando conta da tapera, a imagem musical é mais lenta e escura, apesar de a cor do Lá bemol maior ainda predominar na linha da voz. O colorido dado pelas quintas dos acordes do piano novamente remete a um tempo antigo, imemorial. A narrativa do *agora* salta para um passado sem data e mergulha profundamente em algum lugar recôndito da memória. Dois contracantos melancólicos em desenho descendente soam em meio ao ostinato rítmico, agora com movimentação harmônica, no registro médio do piano: melodias na pentatônica menor de Fá. Novamente, aqui, a escala pentatônica, escala dos tempos remotos, dos tempos idos. Onde estarão as cores das flores? As cores das plantas quase não importam. Na parte da mão esquerda, no compasso 27, a presença do Sol b na linha descendente do baixo em quintas paralelas (Sib, Lab, Solb, Fá) sugere o modo frígio, com seu acentuado caráter de descida. Os contracantos e o baixo descendente, sempre tão ligado às imagens tristes, se contrapõem à explosão de vida, sublinhando de forma paradoxal o nascimento dos coloridos gravatás nas moitas verdes (Exemplo 17).

25

Canto

E, em mou-tas ver-des cru - as Nas - cem pro-tu-be - ran - tes gra-va - tás

Piano

Exemplo 17: *Tapera*, compassos 25 a 29.

Assim, também, ao roxo das flores dos maracujás se justapõe uma nova imagem, um novo contracanto, agora na região mais grave do piano. E os maracujás se

perdem na distância da linha melódica suspensiva, na qual a nota Fá é sustentada pela harmonia de subdominante, ligando-se ao novo contracanto, memória do contracanto inicial (Exemplo 18).

30

Canto

e tre-pam pe-la cer - ca.as flo - res ro - xas de mis-te - rio - sos

Piano

34

ma - ra - cu - já.s...

Exemplo 18: *Tapera*, compassos 30 a 38.

Uma breve seção de extensão da seção anterior, com função de transição, prepara o retorno ao Lá bemol, sublinhando musicalmente a gradual transição entre as estrofes do poema, como se o ir e vir dos tempos da memória, do passado e do presente, ocorresse gentilmente. O verso *e quando a noite vem* inicia-se livremente, quase como se numa continuação da seção anterior, para depois, subitamente, retomar a embolada junto com o ostinato rítmico-harmônico, numa recapitulação variada da seção inicial. As belas imagens poéticas da noite, como uma noiva, aparecem de forma fugaz na entonação rápida e viva. Mas aqui, ao vento, o tratamento harmônico dado já é diferenciado, na tonalidade do homônimo menor de Lá bemol (Exemplo 19).

54 *um pouco mais lento*

Canto

O ven - to can - ta pe - las frin - chas do te - lha - - - do

Piano

Rall.

Exemplo 19: *Tapera*, compassos 54 a 56.

Ouvimos novamente o contracanto em tercinas da seção anterior. Agora sim, podemos relacioná-lo ao canto do vento, já tornado presente por Lorenzo Fernandez na seção anterior. O choro nostálgico do caboclo é acompanhado pelas quintas paralelas que reaparecem, sempre tão vazias pela ausência das terças do acorde, tão distantes no tempo. Um cantarolar de leve vai sumindo aos poucos (Exemplo 20).

Canto

la la

Piano

pp *dim.* *ppp*

66

la

Exemplo 20: *Tapera*, compassos 62 a 69.

2.1.3 A tradução de Lorenzo

Se Cassiano Ricardo, em suas convicções ligadas ao movimento Verde-Amarelo, imprime beleza incondicional ao panorama degradado da realidade rural brasileira, a leitura de Lorenzo Fernandez causará tal estranhamento que as relações harmoniosas de calma, beleza e alegria do poema se transformam, adquirindo novas significações. A paisagem brasileira nos é mostrada por Lorenzo Fernandez em toda a sua beleza contraditória, carregada de imagens contrárias e complementares – alegres e tristes, rápidas e lentas, claras e escuras, vívidas e sombrias – que se justapõem compartilhando os mesmos lugares. Ainda, extraordinária é a maneira como o compositor altera, transforma os momentos temporais do poema e lida com as imagens da memória, embaralhando-as, rompendo com o “agora” ao levar-nos às lembranças do passado e a um tempo imemorial, com as escalas pentatônicas e o modo frígio, destruindo o “recordar” ao nos arrastar para a cantoria alegre e satírica do presente.

Essa canção nos captura por sua beleza estranha. Impossível a tristeza da noite ou a alegria do dia, os sentimentos se misturam. A justaposição das imagens dos versos com as imagens musicais cria um choque, um atrito, uma contradição, e, ao mesmo tempo, uma completude, pois sua resultante é a ambiguidade. Existe assim um estado de denúncia realizada por um compositor que não se contenta com a beleza que mascara a degradação, não se satisfaz com a explosão de cores, com o mundo das riquezas naturais, primitivas, tomadas como um trunfo do País. Lorenzo Fernandez põe a descoberto essas relações, valendo-se do estranhamento em sua tradução “luciferina”, criando novos sentidos, criando sua própria verdade, sensivelmente sintonizada com as contradições do país.

E o que dizer dos personagens brasileiros que povoam essa canção? O vento canta o canto do caboclo apaixonado, num resquício de um romantismo no qual a falta se manifesta pela ausência da amada. Lorenzo Fernandez, com sua voz e sua interpretação, dá ao caboclo uma voz singular. Poderíamos aqui pensar com Bakhtin que a voz do compositor dialoga com a voz de seu personagem. Neste diálogo procurar-se-ia distinguir os “fios” de cada voz no tecido da canção. Em nosso percurso, porém, não é essa distinção que importa. Existe mais do que diálogo. Existe um embate de forças e uma resultante, uma nova cor formada pela justaposição das imagens. Um novo personagem numa nova paisagem, humano, conflituoso, complexo, multifacetado. Como queríamos demonstrar nesta tese, por meio das imagens criadas pela canção verificamos que paisagem e

personagens dialogam com o Brasil de Lorenzo Fernandez, também complexo, também conflituoso, também multifacetado. Personagem emblemático, o caboclo personifica uma memória que entrelaça o interior do País com suas alusões a um tempo de prosperidade, às mudanças sociais ocorridas, à degradação do espaço rural e à falta de recursos, mas também reflete a busca da identidade, a beleza na desolação, o potencial luminoso. Nas associações do poeta com o caboclo, o canto e a noite assumem a função de suplência diante da terra abandonada e da ambiguidade das paisagens que se lhe apresentam. No jogo de imagens dessa canção muitos encontros: o dentro e o fora, a paisagem e o personagem, o passado e o presente, as ruínas e a beleza.

2.2 A imagem como tensão: *Essa negra Fulô*

2.2.1 O poema

Essa negra Fulô, de Jorge de Lima⁴⁹, é um dos poemas mais conhecidos da literatura brasileira, constando de inúmeras antologias e traduzido para vários idiomas. É um poema narrativo que conta uma história que envolve a escrava Fulô, sua ida para um engenho de açúcar e as situações em que se envolve. Escrito todo na popular redondilha maior, em linguagem coloquial, rimando sempre o nome Fulô, o poema assume, de início, um certo ar de “era uma vez”, próprio de um conto de fadas, que é contado por um narrador, “um” neto de um senhor de engenho.

Ora se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no banguê dum meu avô (...) ⁵⁰

Nessa narrativa, o contador da história vai introduzindo as falas dos personagens num discurso citado. Assim são as falas da Sinhá, as cantigas da escrava e as interjeições do Sinhô. De uma forma fragmentada, em quadros diferenciados, cada qual

⁴⁹ Jorge de Lima, natural de Alagoas, foi escritor engajado, preocupado com os problemas sociais brasileiros e usou de sua arte como arma de crítica das relações sociais brasileiras. Inicialmente poeta neo-parnasiano, na década de 20 aderiu às propostas modernistas, adotando temas relacionados às paisagens nordestinas, os engenhos de açúcar, o reencontro com a infância, a miséria do povo, a consciência social. Natural de Alagoas, conviveu na sua infância com meninos negros e escravos alforriados o que, provavelmente levou-o a abordar em seus poemas temas referentes às condições dos negros no país.

⁵⁰ LIMA, Jorge de. In: BANDEIRA, 1997, p.285.

referente a um personagem em momentos temporais e situações diversas, o narrador constrói a sua história.

Ó Fulô, ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá)
 - Vai forrar a minha cama
 pentear os meus cabelos,
 vem ajudar a tirar
 a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!
 Essa negra Fulô!

Entremeando os quadros uma expressão reiterada diversas vezes: *Essa negra Fulô!* vai assumindo diferentes sentidos de acordo com o contexto e a entonação do leitor. Pode, por exemplo, assumir a expressão de assombro do senhor diante da negra se despindo ou a expressão de ódio da senhora diante dos roubos da escrava, ou mesmo de candura com as cantigas de ninar da negrinha ou de sarcasmo diante da astúcia da negra. Com distanciamento o poeta descreve uma situação de uma forma aparentemente apartidária, em seu discurso citado, sem emitir qualquer julgamento de valor. Mas algumas questões se realçam e deixam transparecer uma certa simpatia do narrador pela negra, como, por exemplo, a sua beleza,

(...)uma negra bonitinha
 Chamada negra Fulô.

uma certa meiguice de suas cantigas,

“Minha mãe me penteou
 minha madrasta me enterrou
 pelos figos da figueira
 que o Sabiá beliscou”.

ou o enfeitiçamento que causa no Sinhô,

O Sinhô foi ver a negra
 levar couro do feitor.
 A negra tirou a roupa.
 O Sinhô disse: Fulô!
 (A vista se escureceu
 que nem a negra Fulô!)

enquanto destacam as qualidades negativas da senhora: sua preguiça e os seus desmandos:

Ó Fulô, ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá)
 vem me ajudar, ó Fulô,
 vem abanar o meu corpo
 que eu estou suada, Fulô!

vem coçar minha coceira,
 vem me catar cafuné,
 vem balançar minha rede,
 vem me contar uma história,
 que eu estou com sono, Fulô!

Fica aparente, por fim, a situação da negra que se reverte, fazendo o ofensor de ofendido,

Cadê, cadê teu Sinhô
 que Nosso Senhor me mandou?
 Ah! Foi você que roubou,
 Foi você, negra Fulô?

Jorge de Lima, em suas preocupações com os problemas brasileiros, escreveu, senão uma poesia negra – termo normalmente atribuído à poesia escrita por poetas considerados ou que se assumem como negros – uma poesia sobre negros e suas relações na sociedade. Uma das maiores qualidades desta poesia encontra-se em sua linguagem narrativa que permite ao autor abordar, de maneira perspicaz, as relações da negra com a senhora de uma forma indireta, progressiva e bastante verossímil, capaz de capturar o leitor ao final com o trunfo da negra. Ao valorizar a figura da negra, sua construção poética revela de uma maneira simpática a participação do negro na formação étnica do povo brasileiro – tema caro aos modernistas. A poesia aborda relações de proximidade, boa convivência e intimidade entre brancos e negros, a despeito dos conflitos raciais no Brasil. Lima enfraquece, por exemplo, a crueldade das cenas de açoite, ao valorizar a sensualidade da negra e as reações de pasmo do patrão e valoriza a astúcia da escrava enquanto atenua as reações de dor, tanto desta quanto as da senhora. Existe um certo tratamento idealizado, mesmo lírico, da participação da mulher negra na sociedade, deixando adormecidas questões profundas como a sua exploração tanto moral como sexual.

2.2.2 A canção Essa negra Fulô

O longo poema é recortado por Lorenzo Fernandez, que toma apenas seus últimos versos, como vemos pelo quadro abaixo:

	Seções
Ah! Essa negra Fulô! Essa negra Fulô! Ó Fulô, ó Fulô!	A Região de Si menor
Cadê meu frasco de cheiro que teu Sinhô me mandou? Ah! Foi você que roubou! Ah! Foi você que roubou!	B Região de Si menor harmônico e Si menor natural (modo eólio)
O Sinhô foi ver a negra levar couro do feitor. A negra tirou a roupa. O Sinhô disse: Fulô! (A vista se escureceu que nem a negra Fulô!)	C Região de Dó # eólio e Mi maior
Ah! Essa negra Fulô! Essa negra Fulô! Ó Fulô, ó Fulô!	A'
Cadê meu lenço de renda, Cadê meu cinto, meu broche, Cadê meu terço de ouro que teu Sinhô me mandou? Ah! Foi você que roubou! Ah! Foi você que roubou!	B'
O Sinhô foi açoitar sozinho a negra Fulô. A negra tirou a saia e tirou o cabeção, de dentro dele pulou nuinha a negra Fulô.	C'
Ah! Essa negra Fulô! Essa negra Fulô! Ó Fulô, ó Fulô!	A''
Cadê, cadê teu Sinhô que Nosso Senhor me mandou?	B''
Ah! Foi você que roubou, foi você, negra Fulô? Essa negra Fulô! Ah!	A'''

Nessa canção, Lorenzo Fernandez escreve uma melodia acompanhada por textura pianística homofônica (blocos de acordes) em ostinato rítmico. O compositor emprega nessa canção uma harmonia por quintas, ou seja, acordes compostos por sobreposições de intervalos de quintas que resultam em sequencias de graus conjuntos, as quais, por sua vez, criam dissonâncias internas devido aos choques dos intervalos de segundas. Assim, por exemplo, o acorde inicial é formado pela sobreposição de Si, Fá#, Dó#, Sol bequadro. Nota-se a presença do Sol bequadro que retorna ao Fá# pela atração descendente, fechando a seqüência das quintas. Característica particular dos acordes por quintas é o fato de se modificarem caleidoscopicamente quando quintas são acrescentadas ou excluídas, mantendo-se a maioria delas. O que muda então nesses acordes são os eixos das harmonias, reforçados pelos dobramentos, notas do baixo e melodia vocal (Exemplo 21).

Exemplo 21: *Essa negra Fulô*, compassos 1 a 4.

Os acordes gerados pela superposição de quintas criam dissonâncias que podem ser percebidas como tensão. As funções da harmonia encontram-se mascaradas nos acordes, revelando-se parcialmente pela linha da voz ou pelas notas do baixo. Por exemplo, no verso *Ah, foi você que roubou*, as notas dos dois acordes Lá, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol# e Si, Dó#, Mi, Fá#, Sol#, Lá permanecem as mesmas, exceto pela presença do Ré. A relação dos baixos também é de quinta justa Lá-Mi. O que nos dá uma parcial sensação de dominante – tônica é a linha da voz, pois apresenta sobre esta harmonia por quintas o arpejo descendente de dominante menor que resolve na tônica (Exemplo 22).

21 *f* (*avec rage*)

Ah! Foi vo-cê que rou- bou! _____

8^{vb}

Exemplo 22: *Essa negra Fulô*, compassos 21 a 24.

Lorenzo Fernandez cria um efeito surdo de tambores com acordes percutidos na região grave do piano, numa rítmica sincopada. Ampliando esse efeito de percussão, está o timbre especial resultante da indefinição da tonalidade criada pela harmonia por quintas, pela dissonância nos acordes e pela própria sonoridade das quintas, que remetem à música de culturas arcaicas. Esse tipo de escrita promove uma certa independência entre as linhas da voz e do piano: a linha da voz desenvolve-se harmonicamente de forma discursiva, apresentando as funções de tensão e relaxamento características da escrita tonal, enquanto a linha do acompanhamento funciona mais como massa sonora de especial efeito tímbrico, carregada pela tensão resultante das dissonâncias dos acordes. Arriscando uma hipótese poética, podemos dizer que Lorenzo Fernandez presentifica assim, na canção, as duas personagens, a senhora da fazenda e a negra Fulô, em estratos musicais distintos e de certa forma independentes.

Na seção inicial, a linha melódica do canto que contém a fala da senhora vem carregada de uma grande tensão, pois é construída sobre um acorde de quinto grau com sétima menor e nona menor. A frase da senhora da fazenda, que se inicia com uma veemente interjeição na nota aguda Sol (nona do acorde) em dinâmica *fortíssimo*, encompassa praticamente todo o registro do canto, do agudo ao grave, em linhas melódicas vertiginosas, descendentes e ascendentes, irregulares mas bem definidas, criando imagens de um movimento intenso, movimento interno e externo de um personagem em ebulição. O Fa#, como dominante, é valorizado nesta seção, no piano, pelo dobramento, pela posição métrica, pela atração de 2^a menor com a presença da nota sol, e na voz pelo arpejo de dominante com 7^a ascendente e descendente. Portanto, a função mais evidente dessa seção é de suspensão sobre um pedal harmônico de dominante. A função de dominante convém

uma imagem sonora de tensão, que desemboca na seção seguinte com a resolução em Si menor (Exemplo 23).

CANTO

5 *ff* *f*

Ah! Es - sa ne-gra Fu - lô! Es - sa ne-gra Fu - lô!

ff *m.d.* *f*

10 Ó Fu-lô? Ó Fu-lô?

(8)

Exemplo 23: *Essa negra Fulô*, compassos 5 a 14.

No verso *cadê meu frasco de cheiro*, articula-se bruscamente, por justaposição, a nova seção. A linha melódica da senhora traz agora ecos de uma canção folclórica nordestina pela presença da sétima abaixada, pelo movimento em graus conjuntos ou terças e pela própria regularidade métrica do poema, em redondilha maior, verso muito comum no cancioneiro popular e nas cantigas de roda. Segundo o historiador Vasco Mariz (2002, p.88), trata-se de um dos poucos exemplos de “aproveitamento direto de motivos populares” na obra de Lorenzo Fernandez. O padrão rítmico permanece igual ao da seção anterior, pontuado e sincopado. Mas a dinâmica *mezzoforte*, as dissonâncias nos acordes, a força das palavras e a região da voz empregada conferem ao trecho grande dramaticidade (Exemplo 24).

Exemplo 24: *Essa negra Fulô*, compassos 14 a 17.

A fala do narrador, na próxima seção, é também marcada pela dramaticidade e pela agressividade, recebendo tratamento diferenciado. A linha melódica mantém uma região grave, região da fala, num andamento um pouco mais lento em rítmica ligeiramente diferente, com indicação *pesante*, em nova região tonal. A seção está escrita na região tonal na qual o Dó # eólio encontra-se valorizado, com posterior mudança para Mi maior. Novamente o acorde, sobretudo o da mão esquerda do piano, é formado pela superposição de quintas a partir do Fá#, mas com o baixo em Dó#, o que gera Fa#, Do#, Sol#, Re#, acrescentadas com o Lá e o Sol natural, trazendo as dissonâncias. O Dó # entretanto é valorizado como eixo pela melodia vocal, pelo dobramento na harmonia e por estar no baixo desta harmonia (Exemplo 25).

Exemplo 25: *Essa negra Fulô*, compassos 30 a 34.

A tensão presente nessa seção culmina no verso *a vista se escureceu que nem a negra Fulô*, na qual o acorde gerado pela superposição de quintas Lá, Mi, Si, Fá#, Dó#, Sol, Ré encompasa todas as notas da escala, formando um *cluster*. O acorde assume função de subdominante devido à nota do baixo da harmonia, ao seu dobramento e à

posterior resolução em Mi na linha do canto. Notem-se as sequencias de quintas Lá- Mi no baixo. A dissonância aguda do *cluster*, o choque da nota Mi da linha do canto com a nota Fá# na linha superior do piano, aliados ao timbre agudo da vogal “i” na palavra *vista*, criam uma imagem sonora agressiva. O movimento descendente dos acordes e o contracanto descendente em mínimas observados na parte da mão direita do piano justapõem-se à imagem da vertigem que nos é dada pelo poema. A seção resolve em Mi, mas esta resolução, entretanto, já é tensa, pois constitui o quinto grau que leva à próxima seção (Exemplo 26).

Exemplo 26: *Essa negra Fulô*, compassos 38 a 42.

Pelos procedimentos musicais descritos acima, podemos concluir que a leitura que Lorenzo Fernandez realiza da fala do narrador é contundente, dramática, dura e dolorida. A região tonal escrita um tom acima da região da fala da senhora cria uma mudança de cor inesperada. O andamento mais lento e a região grave conferem um tom sóbrio à fala, ao mesmo tempo em que promovem uma expectativa por permitir a descrição dos acontecimentos de uma forma lenta e mais controlada. Finalmente, no último verso, a fala torna-se dura e terrível, ligando-se com um *glissando* à fala da senhora, o que nos leva a pensar que um certo sarcasmo ou ironias que possam estar presentes no poema de Jorge de Lima, no qual o narrador seria supostamente um neto da escrava, desaparecem para dar lugar a uma expressão contundente, dramática, terrível (Exemplo 27).

Exemplo 27: *Essa negra Fulô*, compassos 83 a 86.

O drama parece se intensificar nas seções que se seguem, que são recapitulações das três seções iniciais com variações. A tensão vai se acumulando pelo alongamento da seção B' – *Cadê meu lenço de rendas...*– que contém maior número de versos, pela ligação da seção C' – *O Sinhô foi açoitar...* à próxima seção por meio do *glissando*, pela precipitação das seções B''' e A''', agora menores, condensando as ideias num espaço menor de tempo e pela finalização suspensiva e dramática.

2.2.3 Traduzindo um estilo

Lorenzo Fernandez constrói uma paisagem, um cenário sonoro percussivo, escuro, surdo, dissonante, tenso, cravado pelos dilacerados lampejos vivos de cor presentes na fala da senhora. O compositor emprega tonalidades que se definem principalmente pela linha vocal e pelo baixo do piano e escolhe uma base funcional simples. A linha da voz contrói-se então com cores fortes e definidas das tonalidades. A harmonia por quintas, entretanto, cria um padrão tonal indefinido que mascara de certa forma as funções e distorce as tonalidades devido às dissonâncias. O fato de a harmonia se modificar caleidoscopicamente produz um contínuo ambíguo de cor que perpassa toda a obra, gerando um contínuo de tensão. As seções nas canções são claramente articuladas por justaposição, definindo os diversos momentos da fala da senhora, como cenas, como recortes, enquanto a harmonia por quintas e o ostinato rítmico conferem continuidade à sequência dos quadros. A distorção das tonalidades, a angulosidade das linhas e os recortes abruptos apontam para uma escrita expressionista na qual se revela a expressão dilacerada de um personagem retratado. Já a harmonia por quintas é procedimento que pode ser

encontrado no Impressionismo. Entretanto, aqui o compositor não usa as “meias tintas” e as tonalidades diluídas, indefinidas, típicas deste estilo – como, por exemplo, na canção *Berceuse da onda* na qual a tonalidade oscila entre os modos com a utilização da escala pentatônica – pois a definição é dada pela linha melódica e pelas notas do baixo. O compositor trabalha com os diferentes eixos de harmonia, num procedimento multifacetado. Essa mistura de procedimentos técnicos composicionais cria uma nova paisagem estilística dentro do modernismo brasileiro, contraditória e multifacetada.

2.2.4 A tradução de Lorenzo

Se no poema de Jorge de Lima o poeta demonstra uma certa simpatia pela escrava, na canção Lorenzo Fernandez não abre concessões. As ternas cantigas da escrava são omitidas, assim como as estrofes iniciais que introduzem a mucama com expressões como *Uma negra bonitinha...* ou *Essa negrinha Fulô*, na qual o adjetivo negrinha perde seu tom típico pejorativo. Mas Lorenzo omite também os desmandos da senhora, a sua preguiça, a sua dependência da escrava para realizar as mais simples tarefas, e a intimidade entre as duas sugerida pela expressão ... *Vem me fazer cafuné*.

Lorenzo Fernandez omite várias estrofes do poema e coloca a senhora da fazenda no foco da ação, circunvolteada pela presença da escrava, sugerida pela linha do piano. A unidade de cor na canção nos sugere que a fala do narrador bem poderia ser a fala da própria senhora, recontando os episódios, que poderiam ter sido perfeitamente presenciados por ela ou terem sido de sua ciência. Lorenzo Fernandez omite as frases em terceira pessoa, nas quais o narrador introduz as falas da senhora. As falas da senhora se dirigindo à escrava, então, se transformam em monólogo. Desta forma, a personagem situa-se solitária, imersa nos sons dos tambores, como num delírio, num transe que vai tomando proporções cada vez maiores, mais dramáticas. A canção torna-se terrível porque perde o tom de ironia ou de deboche que pode ser notado no poema, principalmente na fala do narrador, que, como podemos imaginar pelo início do poema de Jorge de Lima, tratava-se provavelmente de um neto do Sinhô.

O modo narrativo na primeira pessoa, que percebemos nessa canção, se aproxima de um monólogo. Da mesma forma, a fala do narrador, também em primeira pessoa, mistura o modo de construção do discurso indireto livre e se confunde com a fala da senhora de tal maneira que não sabemos mais quem está narrando, causando um

embaralhamento das vozes. Esse embaralhamento é sentido na parte musical pelo contínuo de cor, de tensão harmônica, e pelo ostinato rítmico que perpassa a obra. A voz narrativa, sendo conduzida desta forma na canção, causa esse mesmo efeito de embaralhamento no intérprete, tornando mais complexa a performance, na medida em que o modo de narrar força o apagamento ou o cancelamento da distância entre o narrador e a senhora, e exige uma postura do intérprete que, englobando os personagens, de certo modo deve simular a narração em forma de discurso indireto livre. O personagem do monólogo também deve retratar, pelo ritmo, a personagem representada pelo estrato do piano. Entretanto, o ritmo dinamogênico conferido pelos acordes percutidos, se é sentido visceralmente pelo intérprete, não é permitido que se manifeste no corpo da senhora que sucumbe. Ora, seria possível a senhora da fazenda se expressar no ritmo dos escravos? É aí nessa contradição que a canção testa um intérprete, que lida, concomitantemente, com a dor da senhora e a tensão rítmica dos atabaques que presentificam a escrava.

Senhora e escrava são representadas pelo compositor, cada qual em um estrato musical diferente e, de certa forma, independentes, mas que interferem um no outro. Mais interessante é como se dá a interferência do estrato da linha do piano, mais material, na linha da voz, mais discursiva, e vice-versa. Funcionando como massa sonora de efeito tímbrico, remetendo a tambores, a harmonia dissonante do estrato do piano mascara as funções da harmonia e distorce as tonalidades dadas pela linha da voz e pelo baixo, ou seja, o estrato que representa a negra distorce o estrato que representa a senhora. Este último, por sua vez, imprime no primeiro a força das funções harmônicas. O ininterrupto contínuo de tensão se acumula ao longo da canção e jamais se resolve, como num delírio. A canção retrata a senhora da fazenda como uma personagem dilacerada pela dor, furiosa, dramática, distorcida, delirante, e a negra como um organismo pulsante de extrema tensão.

Os dois personagens, escrava e senhora, se apresentam em estratos musicais diferenciados. Mas, se um estrato distorce o outro, as duas mulheres se unificam no mesmo ritmo que integra linha vocal e acompanhamento da parte do piano. O estrato musical da senhora, cuja tensão se manifesta em suas linhas angulosas, seus saltos vertiginosos, suas notas agudas histéricas, dilaceradas, se funde ao estrato da linha do piano, aos sons surdos dos atabaques, à tensão harmônica, num crescendo que toma formas de um transe.

Mais do que representação de personagens, essa canção torna-se uma representação dramática de tensões. Lorenzo Fernandez, ao traduzir o poema de Jorge de Lima em música, não ironiza a dor, nem da escrava nem de sua senhora, nem tampouco

mede essa dor numa escala de valores. A canção, ao enfatizar a dramaticidade, a distorção, o delírio, traz à tona a condição tensa entre duas mulheres completamente distintas, mas de certa forma unidas em suas situações degradantes, cada qual à sua maneira, cada qual com sua própria dor, lidando com os mesmos objetos, presenteados ou roubados – os lenços, os frascos de cheiro, os broches, as roupas... Com uma potência extraordinária, Lorenzo Fernandez introduz o conflito e desmascara a tensão existente nas relações entre brancos e negros, de certa forma encoberta pelo poema.

2.3 A imagem como síntese: *Toada p'ra você*

Toada p'ra você foi escrita por Lorenzo Fernandez em 1928 (no mesmo ano em que escreveu *Berceuse da onda*) e dada a conhecer ao público neste mesmo ano. Sua primeira tiragem de 1000 exemplares se esgotou em apenas algumas semanas, fato inédito nos domínios da música impressa nacional (Cf. Corrêa, 1992, p22). Seu sucesso foi tal que originou um movimento conhecido por *voceísmo* na canção de câmara brasileira, no qual se destacam a canção *O doce nome de você* de Mignone e as miniaturas de Guarnieri, José Siqueira e Heckel Tavares. Vasco Mariz, em sua *A canção brasileira de câmara* (2002, p.86), chega a caracterizá-la como a “mais celebrada das canções nacionais” e “uma das mais perfeitas realizações do *Lied* nacional, tanto pela excelência representativa de brasilidade filtrada, quanto pela fusão ideal do texto com a música”.

Há que se pensar nos motivos pelos quais essa canção agradou tanto às pessoas da época e ainda continua fazendo adeptos. Existe qualquer coisa de envolvente, de calma, de prazerosa na harmonia entre poesia e música dessa canção. Uma doçura intimista, um certo tempero picante, uma dose de melancolia, um lirismo quase sem arestas.

Vejamos o poema de Mário de Andrade:

De você, Rosa, eu não queria
 Receber somente esse abraço
 Tão devagar que você me dá,
 Nem gozar somente esse beijo
 Tão molhado que você me dá...
 Eu não queria só porque
 Por tudo quanto você me fala
 Já reparei que no seu peito
 Soluça o coração bem feito
 De você.

Pois então eu imaginei
 Que junto com esse corpo magro
 Moreninho que você me dá,
 Com a boniteza a faceirice
 A risada que você me dá
 E me enrabicham como o que,
 Bem que eu podia possuir também
 O que mora atrás do seu rosto, Rosa,
 O pensamento a alma o desgosto
 De você.⁵¹

2.3.1 O poema

Os versos modernistas de Mário de Andrade são invadidos por um franco sensualismo e uma musicalidade particular é moldada numa fala coloquial, leve e sedutora. A “língua brasileira” que o poeta modernista se empenhou para empregar transpira em vocábulos como *enrabicham*, *risada*, *moreninho*, *boniteza*.

A graça da musicalidade nesses versos irá se manifestar, não em métricas ou rimas regulares, mas exatamente na ligeira desestabilização da métrica pela alternância de versos de 8 ou 9 sílabas, e por vezes 10 sílabas, na maneira de dar tempo ao tempo para dizer *tão devagar*, *tão molhado*, na calma e na preocupação com o nome, *Rosa*, muito além da necessidade de escansão regular. E também na sutileza do uso dos recursos sonoros, na predominância das deslizantes sonoridades fricativas das consoantes, nas rimas apenas fechando as estrofes, nas poucas anáforas e principalmente na reiteração do tratamento direto: *de você*, *que você me dá*.

As frases longas e arrastadas se encapsulam na forma circular conferida ao poema. Abrindo o poema e fechando as estrofes estão o querer e o receber que vêm *de você*. O início suspensivo inaugura uma sutil expectativa. A negativa que se coloca logo de início *eu não queria* é surpreendida pelo *somente*, e se desenvolve numa longa frase que,

⁵¹ ANDRADE, Mário. s.d., p. 131. Poema escrito em 1924 e publicado originalmente no livro *O Clã do Jabuti*, com o título de *Rondó pra você*.

enquanto enumera tudo aquilo que o poeta recebe, vai, ao mesmo tempo, adiando, até o final do poema, o real desejo do poeta. O objeto de desejo, aquele que a palavra *possuir* carrega da conotação mais sensual, é, entretanto, incorpóreo. É um desejo apenas imaginado: *eu imaginei*. O tempo no pretérito imperfeito *queria, podia*, retira as forças do querer e do poder e se opõe ao tempo presente da moça que se dá. Ela sempre dá, sem que ele peça, sua risada, seu beijo, seu corpo moreninho. Rosa nem pede nada em troca. É pura oferta de alegria e prazer. Desprendimento. Não divide seu sofrimento, não cobra nada por ele. Ao contrário, é preciso estar atento para reparar, para perceber. Sua alma se oculta. E seu pensamento é livre, só dela.

Em torno do desejo contraditório do “eu lírico” articulam-se as antíteses: o poeta se divide entre a realidade concreta, corpórea, sensual e a realidade incorpórea de sua amante, representada pelo *pensamento, a alma e o desgosto*. O mundo modernista de Mário de Andrade, seu lado arlequinal, solar, tão presente em sua *Pauliceia desvairada*, que se evidencia na alegria e no desprendimento com que se apropria dos vocábulos populares, no seu coloquialismo no trato com a linguagem, no seu estar à vontade num universo transbordante de sensualidade, se contrapõem ao seu lado Pierrô, seu lado lunar, num diálogo remoto com a tradição simbolista, que valoriza os aspectos interiores e pouco conhecidos da alma, que deseja o sofrimento que se oculta. Mas, o “eu” realmente deseja? Esse desejo é fraco e denuncia uma postura de observador. Dilui-se na vagareza dos versos. Torna-se prisioneiro em sua circularidade. O amante, como um “tupi tangendo o alaúde”, se divide entre os mundos brasileiros, se dilacera em sua tentativa de integração. E segue circunvolvendo, se esquecendo da vida. Daí advém a estranha melancolia que transpira nesses versos.

2.3.2 A Toada p’ra você

A “estrita amizade e apreciável comunhão de ideias” entre Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade, relatada por Vasco Mariz (2002, p.86) pode nos revelar um motivo pelo qual versos e música se entrelaçam de forma tão harmoniosa. Com sua sensibilidade fina, Lorenzo capta os nuances do poema e a ele acrescenta outros ainda mais sutis. Sua forma circular e suas imagens lentas se materializam no andamento calmo da canção. Trata-se de uma dança lenta, uma dessas danças que se pode dançar a dois, uma espécie de samba-canção, com o ritmo pontuado e o primeiro tempo ligado ao segundo num

movimento sincopado, propiciando um impulso, um embalo rítmico. Em sua forma estrófica, mal percebemos as duas seções, que correspondem aos dois versos do poema, pois estas se articulam brandamente, numa elisão. As seções se ligam num contínuo principalmente devido à reiteração da mesma linha melódica da parte da voz, o que nos faz perder a noção do tempo, do que já foi cantado ou daquilo que ainda está para cantar. O ostinato rítmico da linha do baixo da mão esquerda permanece invariável durante toda a canção e nas outras vozes pequenas mudanças apenas articulam trechos. Nesses momentos, pausas com fermatas realizam suspensões muito típicas da dança, que logo retoma o movimento. As indicações *arrastado* ralentam os inícios das frases e justapõem a imagem musical de movimento às expressões *tão devagar, tão molhado*. Assim também o tratamento musical dado à palavra *você*, que prolonga a primeira ao invés da segunda sílaba. A construção rítmica e melódica nos faz lembrar essas melodias infinitas, sem fechamento, com o mesmo material circulando, permitindo sempre um recomeço. A imagem musical é de lentidão e continuidade, de embalo, de movimento suave do corpo, operando metonimicamente com relação ao poema e com isso ampliando a força dessas imagens (Exemplo 28).

DENGOSO.

Piano

p e ligado

(Rit.)

5 CANTO.

De vo - cê, Ro - sa, eu não que - ri - a Re - ce - ber so - men - te, es - se a -

5

cantando

9 *p (arrastado)*

bra - ço Tão de - va - gar que vo - cê me dá, _____

Exemplo 28: *Toada p'ra você*, compassos 1 a 12.

Nessa canção, na tonalidade de Lá bemol maior, não há modulação, o que acentua ainda mais a ausência de mudança característica de um estado quase que paralisado em sua mobilidade circunvolteante. A indicação *dengoso* é acompanhada de uma dinâmica que permanece *piano* em quase toda a canção, modificando-se brevemente em poucos momentos mais impetuosos, nos versos *eu não queria só porque* (compasso 20)

e me enrabicham como o que (compasso 46), marcados *forte* e *com paixão*, nos quais o acorde da dominante do segundo grau provoca uma breve inclinação para Si m, sem constituir, entretanto, modulação. Uma única tonalidade em dinâmicas suaves cria um panorama monocromático, à meia-luz.

A extrema coloquialidade do poema é traduzida em música pelo emprego sistemático do movimento cadencial I – II – V, tendo o segundo grau função de subdominante, porém com uma coloração diferente do quarto grau, pois o acorde é menor, um procedimento comum na música popular brasileira e no jazz e de maneira geral muito usado por gerar um encadeamento por quintas descendentes ou quartas ascendentes na relação das fundamentais, no caso, Sib, Mib e Lab.

Todos os acordes, inclusive o primeiro grau, são acordes com sétima, e o quinto grau vem com sétima e nona. As sétimas e nonas, como dissonâncias internas, têm função de cor. Fugindo das cores primárias, a harmonia colorida de Lorenzo Fernandez tem inspiração impressionista. Esta harmonia, que mais tarde se incorpora definitivamente à nossa música popular, é exemplo de como as fronteiras entre erudito e popular são tênues e intercambiáveis. O tratamento harmônico ganha um charme especial, sublinhando os momentos *arrastados* da canção, quando a dominante aparece com a quinta abaixada (Si bb) e sem a nona, nos compassos 9, 15, 27 e 35, deixando assim em evidência esta nova dissonância.

Mas a canção traduz, musicalmente, uma certa imagem de melancolia, que parece provocada pela ambiguidade tonal que se pode perceber entre o acompanhamento do piano em Lá bemol maior e a melodia vocal, construída sobre a escala de Fá menor. Podemos reparar que, quando a voz entra, no compasso cinco, ela dá continuidade à nota Fá do piano, que seria a 6ª acrescentada ao acorde de Lá bemol, provocando a subida escalar, Fá, Sol, Láb, Sib, Dó, e depois concluindo nas notas Sol, Fá. O tempo todo a canção soa com essa ambiguidade gerada pela superposição da harmonia/acompanhamento em tonalidade maior e da melodia vocal na tonalidade relativa menor, somando-se à ambiguidade e ao dualismo estampados no poema de Mário de Andrade.

A ambiguidade surge como vaga melancolia que se dilui no ritmo lento à meia-luz. Poesia e música se harmonizam, justapondo imagens semelhantes e, de sobra, resta a dança, os passos deslizantes, circunvolteantes. É a dança que disfarça o sofrimento. Disfarça, mas não esconde. Dá a entrever e até a denuncia, delicadamente. A dança torna-se signo da ambiguidade.

2.3.3 A tradução de Lorenzo

Em *Toada p'ra você*, encontramos uma deliciosa harmonia entre a poesia e a música, carregada de melancolia e de um lirismo intimista temperado por uma certa dose de malícia. Os elementos musicais eleitos por Lorenzo Fernandez, bem mais do que sublinhar as palavras em inflexões expressivas, somam-se a alguns efeitos do poema, potencializando-os. Podemos sentir o poeta dividido entre os dois mundos brasileiros – e que segue circunvolvendo, meio que se esquecendo da vida – no embalo monótono da melodia, em sua forma circular, em seu andamento calmo, na ausência de modulação que cria um panorama monocromático, à meia-luz. E ainda nas repetições da linha melódica e na maneira como as seções se ligam num grande contínuo, no qual nossa sensação de tempo se perde num tempo indefinido, sem passado ou futuro. Imagens musicais de lentidão, de continuidade, de doce embalo corporal operam metonimicamente com relação ao poema, ampliando a força dessas imagens. A coloquialidade do poema é traduzida no emprego de encadeamentos harmônicos típicos da música popular, numa harmonia de imagens coloridas que foge das cores puras, uma harmonia “mestiça”. E talvez, marca registrada do compositor, ressaltamos principalmente a ambiguidade resultante da superposição dos modos maiores e menores na linha do canto e no acompanhamento. Lorenzo Fernandez escolhe justamente uma dança lenta para sublinhar a melancolia, o encantamento, a sensualidade, a própria ambiguidade do poema. A dança, momento fugaz de prazer, encobre a dor escondida, mas não a esconde. Simplesmente a revela de forma sutil. E a ambiguidade, por meio da dança, se revela ainda mais. A imagem final não é mais contradição, como na canção *Tapera*, não é mais tensão, como em *Essa negra Fulô*. É síntese, casamento harmônico de ideias: harmonia impressionista com ritmo e melodias populares, o poeta branco e a garota moreninha. A ambiguidade é apenas sugerida, nas entrelinhas, resultando num estado harmonioso semiencoberto, união, ordenação e síntese.

2.3.4 Rosa

Como já dissemos anteriormente em nossa contextualização histórica, Mário de Andrade, certo da necessidade de dar caráter social à criação artística, pregava a necessidade de conciliar expressão individual e expressão nacional. Com esse pensamento em mente, abre-se o panorama particular desse mundo tão íntimo, de um lirismo ao mesmo

tempo doce e picante. Rosa bem poderia ser a personificação do país vivenciado por Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade. Uma metáfora de um país retratado como novo, sensual, convidativo, pura alegria. Uma terra que tudo dá. Mas que encobre a dureza, a opressão, a miséria.

Rosa, como personagem, não se fecha numa descrição. A maneira como a percebemos é indireta. Rosa é uma face aberta que vai se delineando aos poucos, mas nunca sabemos bem como ela é. O retrato de Rosa, ou o retrato de um Brasil pensado por esses autores, é tecido com imagens lentas da dança, cheias de denago, de molejo, de cor, de sensações táteis, de posturas corporais. A canção é um rico universo de musicalidade (melopeia), imagens (fanopeia), e de contingente ideológico (logopeia), assim como queria Pound. A fartura e miséria do país são metaforicamente figuradas nos atributos de Rosa.

A dança é bem-estar, alegria. Ecoa na risada de Rosa, nas carícias, em seu jeito moreno. É uma compensação para uma realidade dura, sofrida, marcada na alma. É por meio da dança nessa canção que a realidade se revela e se esconde. No sofrimento há também a beleza, a *boniteza*, a *faceirice*. E assim se segue dançando.

O desejo do poeta é amplo, é um desejo de plenitude numa terra plena de possibilidades, mas também de carências. Por trás de todo esse denago, o querer debilitado do poeta: possuir dois mundos, abarcar a dor morena que não é a sua. Um querer que não se sabe para que lado vai, pois que a dança, diferentemente do caminhar, não costuma levar a nenhum lugar, não tem uma direcionalidade, existe apenas enquanto se desenvolve. A canção desenha um percurso errante do desejo do poeta, não se sabe bem onde começa ou termina, circula, se perde no tempo.

No contexto multifacetado e contraditório do modernismo, poeta, compositor e nação estabelecem um mundo dialógico. Justapõem pontos de vistas, sentimentos, imagens enfim, que no universo específico desta *Toada p'ra você* parecem se somar, se ampliar, fortalecer. E constroem imagens brasileiras harmoniosas, lentas, sensuais, calmas, coloridas, com a marca sutil da ambiguidade.

2.3.5 Impressões e expressões

Rosa é retratada por dois artistas que interpretam seu mundo e são também eco da sociedade, no mundo dialógico por excelência que constitui o modernismo. Rosa, assim, personificará ideias e sentimentos de um poeta, de um compositor e de uma nação, uma

face de brasilidade naquele momento específico, um ângulo, um ponto de vista. Aqui a atitude se liga ao Impressionismo, estilo no qual o artista identifica o objeto retratado com seu mundo interior. Os objetos retratados personificam assim ideias e sentimentos.

A canção apresenta, entretanto, uma realidade. Toma formas de denúncia, ainda que feita com tal lirismo e delicadeza que é preciso cuidado para reparar. Se, numa atitude impressionista o “eu” não se revela, deixando aos objetos a tarefa de personificar as ideias ou sentimentos, nesta canção o “eu” se manifesta. O eu lírico diante de uma mulher que personifica um país.

3. *Imagens da memória*

Composta num momento em que Lorenzo Fernandez considera tomar rumos mais “universalistas” em sua escrita musical, *Vesperal*, escrita em 1946 sobre versos de Ronald de Carvalho (1893 - 1935), foi uma das últimas canções do compositor. Ouçamo-la:

O céu parece que adormece,
o céu profundo...

Paira no ar um longo beijo doloroso,
caricioso...

A tarde cai.

A sombra desce sobre o mundo.

A sombra é um lábio silencioso, silencioso...⁵²

A canção *Vesperal* nos coloca diante de uma paisagem crepuscular. O cair da tarde, as sombras descendo sobre a terra. Poderíamos dizer que o “eu” se depara com uma imagem, uma fotografia de um breve momento do dia. Um pintor, à maneira dos pintores impressionistas, teria que pintar o mais rapidamente possível para captar a luz do momento em seu quadro. Com o *flash* de uma câmara teríamos o momento imortalizado. Mas que momento é esse? Qual o tempo desse momento?

⁵² CARVALHO, Ronald de. *Epigrammas Irônicos e Sentimentaes*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1922, p.147.

Sabemos que uma canção é uma arte literário-musical que transcorre no tempo, que necessita, portanto, do fator tempo para se desenvolver, para ser apreciada. O tempo, entretanto, torna-se mais do que simplesmente um tempo de percurso. É mais do que duração. Nosso objetivo, nesta seção, é perceber como as imagens nessa canção nos conduzem por esse tempo. E, também, por meio de que imagens a brasilidade de um compositor que pretende sua obra como mais “universalista” transparece nessa canção. Para tecermos considerações sobre o tempo na canção, torna-se necessário abriremos um parêntese teórico, no qual nos valem das considerações sobre o tempo de Bachelard, dos ensaios de Meyerhoff sobre o tempo na literatura e das pesquisas de Damásio sobre a formação das imagens na mente.

3.1 Tempo, imagem e memória

Segundo Bachelard (1988, p. 39) o tempo do mundo e o tempo individual de cada um se superpõem, às vezes em velocidades diferentes. O tempo cronológico pode passar rápido, mas a impressão da passagem do tempo para o indivíduo pode ser longa. O contrário também ocorre, quando aquilo que na realidade custou a passar é às vezes percebido como um instante breve, fugaz. Isto porque Bachelard coloca o indivíduo como o responsável por construir o seu tempo com suas próprias experiências, particularmente com a experiência da memória. A memória revive o que já desapareceu, e o que já desapareceu não é contínuo, é constituído de fragmentos. Desta forma, Bachelard concebe o tempo vivido como um tecido cheio de lacunas, descontínuo. A descontinuidade, o conflito, a lacuna é que constituem a realidade temporal da vida. Para evitar a desordem, o homem tenta estruturar o seu tempo de forma contínua. A continuidade, a sucessão, o fluxo são uma construção do ser humano, um ato de vontade. Para Bachelard, a continuidade é que seria uma ilusão:

A memória não nos entrega nem mesmo diretamente a ordem temporal; ela tem necessidade de se basear em outros princípios de ordenação. Não devemos confundir a lembrança de nosso passado e a lembrança de nossa duração. Por nosso passado, entendemos no máximo, de acordo com o sentido precisado por Pierre Janet, o que tínhamos desencadeado no tempo ou aquilo que no tempo nos feriu. Não guardamos traço algum da dinâmica temporal, do escoar do tempo. Conhecer-nos é reencontrar-nos nessa poeira de acontecimentos pessoais. É num grupo de decisões experimentadas que repousa nossa pessoa (BACHELARD, 1988, p. 39).

O tempo para Bachelard adquire o estado de presentificação, isto é, de um fluxo de instantes ativos, repletos de passado e futuro, ordenados pela consciência. A ordem objetiva, sequencial dos eventos temporais seria então uma construção de nossa memória. Bachelard contrapõe ao “tempo vivido” o “tempo pensado”, que diz respeito à memória do futuro e à memória do passado que habitam o presente. O tempo pensado é relativo à criação, no presente, das coisas tanto passadas quanto futuras.

Nossa mente é capaz de ordenar sequencias temporais numa ordem lógica, mas uma porção importante do conteúdo de nossa memória não exhibe essa ordem uniforme, serial, e sim uma qualidade na qual eventos presentes, passados e futuros são fundidos e associados uns aos outros. Segundo Hans Meyerhoff (1976, p.21), essa “desordem” característica do tempo nas vidas humanas é para ele o ponto central nas análises literárias do tempo. A notação literária para esse fenômeno é, de acordo com o autor, a “lógica das imagens”. É esta a lógica que ampara o método de livre associação e do monólogo interior e é um mecanismo familiar na literatura, especialmente na poesia. Para Meyerhoff, esta “lógica” é “diferente da lógica do senso comum ou da lógica das inferências indutivas causais”:

A lógica de imagens ou associações é uma tentativa de mostrar que tanto quanto diz respeito às sequencias temporais e “ordem” dos eventos dentro do mundo interior da experiência e da memória, precisamos empregar símbolos de “desordem” que violem a ordem e progressão estritamente lógicas dos eventos, às quais fomos acostumados pela ciência e pelo senso comum. Precisamos fazer tal coisa porque o mundo interior da experiência e da memória exhibe uma estrutura que é causalmente determinada mais por “associações significativas” do que por conexões causais objetivas no mundo exterior. Transmitir essa estrutura familiar requer, assim, um simbolismo ou imagística no qual as diferentes modalidades de tempo – passado, presente e futuro – não sejam serial, progressiva e uniformemente ordenadas e sim sempre inextricável e dinamicamente associadas e mescladas umas às outras (MEYERHOFF, 1976, p.21).

Meyerhoff se refere à complexidade da memória e a como fatos ocorridos em diferentes instâncias temporais podem ser fundidos, confundidos e recriados. A memória é um instrumento de registro complexo:

Sua complexidade e confusão surgem do fato de que, ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma “ordem” de eventos “dinâmica, não uniforme”. As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança de que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das

exigências presentes, temores passados e esperanças futuras (MEYERHOFF, 1976, p.20).

No início deste capítulo, abordamos as ideias do neurocientista Antônio Damásio sobre a formação de imagens em nossa mente. O cientista distingue as imagens perceptivas, ou seja, aquelas que nos chegam quando olhamos para alguma coisa, ouvimos ou tocamos algo, das imagens evocadas, aquelas que ocorrem na medida em que recordamos algo ou imaginamos coisas que poderiam ocorrer no futuro.

A “memória de futuro” é abordada por Damásio de forma bastante concisa. Para o cientista, formamos também imagens quando planejamos ou ansiamos por qualquer coisa que ainda não aconteceu, mas que esperamos que venha a acontecer:

A natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu, e pode de fato nunca vir a acontecer, não é diferente da natureza das imagens acerca de algo que já aconteceu e que retemos. Elas constituem a memória de um futuro possível e não do passado que já foi. Essas diversas imagens – perceptivas, evocadas a partir do passado real e evocadas a partir de planos para o futuro – são construções do cérebro. Tudo o que podemos saber ao certo é que são reais para nós próprios (DAMÁSIO, 2002, p. 124).

As imagens evocadas, entretanto, diferentemente das imagens perceptivas, embora pareçam boas réplicas, são bem mais imprecisas, incompletas e passageiras. São imagens apenas aproximadas do que já experienciamos anteriormente.

3.2 *Vesperal*: a “desordem” e as imagens da memória

3.2.1 O poema

Vejam primeiro como o poema de Ronald de Carvalho joga com as imagens da memória. Pertencente à corrente crepuscular do Simbolismo, caracterizada pela utilização de breves versos de caráter intimista, sonoridades comedidas e versos livres, *Vesperal* é um curto poema de apenas uma estrofe com seis versos. Suas rimas irregulares privilegiam os sons fechados das vogais *u* e *o* e os sons nasais, criando uma imagem sonora escura e íntima, que enfatiza a ideia poética da sombra e do entardecer. Suas imagens são lentas e irregulares: frases curtas contrapõem-se a longas frases, palavras como *adormece*, *doloroso* ou *silencioso* se arrastam e contrastam com palavras muito

curtas, como *cai*; sons nasais prolongam a duração das palavras, silêncios se estabelecem nas reticências. Versos curtos referem-se a descrições mais objetivas: *a tarde cai, caricioso*. O verso de doze sílabas, o mais longo do poema, refere-se ao beijo que paira no ar. Imagem evocada. Lembrança mais duradoura, mais pungente, a que deixou mais vívida suas marcas. Imprecisa, porém, como denota o verbo “pairar”.

Os verbos no presente colocam o “eu poético” diante de uma paisagem no entardecer. Ronald de Carvalho emprega figuras de linguagem comumente encontradas na estética simbolista, como, por exemplo, a personificação - *o céu adormece, a tarde cai, a sombra desce...* Associações metafóricas do “eu” com as imagens do céu. O “eu poético” adormece, mergulha em sombras. O beijo que paira no ar é também figura: o beijo faz parte da paisagem, assim como uma nuvem ou um pássaro poderiam fazer parte, porém de uma forma intangível, presente através das imagens da memória. Paira no poema a memória de um beijo. A analogia entre a *sombra* e o *lábio silencioso* sugere que o silêncio, o que não foi dito, o indizível se torna presente, se instala em todo lugar, como a sombra.

A “desordem” da memória está presente na canção *Vesperal*. O que poderia se constituir num elemento de desordem nesta narrativa poético-musical? Vejamos os elementos que instauram uma expectativa causal dos fatos, que ordenam linearmente esses fatos e os elementos que frustram, desordenam essa expectativa, que violam a ordem e progressão lógica dos eventos.

Os poetas crepusculares, de uma certa forma, desordenam ainda mais alguns elementos da poesia simbolista, pois introduzem o verso livre e as rimas irregulares, rompendo com a forma que primava pela métrica perfeita e rimas regulares. A quebra do ritmo regular sugere uma descontinuidade no pensamento, sugere uma fragmentação de um pensamento, sugere que a memória do “eu poético” passeia pelas lembranças espaçadas no tempo, algumas fugazes, algumas tão marcadas que sua duração é estendida no tempo mesmo da escrita. O que o poeta vê no presente, o entardecer, a luz que se extingue, a escuridão se instalando, se mistura às suas lembranças. Imagens perceptivas do momento presente se misturam às imagens evocadas.

A associação de imagens é um dos elementos mais característicos da poesia. No texto poético, as associações das imagens do entardecer com os estados interiores do “eu poético” nos remetem às associações dinâmicas de vários eventos temporais realizados pela memória. Essas associações, por sua vez, permitem uma grande variedade de possibilidades de sentido. Segundo Meyerhoff (1976, p. 23), “as associações dinâmicas são

muito vívidas no sono, nos sonhos e nas fantasias – as experiências mais subjetivas possíveis”. O poema se apropria desses momentos subjetivos do ser humano com suas imagens de “adormecer”, de “profundo”, de “sombras”.

3.2.2 A canção

Lorenzo Fernandes traduz os versos crepusculares de forma muito íntima, com sonoridades brandas e imagens lentas e escuras. A canção *Vesperal* nos captura por sua brevidade, ainda assim, nos parece que seu tempo se torna infinitamente longo. Sua sonoridade, a princípio, nos faz lembrar de algo que conhecemos, mas que não sabemos realmente o que é. A imagem sonora que ela nos passa é de instabilidade e leveza, uma sensação de estar “sem chão”. Por meio de que elementos sonoros a canção constrói esses efeitos que percebemos?

O compositor trabalha com grande economia de meios. A melodia da parte da voz possui âmbito restrito, uma sétima maior apenas, na qual as notas se movem por intervalos pequenos, basicamente graus conjuntos, em desenhos curvos ou ondulados. Sequências de notas repetidas, à maneira de uma canção sertaneja brasileira, se espaçam no tempo devido ao andamento lento, rarefazendo-se de tal forma que mal nos damos conta dos desenhos melódicos. Soam assim como um traço distante e apagado de memória.

Para acompanhar a linha do canto, o compositor conduz as vozes da parte do piano à maneira de um coral⁵³, numa textura homofônica. Lorenzo Fernandez, que, como vimos no primeiro capítulo, se confessa atraído pela obra de Bach, que lhe surge “como um farol” nos últimos anos de sua carreira, utiliza uma harmonia tonal, que se movimenta apenas pelas funções principais da tonalidade. A tonalidade da canção é Mi menor, apresentando apenas uma modulação para a tonalidade da subdominante. O que particulariza a escrita harmônica dessa canção é o emprego de variadas cadências⁵⁴ e

53 Os corais são hinos da igreja protestante que começaram a ser compostos e organizados por Martin Lutero por ocasião da reforma. Apresentam melodias simples, inspiradas em melodias populares, às quais textos religiosos foram acrescentados. Para uso da comunidade, esses corais eram harmonizados homofonicamente a quatro vozes. J. S. Bach escreveu inúmeros corais, cujas harmonizações são modelo para a escrita da harmonia tonal em quatro partes.

54 Cadência é uma fórmula melódica ou harmônica que ocorre no final de uma composição, uma sessão ou frase, transmitindo a impressão de uma conclusão momentânea ou permanente. A progressão harmônica do quarto ao primeiro grau da escala harmônica é chamada cadência plagal (ou cadência Amen, por ser utilizada na palavra “Amen” no final dos hinos protestantes). Uma cadência é chamada perfeita se, dentro dos padrões da harmonia clássica, pode ser satisfatoriamente usada como final de uma composição. Cadências imperfeitas

acordes invertidos, que assumem cores e, por vezes, diferentes funções, tornando o sentido harmônico menos conclusivo. A linguagem harmônica de Lorenzo Fernandez, que até então apresentava normalmente como características a ênfase no colorido harmônico mais do que no seu encadeamento funcional e livre tratamento de dissonâncias, em *Vesperal* retorna a uma “ordem” harmônica, tonal, consonante, construída sobre encadeamentos causais. Mas essa ordem de um tempo longínquo se desestabiliza devido à maneira como o compositor explora a ambiguidade dos acordes e devido à construção assimétrica das frases. O tratamento musical tradicional recebe aspectos modernos, um “novo tratamento velho”. Julgamos importante apontar certos aspectos musicais da canção para verificarmos como eles lidam com o tempo e a memória.

Primeiramente, podemos perceber três grandes articulações, todas elas por justaposição, geradas por silêncios, nos compassos 5, 12 e 20, o que nos sugere a seguinte forma, que tentaremos confirmar por meio dos elementos harmônicos, rítmicos e melódicos: uma primeira seção A, até o compasso 5; uma seção B, até o compasso 12; uma seção A’ subdividida em duas seções: **a**, do compasso 13 ao 20, e **a’**, do compasso 21 ao fim.

Aos versos *o céu parece que adormece, o céu profundo*, corresponde uma longa frase musical dividida em duas partes para cadenciar as frases do poema. Esta longa frase termina com uma cadência à dominante que, em sua essência, é suspensiva, reforçada pelo silêncio expressivo que se segue (Exemplo 29).

Lento (♩=84)
(com muita suavidade) rit.

CANTO

p O céu pa - re - ce que a dor - me - ce, o céu pro - fun - do

PIANO

pp

(com pedal)

Exemplo 29: *Vesperal*, compassos 1 a 5.

são as mesmas duas cadências elementares perfeitas (V – I ou IV – I), porém apresentando o acorde do primeiro grau numa posição que não contenha a tônica no soprano e no baixo.

A frase seguinte inicia-se com um acorde de Mi menor que ao mesmo tempo em que resolve a dominante anterior, já ambienta o campo harmônico de Lá funcionando como dominante menor. A articulação anterior e o novo material harmônico e melódico que se segue sugerem uma nova seção em Lá m, com duas frases musicais correspondentes aos versos *paira no ar um longo beijo doloroso, caricioso...* e ao verso *A tarde cai*. A primeira frase desenha-se como um arco, inicia-se no tempo forte e apresenta o ponto de maior tensão da canção, atingindo a nota mais aguda da tessitura da voz. O compasso ternário estende o tempo da palavra *doloroso*, estendendo o tempo da memória. É como se a imagem da canção saltasse da imagem percebida, a imagem do céu, presente nos versos anteriores, para uma pungente e dolorida imagem da memória (Exemplo 30). Essa primeira frase se articula na palavra *caricioso* e, finalizando, temos uma cadência interrompida (com o acorde de Fá # meio diminuto com a nota Dó no baixo).

The musical score for Example 30, 'Vesperal', measures 6 to 12, is presented in a standard format. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The vocal line begins with the lyrics 'Pai - ra no ar um longo beijo do.lo - ro - so, cari - cio-so...' and concludes with 'A tar.de cai.' The piano accompaniment features a series of chords and melodic fragments. Performance directions such as 'a tempo cresc.', 'dim.', and 'allarg.' are placed above the vocal staff to indicate changes in tempo and dynamics.

Exemplo 30: *Vesperal*, compassos 6 a 12.

Na próxima frase: *A tarde cai...* (Exemplo 29) segue-se uma região de ambiguidade harmônica, que cria vínculos tanto com o Lá menor quanto com o Mi menor. O acorde inicial de Mi menor com Ré no baixo tanto funciona como dominante, dando sequencia à tonalidade de Lá, quanto repousa na tonalidade de Mi. Ao final dessa frase, o acorde de Fá# meio diminuto, desta vez com o Lá no baixo, tem função de subdominante, constituindo a cadência plagal. A cadência inconclusa, a *fermata* sobre a palavra *cai* e a alteração do compasso sugerem um tempo de espera ainda mais longo. A imagem percebida do entardecer abre espaço para as imagens da memória, no tempo prolongado, nas reticências.

O início da próxima frase, *a sombra desce sobre o mundo*, de novo contém a resolução da frase anterior. A canção retoma como uma recapitulação, mas a frase

melódica se modifica na palavra *mundo*, alçando-se até um Mi agudo para depois realizar um intervalo descendente, o maior intervalo da canção, como uma representação icônica do descer da sombra. O compasso ternário e a indicação *forte* enfatizam e prolongam a duração daquela palavra. Finalizando a frase uma cadência plagal com resolução branda (imperfeita, com a terça no baixo). Na repetição desta seção, com mínimas variações harmônicas e melódicas, a voz silencia por um momento, deixando que o piano tome para si a sua melodia, como uma memória.

A próxima frase musical para o verso *A sombra é um lábio silencioso...* articula-se na palavra *silencioso* com uma cadência dominante-tônica, criando uma imagem sonora de vazio e silêncio devido à utilização apenas das notas do baixo oitavado na mão esquerda. Lorenzo Fernandez repete a palavra *silencioso*. Apesar da cadência plagal conclusiva, a melodia da voz termina no quinto grau na escala, deixando inconclusa a frase melódica.

Percebemos que a canção é, na verdade, uma sucessão de frases musicais de diferentes extensões, que acompanham com exatidão a prosódia dos versos do poema. Cada frase é pontuada por um tipo diferente de cadência de finalização. As cadências utilizadas são, na sua maioria, cadências suspensivas deixadas inconclusas ou com resoluções brandas, como as cadências plagais. Harmônica e melodicamente essas frases ficam sempre em suspenso, não têm “chão”. É como se estivessem sempre pairando. É interessante observar, entretanto, que na maioria das vezes o acorde inicial de uma frase é ao mesmo tempo uma resolução da frase anterior. É como se de uma ideia surgisse sempre uma nova, ligada à anterior. Desta forma, todas as frases são unidas harmonicamente num grande contínuo, porém de uma forma “frouxa”, instável. Assim também, como aprendemos com Bachelard, num esforço de construção de um tempo contínuo, a memória parece ligar episódios descontínuos.

Respirações, fermatas, pausas e mudanças de compasso são responsáveis por tornar o tempo que separa uma frase da outra sempre diferente e impossível de ser medido com exatidão. Esses “silêncios” tanto separam quanto unem as frases, pois instauram uma expectativa. Além do andamento especificado “lento”, o compositor escreve várias indicações de agógica, na seguinte sequência: *ritenuto, a tempo, alargando, a tempo, poco ritenuto, a tempo, ritenuto, morrendo*. O ritmo se arrefece, mas é sempre retomado no início de cada frase, como se o “eu poético” se lembrasse repentinamente de algo, mas

depois se esquecesse, ou se lembrasse de um novo momento. As frases musicais terminam em reticências assim como as frases do poema.

Voz e acompanhamento encontram-se na mesma tessitura, fundindo sua sonoridade, mas em dois momentos a linha do canto eleva-se acima da tessitura do piano: *em longo beijo doloroso* e na palavra *mundo*, momentos de maior dramaticidade. As dinâmicas marcadas para o piano mantêm-se em *piano e pianíssimo* e o colocam num plano sonoro mais recuado do que o do canto. A única exceção encontra-se na frase em que o piano toma para si a melodia do canto, nos compassos 22, 23 e 24. As articulações das frases do piano não são sincronizadas com as articulações das frases do canto, então, apesar do suporte harmônico que o piano propicia à voz, a linha do piano possui uma autonomia, um movimento próprio. Essa autonomia, entretanto, desestabiliza o suporte rítmico que o piano ofereceria à voz. Observamos então que as dinâmicas e as diferentes articulações diferenciam os planos sonoros da voz e do piano. Desta forma, é como se a linha da voz pairasse por sobre a linha do acompanhamento, daí imagens de instabilidade e de leveza criadas.

Repetições podem ser consideradas elementos de desordem na narrativa. No tempo cronológico medido pelo homem, os acontecimentos se sucedem linearmente, um após o outro, obedecendo a um sentido de causalidade. As repetições nos remetem à permanência, à não sucessão, nos remetem à não mudança, à paralisação do tempo num momento presente. A repetição abole a passagem vetorial do tempo, abolindo desta forma as ideias de passado e futuro, aglutinando-as num único momento temporal: o presente. Uma repetição instaura, no entanto, uma expectativa: a expectativa de que algo que aconteceu no passado ocorra novamente no futuro. Uma repetição é uma “memória de futuro”, ou seja, uma memória daquilo que esperamos que venha a acontecer. Ela aglutina passado e futuro no momento presente, segundo Bachelard, num “instante ativo” construído pelas associações de nossa mente. No tempo real, na tentativa de recordar o que já se foi, deparamos com o que não existe mais, com o que não é, com uma lacuna. “Quando o acontecimento claramente esperado sobrevém – novo paradoxo – ele nos aparece como uma novidade absoluta” (Bachelard, 1988, p.49).

Apesar de soar como um grande contínuo, nessa canção são vários os elementos que se repetem: a seção A' se inicia como uma repetição de A. A' é, por sua vez, constituída de duas seções que se repetem. Podemos encontrar repetições nas frases que se sucedem, nas cadências finais das frases, nas notas das melodias descendentes da

linha do canto, no ritmo formado basicamente de semínimas e colcheias, assim como na tessitura e na dinâmica da canção que se mantêm basicamente constantes. No entanto, essas repetições nunca ocorrem exatamente como foram narradas anteriormente. A expectativa frustrada toma vias de surpresa, novidade. Tomemos, como exemplo, a primeira recapitulação na canção *Vesperal*. A seção denominada A' se inicia como uma repetição do início da canção. Imediatamente nos lembramos do que ouvimos anteriormente e criamos a expectativa do que vamos ouvir. Esta expectativa é frustrada então na palavra *mundo*, quando a frase é interrompida na parte do piano e o material melódico na linha do canto é modificado. Nossa atenção na canção se dirige então a essa palavra prolongada no tempo mesmo em que nos é apresentada.

Vários são os elementos da escrita musical de Lorenzo Fernandez que constroem na canção imagens de permanência, de duração, de continuidade: o andamento lento – alongado ainda mais por pausas, respirações, fermatas e mudanças de compasso –, as repetições das seções e as frases musicais que, como vimos, se unem num grande contínuo. A canção cria imagens sonoras que se justapõem e ampliam a permanência de um momento que se instala sobre o mundo e sobre o eu poético, um momento de sombras e de silêncios.

Contrapondo às imagens de permanência, a canção oferece imagens musicais de mudança e instabilidade por meio de vários elementos sintáticos: das cadências inconclusas que deixam os finais de frases em suspenso, da irregularidade da duração das frases musicais e dos silêncios entre elas, das diferenças nas repetições das seções que frustram nossa provável expectativa, da ausência de sincronia entre as frases musicais do piano e as do canto, do suporte rítmico instável que o piano oferece à voz. Essas imagens sonoras apresentadas pela canção se relacionam a uma ânsia, a uma incompletude, a uma lembrança, a um beijo que “paira no ar”, que não é tangível, que só existe como fragmento de uma memória.

3.3 O instante eterno

Vesperal é uma canção repleta de elementos de desordem e se vale de imagens que constroem uma estrutura temporal, na qual presente, passado e futuro não acontecem de forma serial, progressiva. A ordenação sintática que quebra expectativas e a subjetividade decorrente das associações imagéticas são elementos de uma narrativa

poético-musical que mais oculta do que revela e que permite múltiplos significados. Quantas imagens passam pela mente neste momento fugaz do fim da tarde? A canção não ordena essas imagens no tempo, ao contrário, ela as apresenta de uma forma descontínua e fragmentada. A narrativa poético-musical salta de um momento para o outro, ao mesmo tempo em que os une. O tempo da narrativa se aproxima do tempo real, do tempo lacunar descrito por Bachelard, ou da “desordem” do tempo nas vidas humanas citado por Meyerhoff. No momento do entardecer, as lembranças evocadas irrompem, sem que possamos precisar sua organização temporal. O momento presente se funde a lembranças de tempos imemoriais, a fragmentos de memórias culturais e afetivas, cadências antigas, melodias rasuradas. Este “beijo que paira no ar” pode ser uma lembrança do passado ou uma antecipação do futuro, a memória de um acontecimento vivido, ou a memória de um sonho, um desejo, uma fantasia.

Bachelard concebe o tempo como construção. Mas qualquer construção se dá através da representação, portanto, reviver o tempo do vivido é da ordem da representação. A memória apresenta-se como uma linguagem que procura representar o tempo vivido. O tempo construído pela memória não é mais o tempo real, o tempo do vivido e sim o tempo do revivido, da rememoração, do “pensado”. A memória procura descrever, criar a continuidade do tempo vivido, daquilo que já não mais existe, daquilo que é uma ausência, daquilo que é uma lacuna. Mas a continuidade, segundo Bachelard, é uma ilusão. A memória como linguagem constrói então uma nova instância, um novo momento que se faz presente no instante mesmo em que essa linguagem é criada. A continuidade do tempo em *Vesperal* é, portanto, uma ilusão. A narrativa poético-musical se apresenta cheia de lacunas, de incompletudes. É a memória que, através de um esforço de construção, de ligação, de análise, aproxima, ordena esses momentos temporais e os funde num momento único. Num momento repleto de presente, passado e futuro. O tempo “pensado” em *Vesperal* é longo, infinitamente mais longo do que o curto instante do entardecer. *Vesperal* é um instante eterno.

3.4 Brasilidade e memória

Eterna. Assim também podemos pensar a brasilidade dessa canção. A melodia sertaneja aparece como fragmento, memória distante que se busca completar, preencher, num esforço de ligação de imagens. Nada de ritmos sincopados, nada de melodias

facilmente memorizáveis, tampouco as sequencias de dissonâncias sem resolução, os coloridos acordes com sétima e nona. Uma ordem limpa, sem excessos, a maneira de um coral antigo, suspensa em suas cadências. Tradução absolutamente criativa, criação absolutamente brasileira a partir de um repertório totalmente vivenciado, conhecido, elaborado. Além disso, nessa canção, não se trata mais de retratar lugares definidos, como uma tapera no interior do Brasil ou uma fazenda de escravos. Nem tampouco uma cena do mar com divindades afro-brasileiras ou um momento à meia-luz com a graça e a malícia de uma moça brasileira moreninha. Também não se trata de retratar um sentimento tido como tão nosso como a saudade. Em *Vesperal*, estamos diante de uma tarde atemporal, situada em algum lugar do Brasil, em algum lugar simplesmente. E o sentimento de perda nem tem nome, flutua no silêncio de um lábio. Vivências de um poeta e um compositor num determinado tempo e espaço se ligam de forma tênue às lembranças, às memórias de um intérprete, criando um grande arco no qual passado, presente e futuro se fundem num instante ativo, sempre submetido a novas modelações. O intérprete assim pode pensar a música brasileira como fragmento, como descontinuidade preenchida pelas imagens da memória, para vivenciá-la, para dela se apropriar.

4. Imagens de Lorenzo

4.1 As traduções de Lorenzo

São diversas as formas de tradução de Lorenzo Fernandez, por vezes concordantes com o texto poético, como nas canções *A saudade* ou *Vesperal*, por vezes contraditórias, como em *Tapera*, mas sempre suplementares, sempre conferindo às suas canções novos e surpreendentes resultados ou significações. Pode-se dizer que a voz musical de Lorenzo Fernandez, na elaboração de uma canção, mais do que buscar correspondências com a linguagem literária do poema, é trabalho de criação musical que traduz de forma pessoal e extremamente criativa o texto poético, ao mesmo tempo em que com ele dialoga no interior da canção.

Na canção *A saudade*, por exemplo, num primeiro momento, poderíamos pensar que a tradução de Lorenzo Fernandez buscou compor, em outra linguagem e com signos diferentes, um efeito análogo ao contexto, emoção e sentido do poema, como queria

Otávio Paz. Entretanto, Lorenzo Fernandez vai além, pois a música possui suas formas particulares de permitir a expressão. Nessa canção, existe uma qualidade pungente, sofrida, quase cruel na maneira como Lorenzo Fernandez aciona a dor, criando imagens sombrias e tensas com seus rasgos dilacerados de luz. Acima de tudo, por meio das imagens musicais contrastantes de luz e sombra, de movimento e estaticidade, de diferentes planos no espaço e de cores escuras e claras, Lorenzo Fernandez potencializa o caráter ambíguo do sentimento saudade, ao mesmo tempo dor e consolo, e traduz de forma bela e magistral a transformação da noite escura em noite de luar. Também na canção *Vesperal*, Lorenzo Fernandez, igualmente sintonizado com o poema de Ronald de Carvalho, capta sua leveza, sua nostalgia, sua lembrança dolorida construindo imagens flutuantes, desconectadas, espaçadas no tempo, ampliando metonímica e metaforicamente as imagens do poema.

É certo que nessas duas canções podemos pensar em algumas analogias entre o texto poético e o texto musical, como por exemplo, a analogia entre a transformação da noite escura em noite de luar e a transformação harmônica, em *A saudade*, ou a analogia entre a ideia de “pairar” do poema e o sentido inconclusivo das cadências em *Vesperal*. Mas essas canções vão muito além das analogias que podemos construir. Recordemos a afirmação de Otávio Paz, no primeiro capítulo desta tese, de que “tradução e criação são operações gêmeas e que há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (1981, p. 16). Podemos verificar que a canção é ela própria uma mútua fecundação entre a música e a poesia, e, por isso mesmo, é enriquecimento de percepção, é a possibilidade de acionarmos nossos sentidos de uma forma abrangente, ampla, global, por meio das imagens de modalidades diversas que construímos. O texto musical e o texto poético, nas canções *A saudade* e *Vesperal*, parecem se somar e se potencializar, numa justaposição de imagens que enriquece e amplia nossa percepção de seus elementos: a dor, a saudade, o pranto, o luar ou a tarde, o beijo, as sombras, as memórias.

Também em *Toada p'ra você*, o texto poético e o texto musical encontram-se harmoniosamente e a justaposição de suas imagens potencializa os efeitos de calma, sensualidade, jogo corporal. Pode-se dizer que a tradução de Lorenzo Fernandez apreende o “modo de formar” do poema, como queriam Benjamin, Valéry ou Haroldo, captando aquele algo mais que vai além do sentido das palavras, captando sua musicalidade, sua lentidão, sua circularidade e revelando sua ambiguidade de forma sutil por meio do movimento dançante, momento de prazer que tenta encobrir a dor sem, entretanto, escondê-la.

Mas, se poesia e música se encontram de forma tão harmoniosa em *Toada p'ra você*, o mesmo não se pode dizer de *Tapera*, ou de *Essa negra Fulô*.

A leitura que Lorenzo Fernandez realiza do poema *Tapera* é intrigante e nada tem de óbvia. Longe de se constituir como um jogo especular, sua tradução se opera por um movimento ao mesmo tempo paradoxal e complementar, que sistematicamente opõe imagens de naturezas contrárias ao poema de Cassiano Ricardo. E aqui podemos nos lembrar das traduções de Haroldo de Campos e seus momentos luciferinos mencionados no primeiro capítulo desta tese. Sua tradução é “fazer humano resgatado da subserviência hierática a um original”, apenas tangenciando o sentido do poema. Um “canto paralelo” em sua atitude transgressora, exatamente porque sensível ao ambiente brasileiro, revelando com isso suas contradições. Sua tradução adquire status de trânsito criativo entre linguagens, criando sua própria verdade, sua própria denúncia, sua própria expressão.

Igualmente transgressora e especialmente sintonizada com os conflitos das classes sociais, a canção *Essa negra Fulô* apresenta uma surpreendente leitura do poema de Jorge de Lima, a começar pela maneira como Lorenzo Fernandez recorta sem dó o poema em sua íntegra, escolhendo as falas mais dramáticas da senhora da fazenda, omitindo as cantigas da negra, os desmandos da senhora e a suposta intimidade entre as duas. A canção constitui-se como um grande e dramático monólogo, no qual as sarcásticas falas do narrador são incorporadas pela própria senhora, carregando-se de uma diferente intencionalidade e enorme dramaticidade. Lorenzo Fernandez parece representar as duas personagens em estratos musicais independentes, mas que distorcem um ao outro. O que causa uma grande contradição na canção, e com isso um aumento de tensão, é o fato de os dois estratos se unificarem no mesmo ritmo que perpassa toda a canção. As duas mulheres, tão distintas, vivem situações diferentes, mas não menos sofridas. A tradução de Lorenzo, diferentemente do poema de Jorge de Lima, capta a tensão e o conflito que se estabelecem entre as distintas classes sociais.

De forma bem mais sutil, o diálogo instável, nem sempre amistoso entre as diferentes culturas brasileiras, transparece na ambiguidade das canções *Berceuse da Onda* e *Canção do mar*. Por meio da criação de um espaço cênico em movimento como o mar, com seu dualismo formado por estabilidade e instabilidade, permanência e mutação, delicadeza e violência, Lorenzo Fernandez confere uma nova voz aos personagens, destacando sua ambiguidade, ampliando de forma monumental sua força, sua ternura, sua crueldade. O jogo de imagens nessas canções é bem mais que um jogo especular entre

poesia e música. As palavras e os sons unem-se em imagens poderosas que revelam novas faces dos poemas. Lorenzo Fernandez cria imagens que metaforizam o estranhamento, recriando Iemanjá, conferindo-lhe seu status de orixá, criando rituais dramáticos e conflituosos.

Com suas traduções harmoniosas, contraditórias, transgressoras ou operando por estranhamento, percebemos que o trânsito entre mídias de Lorenzo Fernandez é extremamente livre e criativo. Essa sua criatividade parece estar em sintonia com o país da época, revelando uma percepção aguda dos poemas e dos ambientes brasileiros nos quais os poemas se inseriam.

4.2 Um estilo eclético

O estilo de Lorenzo Fernandez, como vimos no capítulo anterior, é normalmente classificado de impressionista, nacionalista e universalista. Entretanto, nosso estudo de algumas canções de Lorenzo Fernandez nos mostraram que essa classificação rígida admite interseções e variações que, em suma, moldam um estilo particular, no qual convivem elementos diversos.

Observamos como, já em *A saudade*, escrita em sua primeira fase composicional caracterizada como Impressionista, os elementos musicais harmônicos impressionistas, como a presença de sensíveis do terceiro e quinto graus e o rebaixamento do sétimo grau e a utilização de acordes em várias inversões, jamais no estado fundamental, contrastam com uma linha melódica extremamente delineada. Em *Toada p'ra você*, a harmonia colorida, toda ela repleta de acorde de sétima e nona, resquícios de procedimentos harmônicos impressionistas, se alia a encadeamentos harmônicos populares, um ritmo semelhante ao de samba-canção e a uma linha melódica *cantabile*, num prenúncio do que seria a Bossa Nova, em pleno ano de 1928. A modalidade e o tratamento matérico impressionistas verificados em *Berceuse da onda* se unem ao ostinato e à linha melódica *cantabile*. Também na *Canção do mar* percebemos como a modalidade e o emprego das quintas paralelas se unem ao ritmo sincopado em ostinato, ao tratamento da harmonia com forças de atração e propulsão e às linhas melódicas com saltos intervalares de grande amplitude. Em *Essa negra Fulô*, o padrão tonal indefinido da harmonia por quintas contrasta e distorce a linha da voz construída com cores fortes e definidas das tonalidades. Da mesma forma, em *Tapera*, a harmonia colorida formada pela mistura de

tonalidade, pentatonismo e modalidade, o emprego de acordes com sons acrescentados e a utilização das quintas paralelas se juntam a uma linha melódica modinheira modal, a uma base funcional harmônica extremamente simples e ao ostinato rítmico-harmônico característico dos desafios. E, em *Vesperal*, escrita na última fase composicional de Lorenzo Fernandez, a nova ordem harmônica tonal e consoante se desestabiliza com a ambiguidade dos acordes, com as cadências suspensivas e com a construção assimétrica das frases nas quais se percebe uma melodia rarefeita.

Primeiramente, elementos típicos de uma escrita impressionista puderam ser encontrados em todas as canções estudadas. Vimos, por exemplo, a presença de sensíveis do terceiro e quinto graus, o rebaixamento do sétimo grau, a utilização de acordes em várias inversões, as harmonias com sétimas e nonas, as escalas pentatônicas, as quintas paralelas, o tratamento matérico do acompanhamento, a ênfase na cor, a modalidade e a harmonia por quintas. Apenas em *Vesperal*, a escrita assume ares neoclássicos, mas, apesar do abandono das quintas paralelas e da modalidade, ainda assim, a instabilidade própria do momento impressionista é mantida com a utilização das cadências suspensivas e de uma linha melódica algo fragmentada.

Mas o compositor alia a esses elementos impressionistas linhas melódicas delineadas, *cantabiles* que nos trazem ecos de uma seresta como em *A saudade* ou de uma canção sertaneja, como em *Vesperal* ou *Essa negra Fulô*, que sugerem uma embolada como em *Tapera* ou uma toada popular em *Toada p'ra você*. O compositor trabalha também com os ritmos em ostinato, com os movimentos sincopados, com encadeamentos harmônicos populares, com bases funcionais harmônicas simples, com a modalidade encontrada em melodias de algumas regiões brasileiras. E se o compositor não emprega a atonalidade ou o dodecafonismo próprios do estilo musical expressionista, é certo que trabalha com a distorção das tonalidades, a angulosidade das linhas melódicas, a presença de impulsos e pontos de fuga através do direcionamento tonal, tensão e resolução e os recortes abruptos nas articulações por justaposição. Disto resulta um estilo eclético no qual convivem elementos diversos do Impressionismo, do Expressionismo e do Neoclassicismo, aliados a tradições musicais locais, resultando num vocabulário repleto de recursos expressivos e formais, no qual uma grande variedade de ideias e materiais se integram e se expandem.

4.3 Imagens e estilo

Como pudemos demonstrar por nossas interpretações, a observação das imagens criadas pelas canções podem nos auxiliar a caracterizar o estilo para além de seus elementos estruturais.

O ambiente sombrio e algo indefinido pelas resoluções suspensas, próprio do momento impressionista, contrasta com os rasgos dramáticos de luz e cor nas dissonâncias sem resolução e em notas agudas em vogais abertas, num momento de expressão torturada do “eu” na canção *A saudade*. Também a dramaticidade emerge subitamente em imagens poderosas do panorama musical instável, delicado e impreciso de *Berceuse da Onda*, criando momentos de grande tensão e força expressiva. A paisagem sonora ambígua e tensa da *Canção do mar*, escura, misteriosa, intensamente movimentada, com seus momentos de repouso nas imagens da morte, e de luz e sombra nos momentos de invocação da *estrela d'alva*, dá voz ao personagem que sofre em inflexões melódicas dramáticas. O choque de imagens contrastantes em *Tapera* denuncia a estranheza da paisagem brasileira, e o cenário sonoro percussivo, escuro, surdo, dissonante, tenso, em *Essa negra Fulô*, é cravado pelos dilacerados lampejos vivos de cor presentes na fala da senhora, revelando a expressão torturada de um personagem retratado.

E, ainda que de forma mais amena, o compositor jamais abandona a ambiguidade das situações, seja nas calmas imagens de um ambiente à meia-luz de *Toada p'ra você* ou na leveza, nos silêncios, na instabilidade e nas tonalidades escuras de *Vesperal*.

Ambiguidade, instabilidade, tensão, contradição, tonalidades escuras, gamas sutis de luz e cor e lampejos súbitos de cores vivas são elementos musicais utilizados por Lorenzo Fernandez para sublinhar personagens e sugerir ambientes. Seu nacionalismo se manifesta através de um estilo peculiar, traduzido de forma muito pessoal: cores difusas, imprecisas, delicadas, mas em certos momentos fortes, bem delineadas, às vezes deformadas. Cores que gritam. Desta maneira, o compositor constrói imagens de paisagens e delinea personagens brasileiros.

No momento impressionista, o ambiente e as situações falam pelo poeta, e isto pode ser observado nas canções: o sentimento saudade é personificado; o céu que adormece personifica o poeta que mergulha em sombras; o mar é ambiente que reflete a personalidade de seus personagens; a paisagem escura, tensa, preenchida pelo rumor dos

atabaques fala pelos personagens em *Essa negra Fulô*; a tapera e o ambiente rural refletem uma face do panorama brasileiro e dão voz ao caboclo; Rosa poderia ser a personificação do Brasil.

Mas gritos despregam-se da garganta, dilacerados como o da senhora da fazenda, doloridos como o do “eu” em *A saudade*, pungentes como na evocação de Iemanjá na *Berceuse da onda* e na *Canção do mar* e, ainda que um pouco mais tênues, no querer do poeta em *Toada p’ra você* ou na lembrança de um longo beijo doloroso em *Vesperal*. O mundo impressionista de Lorenzo Fernandez não se contenta em refletir na paisagem a sua dor, mas a revela, a expõe abertamente aos sentidos de forma dramática. O nacionalismo de Lorenzo Fernandez se impõe como um momento dramático que mescla impressões e expressões. Suas canções assumem um estado de denúncia de uma realidade, de um contexto, de situações e sentimentos, percebidos tanto nos temas como nas formas de expressão do seu estilo, e a sua tradução, por vezes concordante, por vezes contrária ao texto dos poemas musicados, assim ocorre por uma postura inconformada em traduzir ambientes brasileiros de forma simplesmente bela, estável ou sem conflitos.

Existe um momento no nacionalismo brasileiro em que a atitude algo alienada do *flaneur*, que a tudo assistia como panorama e cuja identidade se perdia no ambiente, já não cabe mais. O artista marca sua presença no ambiente, convive, busca misturar-se, fundir-se, busca colocar como suas as ideias coletivas. Pode-se dizer que Lorenzo Fernandez, com suas canções, traduziu em música a impressão que os ambientes brasileiros lhe causavam por meio de imagens visuais, sonoras, espaciais, cinéticas. Seu manifestar das impressões sobre cenas, sobre paisagens, numa atitude de afastamento própria do momento impressionista europeu convive, entretanto, em momentos do nacionalismo brasileiro, com a introdução do sujeito na paisagem. Um sujeito que se exprime de forma incisiva e dolorida.

Lorenzo Fernandez e os poetas por ele musicados colocam-se como pintores, retratam paisagens mais ou menos difusas e deixam com que o observador componha a sua paisagem interna. Numa atitude impressionista, o artista identifica o objeto retratado com o seu mundo interior e com o mundo à sua volta. A natureza e os objetos representados nessas obras personificam ideias e sentimentos, convidando o observador a liberá-las. Em outras ocasiões, essas obras expressam conflitos interiores através de distorções e deformações que valorizam as paixões humanas, denunciam uma realidade e propõem um mergulho no inconsciente, além da realidade da dor. Nas canções de Lorenzo Fernandez,

essas deformações se evidenciam em algumas obras, por meio de mudanças súbitas de tonalidade, de saltos intervalares bruscos, de contornos disformes de linhas melódicas, de deformações nas tonalidades.

4.4 Paisagens, personagens, sentimentos

As canções de Lorenzo Fernandez são povoadas de paisagens, personagens e sentimentos que refletem o universo heterogêneo do Brasil da época em que foram escritas. São muitas as vozes que se levantam nas canções de Lorenzo e com elas o compositor dialoga. Ao traduzir o texto poético em música, o compositor se posiciona, revela sua face, recria a paisagem e o personagem. As imagens criadas pelo texto poético no interior da canção interagem com as imagens musicais, criando novas e surpreendentes resultantes, novos tipos de efeito e sentido.

Assim, Lorenzo Fernandez pintou, com suas canções, quadros sonoros ambíguos, instáveis, de paisagens brasileiras dos sertões, das praias, de antigas fazendas de escravos, sugerindo serestas, batuques, criando ambientes escuros rasgados com lampejos de luz, construindo o volume gigantesco e instável do mar, denunciando a ambiguidade por trás da beleza das paisagens. Os personagens que povoam sua obra, imersos nos espaços criados pelas canções, revelam a ambiguidade da terra, como o caboclo; sua delicadeza, seu mistério e sua força monstruosa, como Iemanjá, a mãe d'água; revelam o drama, o choque e a tensão entre a senhora e sua escrava; a sensualidade e o mundo encoberto de Rosa e do País, o poeta em conflito na invocação de Iemanjá.

As imagens do céu em Lorenzo Fernandez são imagens em transformação. É possível perceber a atração do compositor pelas imagens noturnas presentes nos poemas que musicou. *Noite cheia de estrelas, Serenata, Noite de junho, Canção ao luar, Noturno, Dentro da noite, Vespéral e Aveludados sonhos* são apenas alguns exemplos de canções nas quais as imagens do céu adquirem valor simbólico. Na canção que estudamos – *A saudade* – a seresta brasileira é estranha, misteriosa, escura e dolorida, dramática mesmo, e se transforma em calma, como um triste consolo.

Lorenzo trabalha imagens de sentimentos pungentes. O sentimento saudade, tão assumidamente brasileiro, é carregado de ambiguidade, dor e alento; o “eu “ se expressa de forma contundente e dolorida. Sentimentos como a saudade e a solidão são conotados nos títulos dos poemas musicados. Em outras canções, universos de “imensa

solidão” e de “infinita saudade”, como no *Noturno*, de “mágoas sem fim”, como em *Trovas de amor*.

Por outro lado, as canções de Lorenzo Fernandez podem revelar uma doçura intimista, um lirismo quase sem arestas em *Toada p'ra você*, na lânguida seresta *Meu pensamento*, com versos de Renato de Almeida ou na delicada modinha *As tuas mãos*, com versos de Ronald de Carvalho. Delicadeza e sensualidade contrastam com momentos violentos, torturados, dramáticos, tensos.

Nos anos de 1936 a 1938, o compositor voltou-se para seus próprios poemas, para si mesmo, ainda que de forma indireta, por meio das personificações, tomando a água e a fonte como símbolos de sua própria voz. São dessa fase as canções *Samaritana da floresta*, *A canção da fonte* e *Coração inquieto*. Esta mesma voz silencia e, após um período de quatro anos sem compor, o compositor retoma a escrita de canções com *Madrigal*, de 1943. Suas canções tornam-se mais e mais intimistas, obscuras, fragmentadas. O compositor retoma a poesia penumbriada de Ronald de Carvalho com *Elegia da manhã* e *Vesperal* e vai cada vez mais mergulhando no mundo dos sonhos, na noite, nas reminiscências com *Dentro da noite*, *Trovas de amor* e *Aveludados sonhos*, escritas nos anos de 1946 e 1947.

Em suas canções, o impressionismo de Lorenzo Fernandez liga-se às obras de poetas modernistas que nunca de todo abandonaram o seu veio neossimbolista como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Ronald de Carvalho, Gaspar Coelho ou Ribeiro Couto. Lorenzo Fernandez musicou mais de 40 poemas. O compositor praticamente não repetiu poetas, talvez porque estivesse atrás de uma temática que de uma certa forma se encontra presente em todos os poemas que musicou: a temática da transformação, da transitoriedade da vida, da ambiguidade dos sentimentos. Temas intimamente ligados a uma época e um ambiente brasileiros também em transformação, também instáveis, também ambíguos. As canções de Lorenzo dialogam com o Brasil ao responderem ao momento histórico e ao proporem suas denúncias.

O compositor, porém, apresenta um “eu” emocionado, que se expressa de forma contundente. Em suas canções, o canto é fonte, é alimento, redenção e consolo. Canto que se confunde com o pranto de tal forma que não se pode mais distingui-los. Consolo, entretanto, não todo para sentimentos expressados de forma pungente, muitas vezes dramática, onírica, em linhas melódicas definidas de grandes saltos intervalares, nos lampejos de cores intensas, no movimento rítmico vigoroso conferido à voz e ao piano.

Mas a expressão se carrega de dúvidas e reticências, que se traduzem em sua música nos efeitos de sombra, nas tonalidades escuras, nas resoluções suspensas, nos silêncios, na ambiguidade harmônica e na irregularidade métrica.

4.5 Intertextualidade, universalismo e brasilidade

As classificações “nacionalista” e “universalista”, então, criam um dualismo impensável na obra de Lorenzo Fernandez. Universal é assim toda e qualquer canção de Lorenzo, uma vez que todas elas dialogam de alguma forma com os elementos da literatura musical ocidental, vista por nós como rede de traduções. Os estilos são “translinguísticos”, como diria Octávio Paz, passam de nação a nação. No momento nacionalista brasileiro, elementos musicais impressionistas, expressionistas ou neoclássicos podem ser vistos como mais do que elementos importados e misturados a elementos nacionais. Esses elementos fazem parte de uma conjuntura musical internacional e são particularmente apropriados para o momento brasileiro, para traduzir seus inúmeros matizes, para pintar suas paisagens e compor seus personagens. Igualmente, todas as canções são nacionais, ainda que seus elementos musicais nos tragam apenas fragmentos de constâncias populares. São nacionais porque perfeitamente inseridas no contexto brasileiro da época, respondendo a questões e propondo mudanças ao assumirem um caráter de pintura de ambientes e de denúncia de situações.

O nacionalismo brasileiro é um período histórico regido por orientações ideológicas. Neste sentido, Lorenzo Fernandez é compositor nacionalista, compartilhando com o momento histórico suas orientações ideológicas e estéticas. Da mesma forma, é compositor modernista, sendo o modernismo, igualmente, um período regido por ideologias. Mas, concluindo, estilisticamente, Lorenzo Fernandez é compositor moderno.

Observa-se que o estilo moderno de Lorenzo Fernandez revela as contradições de seu período: técnicas composicionais modernas e procedimentos musicais arcaicos, a intrincada intertextualidade de sua constituição pela utilização de procedimentos técnicos musicais de diversas culturas, e, principalmente, a instabilidade e a tensão resultantes desta aproximação, constituindo resposta e proposta a um momento histórico que, ao mesmo tempo em que promovia a aproximação das diversas culturas, não podia deixar de sentir o estranhamento promovido por essa aproximação. Essa mistura de procedimentos técnicos

composicionais cria uma nova paisagem estilística dentro do modernismo brasileiro, contraditória e multifacetada.

Retomando as classificações da obra de Lorenzo Fernandez em períodos estilísticos diferenciados, percebemos que a classificação de impressionista, é no mínimo, equivocada. Na verdade, como vimos no capítulo 2, o Impressionismo, como estilo musical, não existiu propriamente, sendo atribuído basicamente a Debussy. Os demais compositores que se utilizaram de alguns de seus elementos o fizeram a seu modo, de acordo com as circunstâncias musicais e sociais de seus países de origem. Em Lorenzo Fernandez, o momento impressionista passa longe, como reminiscência, como tradução fugaz de um estilo, e se transforma em algo novo, algo genuinamente brasileiro, algo que só poderia ter sido criado e desenvolvido no espaço-tempo específico do Brasil daquela época.

Essas canções de Lorenzo nos permitem vivenciar um “som nacional”, realidade de uma época, definido por imagens escuras, misteriosas, instáveis, contraditórias. Abrangendo extremos de delicadeza e rasgos de violência. Carregado de dramaticidade e de expressão dolorida do “eu”. Gerando momentos de extremado conflito e outros de síntese harmoniosa.

A brasilidade musical de Lorenzo Fernandez tem uma certa qualidade ecumênica, independentemente da ideologia que a norteou. Documentos populares de origens rasuradas, ecos de canções urbanas dos subúrbios cariocas, composições de músicos oriundos de diversas regiões do país, rituais de origem africana como o candomblé, reminiscências de melodias europeias aliam-se com a vertente brasileira da tradição da música culta ocidental que Lorenzo conhecia tão bem e da qual nunca se afastou.

Sua música revela uma mente atenta à diversidade social e cultural. Sua filha Marina Fernandez (2006) refere-se a seu pai como uma pessoa de espírito livre. Em um de seus livros, o compositor anotaria: “Que importância tem se os indivíduos procuram a verdade por caminhos diferentes? O enigma da existência é muito grande para que só exista um caminho que conduza a uma resposta” (*apud* Marina Fernandez, 2006). Vários caminhos resultam num tecido musical no qual processos discursivos diversos se entrecruzam numa intertextualidade intrincada, nem sempre facilmente distinguíveis devido à maneira em que se encontram, sintetizados, misturados, rasurados. Discursos indiretos livres, elaborações criativas de um imenso repertório disponível.

Entretanto, não obstante ser um nacionalista convicto, perfeitamente imbuído do espírito que norteava a inauguração de uma nova condição da literatura musical no país, Lorenzo Fernandez captou, de alguma forma, a tensão e a instabilidade que se estabelecem nas linguagens literárias e musicais quando da proposta de unificação, em uma mídia homogênea, das diferentes manifestações culturais dos diversos segmentos da sociedade, díspares e em estado de segregação. Por outro lado, as canções de Lorenzo Fernandez desvelaram momentos líricos e ternos. Choques instáveis e sínteses harmoniosas coloridas com a marca da ambiguidade. Isto as relações intertextuais em suas canções nos revelaram.

O sentido de brasilidade nas canções de Lorenzo Fernandez encontra-se, portanto, além da simples distinção de células rítmicas e melodias populares. O sentido de brasilidade, para citarmos o próprio compositor (*apud* Aquarone, 1944. p. 49) “é o sentido íntimo que toda obra nossa deve ter, essa qualidade de nascer da nossa terra.” O sentido de brasilidade é um universo de espaços, cores, luzes, movimentos e sentimentos em sintonia com aspectos de um Brasil de um momento, percebidos e transmitidos por um compositor extremamente sensível aos ambientes de sua época.

Conclusão

Neste trabalho avançamos em nosso objetivo de demonstrar nossas hipóteses iniciais, quais sejam, uma canção, qualquer canção, pode criar imagens, e as canções de Lorenzo Fernandez criam imagens que por si transmitem certas ideias de brasilidade. Uma de nossas maiores inquietações e motivações na elaboração desta tese foi a de encontrar algumas maneiras, possibilidades e ações que auxiliem o intérprete contemporâneo a lidar com as canções de Lorenzo Fernandez. A maneira como esse repertório pode ser hoje recebido; até que ponto as imagens que percebemos nas canções nos dizem respeito e como essas canções nos falam em nossa contemporaneidade são algumas das questões sobre as quais gostaríamos de iniciar uma discussão, ainda que na conclusão desta tese, a fim de contribuirmos com algumas ideias para que um intérprete de hoje possa reatar seus laços com as canções de Lorenzo Fernandez e se reapropriar desse repertório que julgamos tão belo e importante.

A canção distante

Questões complexas influem na recepção das canções de Lorenzo Fernandez, em particular, e das canções de câmara brasileiras em geral, em nossa sociedade. Valemos de algumas considerações de Paul Zumthor, elaboradas com base em suas pesquisas sobre a literatura oral, para pensarmos os fatores de aceitação da canção de câmara nos meios brasileiros. Segundo Zumthor:

Cada performance permite, a princípio, avaliar os poderes expressivos em jogo e a relação que se estabelece entre eles. Essa avaliação, no entanto, se faz graças a parâmetros dos quais o ouvinte está consciente de forma desigual: ela depende com efeito da amplitude dos meios de execução, da intenção que preside a recepção, e dos hábitos culturais.....Quanto à recepção, um certo “horizonte de espera” a determina: as circunstâncias, a opinião, a publicidade, meu próprio desejo me impulsiona a participar de uma performance como de um concerto, um espetáculo, ou um recital poético.....Costumes, preconceitos coletivos, ideologias, condicionam, em última instância, a aptidão dos executantes, como a de seus ouvintes... (ZUMTHOR, 1997, p.193).

As canções de câmara brasileiras encontram-se hoje distanciadas dos intérpretes e ainda mais das plateias. Os estudos e a bibliografia são escassos, as obras encontram-se, em sua maioria, em edições esgotadas ou em manuscritos e raras são as políticas de valorização desse repertório. Observamos a necessidade, não apenas do estudo e divulgação das canções de câmara, mas de sua legitimação, tanto nos meios acadêmicos,

como também na sociedade em geral. Nesse contexto, nos perguntamos sobre as possíveis razões pelas quais tal acervo tem sido esquecido e de quais mecanismos podemos nos valer para a legitimação dos saberes envolvidos na produção da canção de câmara brasileira.

Inicialmente, julgamos necessário refletir sobre os motivos pelos quais a canção de câmara encontra-se afastada tanto de estudiosos quanto do público em geral. Em primeiro lugar, percebe-se o quanto a música que chamamos de erudita, ou seja, aquela desenvolvida predominantemente dentro da tradição musical escrita, vem, há muito tempo, perdendo terreno para a cultura de massa. O termo “erudito” adquiriu conotações pejorativas, como elitista e afastado do povo, o que acaba circunscrevendo o estudo e divulgação da canção de câmara a um pequeno círculo de interessados. Um segundo ponto diz respeito à música erudita brasileira que, infelizmente, ainda é vista, mesmo nos meios acadêmicos, como um produto subalterno, derivado da música europeia, dentro de uma visão diacrônica de evolução musical. Assim, as canções de câmara brasileiras competem principalmente com o *Lied* alemão e a *melodie* francesa, como se tivessem que ser iguais, segundo um julgamento de valor comprometido com a ideia da subalternidade, ao invés de simplesmente conviverem em suas diferenças e semelhanças.

No âmbito da música erudita, verificou-se, após a Segunda Guerra Mundial, o retorno das correntes musicais de vanguarda iniciadas no início do século XX, nas quais predomina a música instrumental. As novas linguagens musicais como o serialismo, o atonalismo e a música concreta causaram uma mudança de paradigma no tocante à construção melódica e se afastaram da escrita em modelos tonais com melodias mais prontamente vocalizáveis, não obstante canções terem sido escritas em todas as linguagens supracitadas. No Brasil, essas linguagens musicais foram retomadas pelos movimentos Música Viva, iniciado em 1937 e, posteriormente, Música Nova. O grupo Música Viva liderado pelo professor e compositor alemão radicado no Brasil Hans Joaquim Koellreutter pregava, em manifesto lançado em forma de declaração de princípios, a renovação da música, a repulsa à cristalização acadêmica, ao formalismo e ao esteticismo, princípios que, em última análise, assemelham-se àqueles pregados pelo movimento modernista de 1922. Entretanto, alinhado ao humanismo universalista, diante dos desdobramentos genocidas do nacionalismo exacerbado característico das guerras mundiais, o grupo realizou duras críticas ao “falso nacionalismo”, provocando uma ruptura com a música nacionalista, estética na qual se encontra grande parte do repertório brasileiro de canções. Reações por parte de Camargo Guarnieri, que em 1950, em sua *Carta aberta aos músicos e*

críticos do Brasil, lança publicamente contra o movimento as acusações de cerebralismo, ameaça à integridade da cultura musical brasileira, degeneração cosmopolita e elitismo, resultaram em sua cisão e posterior extinção. Os movimentos a favor das novas linguagens e suas reações enfatizaram o dualismo representado pelo binômio música europeia, caracterizada como “universalista” e música nacionalista. Se o “universal” em música foi, como tivemos oportunidade de ver, uma construção realizada por certos países, notadamente a Alemanha, a França e a Itália, para manterem sua posição hegemônica de superioridade no panorama musical mundial, o movimento Música Viva tomava por universal o dodecafonismo, que foi, em última análise, a criação de um compositor alemão, Arnold Schönberg, que dedicou anos de sua vida à pesquisa e elaboração dessa técnica composicional. A cisão universal/nacional contribuiu para com a compartimentalização e estigmatização das diferentes tendências.

Um terceiro ponto que deve ser considerado é a forte presença da música popular no Brasil e sua inegável qualidade artística, que certamente pode influenciar na maneira como o brasileiro se aproxima das canções de câmara. Normalmente, nos meios musicais, costuma ser feita uma grande distinção de tratamento entre o popular e o erudito. Na música existe a questão da escrita, da notação em partitura e, talvez, venha daí a principal diferença. A escrita, com seus tipos de suporte utilizados, técnicas específicas e estilos, conforma, de certa maneira, a produção musical. Por sua vez, alguns tipos de manifestações musicais dificilmente se enquadram nas notações ocidentais, como, por exemplo, a música derivada de culturas musicais indígenas ou africanas. O próprio caráter de improvisação de certos estilos populares pode tornar-se cerceado pela escrita musical. Mas existem interseções que podem ser muito fluidas, visto o sem número de expressões utilizadas para designar os estilos: popular, popularesco, culto ou semiculto. Músicas populares são frequentemente notadas e publicadas como partituras, muitos músicos denominados populares possuem domínio da escrita musical, gravações funcionam às vezes como se fossem verdadeiras notações. Músicos caracterizados como eruditos transitam em ambientes de música popular e escrevem peças populares. É necessário também entender sob que prisma a palavra popular pode ser entendida. Uma de suas acepções diz respeito ao índice de alcance das músicas nas distintas classes sociais, ou seja, a palavra popular possui também o sentido de popularidade. Tivemos a oportunidade de ver, nesta tese, como essa questão é ampla, e que, na nossa atualidade, em que os conceitos duais caem por terra, as oposições entre o popular e o erudito devem ser repensadas em

termos de categorias amplas e não excludentes. As canções de Lorenzo Fernandez nos mostraram como essa diversidade torna-se fonte de riqueza inesgotável. Toda uma tradição oral de canções e danças folclóricas ou de autoria determinada foram traduzidas na escrita musical de Lorenzo Fernandez. Vimos como, às vezes, esses elementos são mais facilmente reconhecíveis. Outras vezes, a intertextualidade é tão intrincada que esses elementos tornam-se praticamente indistinguíveis. De qualquer forma, toda escrita encontra-se sujeita à memória musical oral de um ambiente ou à própria memória oral do compositor.

As várias manifestações da chamada música popular no Brasil são vistas de forma tão natural que nos parecem que foram geradas espontaneamente em solo brasileiro. Não nos esqueçamos que, como nação relativamente nova, nossa base musical é estrangeira, assim como nossa língua. Chico Buarque, em sua canção *Paratodos*, cita Tom Jobim como seu maestro soberano. Tom Jobim conhecia as obras de Villa-Lobos e dedilhava os prelúdios de Chopin. Isto ilustra a mistura que está longe de ser homogênea e que começou com o começo do Brasil. Além disso, as tradições orais são dinâmicas, em constante modificação devido à sua forma de transmissão. A música popular, enquadrando-se neste tipo de categoria, sempre encontrou-se aberta a modificações que incluem alterações no ritmo, na melodia, na harmonia, etc. Já a música de tradição escrita pode ser vista por muitas correntes interpretativas como uma música fechada, com um sentido pronto e definitivo, tolhendo a liberdade do intérprete, assunto que por nós foi enfocado no segundo capítulo desta tese.

Textos em português cantados com a técnica vocal clássica podem ser recebidos com desconforto por plateias acostumadas com as maneiras atuais de cantar a música popular, tão presente no dia a dia da população brasileira. O movimento Bossa Nova, por exemplo, inaugurou no Brasil formas de cantar com baixos graus de impostação vocal que se diferenciam de padrões obtidos com a técnica clássica, até então muito utilizada por cantores populares. Diferentes graus de impostação vocal podem então ser buscados, considerando-se o repertório, os contextos das obras e os ambientes de performance, o que requer do intérprete pesquisa de sonoridade e adequação da sua técnica vocal aos tipos de canções estudadas.

Podem também ser levantadas questões relativas ao estranhamento do ouvinte diante dos textos antigos, que contêm palavras e expressões que hoje caíram em desuso, e os problemas com relação à dicção em português, considerada, até bem pouco tempo,

como uma língua pouco adequada ao canto lírico, haja vista os esforços de Alberto Nepomuceno pelo canto em português no Brasil, no início do século XX. Quando canções estrangeiras são cantadas em outras línguas, muitas vezes o sentido do texto é traduzido adaptando-o à nossa época. Mesmo quando traduções literais são feitas, nem sempre é tarefa simples apreender a dimensão temporal das palavras. Nos textos em português, as palavras estão lá, intocáveis, insubstituíveis, o que representa um dos pontos centrais com o qual o intérprete da canção brasileira tem que lidar. E a linguagem verbal mais antiga – muitas vezes nem tão antiga assim – pode causar mais estranhamento do que a música mais antiga apenas instrumental. Canções contemporâneas, por sua vez, muitas vezes escritas em linguagem atonal ou serial e com textos mais modernos como, por exemplo, poesias concretas, constituem uma oportunidade única de expressão, pois lidam com situações e questionamentos atuais, mas podem apresentar aos intérpretes dificuldades de leitura e execução, assim como dificuldade de apreensão por parte das plateias.

A tudo isso soma-se o caráter intimista da canção, baseada na maioria das vezes em um texto poético de apreensão nem sempre fácil, com elaborações musicais muitas vezes bastante complexas, que requerem maior cuidado para sua audição e apreciação. Performances dessas canções são realizadas normalmente em ambientes de câmara, ou seja, teatros menores, mais intimistas, o que não impede, entretanto, que se tome partido dos meios atuais de amplificação sonora. A competição desnecessária com outros gêneros vocais de maior apelo popular como a ópera e com os gêneros instrumentais deixa de existir no momento em que são percebidas e melhor compreendidas as especificidades da canção de câmara.

Em síntese, o intérprete, ao lidar com a canção de câmara, enfrenta uma série de questionamentos que abrangem a própria situação da música erudita no cenário mundial, a situação da música erudita nos meios brasileiros, questões sobre o preconceito diante do nacional, as percepções dualistas e excludentes sobre música “universal” e música nacional, preconceitos com relação às diferentes etnias envolvidas na produção da canção brasileira e o diálogo nem sempre amistoso entre o “erudito” e o “popular”. Nos meios acadêmicos, percebem-se as questões sobre a aceitação do canto lírico em português, as dificuldades enfrentadas por alunos e profissionais em adequar a técnica vocal ao repertório e à interpretação, além, obviamente, da falta de acesso ao repertório. Somam-se a isso as dificuldades inerentes à sua própria interpretação.

A canção como um saber: criando mecanismos de legitimação

A música pode ser vista como um saber. Para Lyotard (1998, p.37), como saber se entende, “além de um conjunto de enunciados denotativos, as ideias de saber fazer, de saber-viver, de saber-escutar”. A canção de câmara, como gênero literário-musical, implica em várias formas de saber. Saber escrever, saber compor, inteirar-se dos procedimentos composicionais, aprender a compor, ensinar a compor, saber cantar e tocar, conhecer técnicas específicas de emissão vocal, aprender a cantar, aprender a tocar, ensinar a técnica, conhecer maneiras interpretativas. Implica também em saber escutar e compreender. No Brasil, no trato com a canção de câmara, várias conexões entre essas atividades se interromperam. Não mais se ensina, não mais se aprende, não mais se ouve.

Diante do quadro exposto acima, ao se pensar em estratégias para a legitimação da canção de câmara brasileira, podemos ter em mente dois segmentos de público distintos: o segmento de especialistas e aquele que compreende a comunidade em geral. Para tanto, nos valem das distintas formas de legitimação postuladas por Lyotard para saberes científicos e saberes narrativos.

Lyotard (1998, p. 45-49) distingue, na prática do saber científico, o jogo da pesquisa e o do ensino. Este jogo busca reunir provas sobre aquilo que se diz, e refutar enunciados contrários sobre o mesmo referente. Segundo o autor, as regras do jogo científico permitem dar ao debate dos parceiros, remetente e destinatário, o horizonte do consenso. A prova da verdade é, na realidade, um consenso entre os pares, sendo que para o autor “todo o consenso não é indicativo de verdade; mas supõe-se que a verdade de um enunciado não pode deixar de suscitar o consenso”. Já na prática do saber narrativo não se valoriza a questão de sua própria legitimação; este saber “autoriza-se a si mesmo pela pragmática de sua transmissão sem recorrer à argumentação e à administração de provas”. Segundo Lyotard, os saberes narrativos tradicionais não requerem nenhuma deliberação instituinte, nenhuma progressão cumulativa e nenhuma pretensão à universalidade.

O estudo da canção de câmara, na esfera acadêmica, passa pela pragmática do saber científico, no qual se distinguem as atividades indissociáveis da pesquisa e do ensino. A pesquisa volta-se para a busca de metodologias próprias de análise, para estudo de processos composicionais, para a compreensão de conteúdos semânticos, para avaliação de aspectos estilísticos e estéticos. Enunciados denotativos verificáveis por argumentação e prova são submetidos ao assentimento ou não da comunidade acadêmica. O consenso a

respeito desses enunciados aponta para a sua “verdade”.⁵⁵ Portanto, a legitimação desse repertório no meio acadêmico e a possível constatação de seu valor artístico, estético e cultural passam pelo consenso dos pares. O ensino é um complemento necessário à pesquisa, para que, por meio de debates, sejam verificados os enunciados. “A verdade do enunciado e a competência do enunciador são assim submetidas ao assentimento da coletividade de iguais em competência. É preciso, portanto, formar iguais” (Lyotard, 1998, p.46). O interesse pela canção de câmara pode ainda, no âmbito acadêmico, ultrapassar os campos da música e da literatura, e ser restituído através de suas interseções com outras áreas do conhecimento como a história, a sociologia e a psicologia, além de outras artes, como as artes plásticas e a arquitetura.

A legitimação dos saberes pertinentes à canção de câmara brasileira por parte da sociedade em geral, com suas repercussões no meio acadêmico, passa pelos meios de legitimação do saber narrativo. De acordo com Lyotard (1998, p. 36), é considerado bom e pertinente aquilo que está de acordo com os “critérios de justiça, beleza, verdade e eficiência” admitidos por esta sociedade. Só se gosta daquilo que se conhece. Também é possível aprender a gostar. Antes de tudo, é possível oferecer meios à sociedade para que seu interesse pela canção de câmara possa ser despertado, e para que ela possa sentir traços de identificação com esse repertório. O interesse da comunidade em geral pela canção de câmara pode também ser restituído através de informações que estabeleçam conexões com a história, a cultura e outras artes. Isto inclui contextos de época, dados sobre os autores, relações texto-música e a consciência do seu lugar geográfico e histórico de origem.

Certamente essas canções podem ser vistas como exóticas e consumíveis por serem “diferentes”, “coloridas”, “inusitadas”, por serem “brasileiras”, incorrendo na possibilidade de serem enquadradas numa totalidade homogeneizadora, nas quais os estereótipos de nossa cultura podem ser reconhecidos, enfatizados e consumidos, em performances nas quais o apelo ao exótico é mais forte do que a intenção de criar vínculos duradouros de respeito e reciprocidade, oportunidades de estudo, diálogo, análise, aprofundamento. Se, no momento atual, não há como se opor ao consumo, mas se deve “enfrentar o fato de que a cultura-ideologia do consumismo constitui em nosso tempo o horizonte inevitável para se pensar” (Moreiras, 1987, p.248), as canções devem ultrapassar

⁵⁵ Torna-se importante observar aqui que a “verdade”, entretanto, para Lyotard, se apresenta como jogo de linguagem. Para Lyotard, enunciados são como “lances” apresentados por jogadores no quadro das regras gerais. Segundo o autor, não raramente o jogo da ciência se apropria das formas narrativas de transmissão e legitimação do saber, não se atém apenas a enunciados denotativos, emite enunciados prescritivos ou avaliativos com finalidade de deliberação e consenso.

sua posição de objeto de estudo na esfera universitária e vir a público disponibilizadas através de apresentações, gravações, edições e de sua veiculação nas diversas categorias de mídia audiovisual. O estudo da canção de câmara brasileira e sua oferta no mercado deve também ter em mente o ensino da sociedade a lidar com esse consumo para que esta perceba, muito além de seus estereótipos, as suas múltiplas faces. Para tanto, devem ser oferecidos à sociedade elementos para a compreensão desse repertório para que ele possa ser por ela reconfigurado. Isto inclui diferentes maneiras e diferentes contextos em que esse repertório possa ser apresentado. A utilização de diferentes espaços de apresentação, além das tradicionais salas de concerto, a utilização de amplificação por meios eletrônicos, a veiculação através da mídia audiovisual, especialmente a mídia televisiva, em diferentes contextos, são algumas das possibilidades.

Se só gostamos daquilo que conhecemos, e tanto mais conhecemos mais temos a possibilidade de gostar, o conhecimento é sempre o primeiro passo. Lembremo-nos de Octávio Paz que, transpondo as ideias de tradução para a produção literária ocidental, nos diz que “tradução e criação são operações gêmeas”. A história da música ocidental pode ser vista como uma rede de apropriações, traduções e criações. Cada coisa é sempre a tradução de uma outra coisa. Nada é gerado espontaneamente. Traduzimos, sempre de forma diferente, contribuindo, modificando. Quando conhecemos a produção musical realizada no Brasil, modificamos automaticamente a nossa percepção da produção realizada fora do país, porque novos elementos serão percebidos e colocados em questão. O conhecimento do rico repertório de canções de câmara pode também representar ponto de partida para uma reaproximação e reavaliação da produção cultural brasileira.

Nesse sentido, relevantes têm sido as ações do grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”, coordenado pelas professoras Margarida Borghoff e Luciana Monteiro de Castro, do qual participo como professora pesquisadora. Este grupo tem desenvolvido estratégias em prol do estudo e da divulgação da canção brasileira que visam tanto à comunidade acadêmica quanto ao público em geral. Essas estratégias incluem a oferta de disciplinas referentes ao assunto na Escola de Música da UFMG, a publicação de artigos em revistas especializadas, a apresentação de palestras e comunicações, o envolvimento de alunos como bolsistas em projetos de pesquisa, a realização de visitas guiadas na Escola de Música, dirigidas ao público infanto-juvenil pertencente às escolas da rede pública e privada de Belo Horizonte, a realização de concertos didáticos, a edição de partituras, o desenvolvimento de metodologias de caráter transdisciplinar, específicas para análise e

interpretação da canção de câmara, a criação do *Guia Eletrônico da Canção Brasileira* em site mantido pelo grupo, e mais recentemente, a criação de um selo de gravação na Escola de Música da UFMG, para atender prioritariamente os projetos de pesquisa envolvendo música brasileira. Essas estratégias têm, paulatinamente, ampliado os horizontes de conhecimento, compreensão e aceitação da canção de câmara brasileira.

Heterogeneidade conflituosa

As canções de câmara de Lorenzo Fernandez nos permitem tecer considerações sobre o sentido de heterogeneidade no Brasil. Ao retomarmos essas canções, escritas nas décadas de 1920, 1930 e 1940, deparamos com um momento histórico em que se torna quase imperativo que às maneiras de produção da música erudita desenvolvida por meio da escrita viessem a ser acrescidos elementos musicais da cultura oral. Levados por razões ideológicas, por inclinações estéticas ou por manifestações de caráter pessoal, o fato é que Lorenzo Fernandez e seus contemporâneos, como Villa-Lobos, Ernani Braga ou Francisco Mignone, foram responsáveis por uma nova e original literatura musical.

Pensemos um pouco sobre o aspecto performático da cultura popular que foi tomada como fonte de inspiração para a produção musical dos autores nacionalistas. Nas representações populares, saberes são transmitidos, mas novos saberes são instituídos no momento mesmo da realização da performance. Artes e ofícios adquirem novas configurações. Segundo Leda Martins (2002, p. 69-91), “as formas culturais se transformam para garantir a sua sobrevivência e a memória do conhecimento constantemente se recria através dos repertórios orais e corporais, gestos e hábitos”. Em sua pesquisa sobre os congados em Minas, Martins relata como nestas manifestações, por exemplo, “invertem-se as posições de poder entre brancos e negros e o próprio texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo as divindades africanas” (2002, p.72). Segundo a pesquisadora, os rituais “modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada” (2002, p.75). Para Martins:

a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria.(...) Por isso necessita da música, da

dança, do ritmo, das cores, do gestus performático e da adequação para a sua realização. Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias da sua africanidade (MARTINS, 2002, p. 88).

“Nas performances orais, corpo e voz são lugares de inscrição de saberes de várias ordens e a palavra vocalizada ressoa como efeito da linguagem corporal” (2002, p.78). Lorenzo Fernandez, ao recolher as manifestações orais através dos inúmeros cantos e danças, recolheu também uma memória corporal e vocal de vários sujeitos, constitutiva de várias culturas e alteridades, e na qual se inscrevem tipos diferenciados de saberes. Pode-se dizer que o compositor partiu muitas vezes de uma memória coletiva e anônima que foi posteriormente elaborada com seus meios e a sua vivência.

As transcrições de material oral por Lorenzo Fernandez são visões personalizadas do material folclórico recolhido, mas são também resultado de sua própria memória oral e de sua receptividade para a memória musical oral do ambiente que o rodeava. Essa memória musical oral incluía obviamente o contato com toda a manifestação musical urbana efervescente, apesar de os intelectuais nacionalistas se negarem na época a considerá-la. Em Lorenzo Fernandez, observa-se, por exemplo, além do estudo cuidadoso do populário folclórico, a maneira como o compositor circulava pelas práticas musicais urbanas, sentindo-se à vontade com seu manuseio. Certamente havia interesses ideológicos e sociais marcando as composições, mas Lorenzo Fernandez vai muito além das bulas ideológicas de Mário de Andrade, no que diz respeito à linguagem musical empregada.

A criação musical de Lorenzo Fernandez dependeu também de práticas literário-musicais disponíveis na época. Por mais que os elementos da oralidade fossem utilizados, estruturas do idioma musical ocidental, ou, por assim dizer, um repertório mundial de signos de diferentes linguagens artísticas, providenciavam uma base composicional que conformaria a sua escrita. Há que lembrar ainda que o idioma musical da época passava por reformulações. O sistema tonal se desintegrava, a música narrativa romântica perdia espaço para uma música muito mais de sugestão do que de descrição. Assim como em certas tendências literárias a linguagem não procurava mais representar os objetos, verificamos que as canções de Lorenzo Fernandez não se desdobram mais unicamente numa relação de causa e efeito, característicos do sistema tonal, apresentando muitas vezes um enfoque no som, através de blocos sonoros que lhe conferem efeito de cores e sugerem imagens e formas. A música europeia do início do século XX absorveu elementos da música oriental, não apenas como material exótico a ela acrescentado, mas

como modificação de sua própria estrutura temporal. Da mesma forma, diferentes temporalidades encontradas nas músicas de tradição oral brasileiras, tendências rítmicas e coloridos tímbricos foram incorporados ao idioma de Lorenzo Fernandez.

Grande parte do material musical oral, seja ele anônimo, seja de autoria, é constituído de canções: canções rituais, canções de trabalho, canções de ninar, danças e folguedos, serestas, modinhas. A canção é o reino por excelência da voz, local de inscrição de vários saberes. As canções de câmara de Lorenzo Fernandez constituem um montante representativo do repertório nacionalista, tendo o compositor encontrado, através deste meio, grande força de expressão. Nelas, o poder evocativo de sons, danças e ritmos e a força encantatória das palavras nos remetem a diferentes tempos e lugares, podendo sempre impregnar-se de novos sentidos.

Consideramos que a música nacionalista e, em particular, as canções de câmara de Lorenzo Fernandez, constituem ponto de interlocução privilegiado entre a cultura oral e a cultura musical escrita, entre o coletivo e o particular, entre diferentes culturas e temporalidades. Ao transpormos a noção de heterogeneidade para as canções de Lorenzo, percebemos que, nessas canções, os discursos orais e escritos, o coletivo e o particular, o “nacional” e o “universal” não se contrapõem necessariamente. Encontram-se, muitas vezes, inextricavelmente mesclados e definitivamente rasurados. Em algumas raras vezes, observamos e reconhecemos citações diretas nas canções, como em *Noite de Junho* ou em *Essa negra Fulô*. Mas a quase totalidade de suas composições resulta em algo da ordem correspondente ao discurso indireto livre, no qual elementos revestidos de novas películas dificultam a apreensão de uma certa entidade autônoma, ou seja, os elementos musicais encontram-se mesclados de forma extremamente complexa, dificultando ou mesmo impossibilitando a sua apreensão. Percebemos elementos que se assemelham a um batuque, que sugerem serestas, que nos lembram um samba-canção. Mas perceber a identidade de cada um deles é tarefa que poderia requerer a ação de especialistas, musicólogos ou etnomusicólogos empenhados em traçar ou reconstituir origens perdidas, por vezes estudando comunidades que se mantiveram relativamente isoladas e que preservaram elementos ancestrais de suas culturas. A diversidade de sujeitos e de elaborações musicais e poéticas nas canções de Lorenzo Fernandez apontam para a heterogeneidade de sua configuração. Entretanto, por vezes, essas misturas tomam a aparência homogênea, traduzem-se em sínteses, mesclas de várias colorações, discursos libertos, autônomos, únicos. Contudo, apesar da aparência homogênea, percebemos, por

meio das imagens nas canções de Lorenzo, a marca da ambiguidade, mesmo nas sínteses mais harmoniosas, como em *Toada p'ra você*. Os diversos elementos musicais mesclados e rasurados em suas canções resultam, na maioria das vezes, em nossas canções estudadas, em tensão, em conflito e em contradição.

A heterogeneidade encontrada nas canções de Lorenzo Fernandez pode certamente se relacionar aos processos inerentes à sua escrita. Mas também relaciona-se com as transformações permanentes que a cultura oral e performativa sofre a cada vez que se reapresenta, aos seus rearranjos, à sua constante reorganização, não apenas devido aos seus próprios processos históricos, mas em contato com um exterior pós-moderno e globalizado. Ao pensarmos sobre as categorizações “nossa música brasileira” ou “nossa canção de câmara”, devemos levar em conta uma multiplicidade de localidades regionais e vários mapeamentos globais dentro dos quais o conceito de Nação Brasileira pode ser entendido hoje.⁵⁶

Elementos da cultura oral contidos nessas canções podem estar hoje modificados a ponto de não serem mais identificados. Podem também não ser reconhecidos por terem as tradições se perdido, se diluído ou desaparecido do universo de seus ouvintes e intérpretes atuais. Numa outra hipótese, elementos dessas obras podem ser reconhecidos, mas desconsiderados ou indesejados, olhados como arcaicos, pertencentes a um passado “fora de moda”, alheios ao contexto moderno e globalizado em que nos inserimos. Portanto, muitas vezes, as canções de Lorenzo Fernandez podem ser vistas com uma certa estranheza por aqueles que as estudam e por seus intérpretes, assim como pelas plateias de ouvintes. Acreditamos que essas canções podem ser olhadas com suspeita por encontrarem-se, de alguma forma, fora da realidade dos sujeitos que as interpelam. Acima de tudo, essas obras podem ser vistas pelos intérpretes e ouvintes como pertencentes a diferentes sujeitos que não lhes dizem respeito ou com os quais o contato é indesejado. As canções de Lorenzo Fernandez, ao mesmo tempo em que podem ser um ponto de diálogo privilegiado entre as culturas orais e escritas, entre a música erudita e a popular, podem, também, constituir zonas de conflitos: às vezes evitadas por adeptos da música popular por

⁵⁶ Ao contraste entre as expectativas de modernização e à realidade dos acontecimentos que surgem de processos de desestabilização em escala mundial e dos esforços locais e globais de controlá-los denomina-se “fissura narrativa”, expressão utilizada por Michael Geyer e Charles Bright. Diz-se da modernização que não ocorre de maneira esperada. Globalidade negativa seria a não concretização de uma expectativa de globalização, ou seja, várias impossibilidades de fechamento narrativo e de autocompreensão cultural. Cf: MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: paradigmas do latino americanismo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 67.

serem consideradas eruditas; às vezes evitadas por músicos eruditos por conterem elementos populares; às vezes evitadas por brasileiros simplesmente por serem brasileiras e não europeias.

Ao pensarmos a heterogeneidade brasileira por meio de nossos estudos sobre as canções de Lorenzo Fernandez, concluímos que diferentes sujeitos, diferentes etnias, diferentes procedimentos e técnicas, diferentes formas de transmissão de enunciados aliadas às várias maneiras de percepção e compreensão deste material por outros tantos diferentes interlocutores pertencentes tanto ao contexto de Lorenzo Fernandez quanto ao nosso contexto contemporâneo, constituem os nós de uma grande e intrincada rede. Todos esses elementos encontram-se conectados aos demais diretamente ou indiretamente, através dos que os cercam. O conjunto resultante é como uma malha de múltiplos fios, que pode se espalhar indefinidamente para todos os lados, sem que nenhum dos seus nós possa ser considerado principal ou central, nem representante dos demais.

A heterogeneidade dos elementos desta rede é, entretanto, conflituosa. Num país marcado por uma cultura de dominação, violência, desigualdade e exclusão, os sujeitos constituintes deste discurso mesclado não se misturam necessariamente. Ao contrário, marcam suas posições singulares na trama dessa rede. cremos que a noção do heterogêneo relaciona-se com a alteridade dos sujeitos que, nesses discursos, podem buscar um *traço* de identificação ou reconhecimento.

O mosaico da nação

Uma das questões que levantamos foi até que ponto as elaborações de Lorenzo Fernandez estiveram ligadas às ideologias dominantes das correntes nacionalistas que imaginavam uma realidade brasileira integrada e homogênea. Pudemos observar como as imagens contraditórias na linguagem empregada por Lorenzo Fernandez foram capazes de desmentir o conteúdo homogeneizador do programa nacionalista, oferecendo-nos respostas muitas vezes tensas às ideologias dominantes vindas do poder do Estado ou das instituições senhoras da palavra.

Entretanto, não obstante o imenso caleidoscópio de estilos, práticas e tradições musicais envolvidas na produção das canções de Lorenzo Fernandez e as resultantes intertextuais contraditórias, tensas e ambíguas, essas canções em particular, e a música escrita durante o período nacionalista em geral, constituíram-se, inicialmente, para os

compositores envolvidos em sua produção e para outros tantos destinatários, como uma grande narrativa musical da homogeneidade social brasileira. Podemos considerar então a música nacionalista como um grande relato de emancipação nacional que encontrou, a princípio, sua legitimação a partir de modelos ideológicos que os intelectuais brasileiros imaginaram para produzir um sentido histórico contra a heterogeneidade interna, tomados a si posteriormente pelos regimes culturais do Estado. Naquela época, observou-se sua veiculação nas rádios oficiais e uma circulação sem precedentes de partituras. Hoje observam-se edições esgotadas nunca mais reeditadas, partituras dispersas, acervos perdidos e escassez de estudos e práticas interpretativas.

Em nosso entender, a ideologia e o pensamento hegemônico que marcaram as elaborações nacionalistas não desvinculam essa música dos dias de hoje ou invalidam seu processo constitutivo diante de nossa sociedade contemporânea e democrática. As canções de Lorenzo Fernandez, encaradas em uma perspectiva histórica, não têm como descrever o universo brasileiro de maneira que contemplem todos os olhares possíveis. Longe estão então de se constituírem, juntamente com outras canções nacionalistas, grandes narrativas da homogeneidade brasileira, tanto as criadas por modelos ideológicos nacionalistas quanto as narrativas homogeneizadoras ditadas pelo mercado de consumo. Elas apresentam faces, momentos, imagens de brasilidade. Na verdade, elas nos sugerem novas narrativas, desiguais, mais incertas, mais instáveis, em constante mutação. Uma das contribuições que julgamos dar com esta tese é a possibilidade de pensarmos faces da nação brasileira por meio das imagens das canções de Lorenzo.

Pensemos sobre as várias faces de brasilidade que essas canções nos revelaram. Atualmente essas canções nos falam de transitoriedade, ambiguidade, instabilidade, tensão, força, dramaticidade, mistério, sinuosidade, sensualidade. Imagens escuras rasgadas de luz e cores. Personagens ambíguos, paisagens contraditórias. Imagens jamais apenas alegres, nem tampouco lamuriasas. Imagens possíveis dentro de um Brasil contemporâneo. Como as canções de Lorenzo, a nação brasileira constrói um efeito de simultaneidade, complementaridade, como um mosaico de múltiplas imagens simultâneas, justapostas. Como uma rede. As imagens do Brasil são dinâmicas, fragmentadas, descontínuas. São imagens em constante modificação, que se constroem como efeito de relações.

A nação pode ser considerada como um espaço de reconhecimento do indivíduo que busca pela sensação de pertencer ao lugar onde vive. É como um lar. Você só se sente no próprio lar quando tem laços com o ambiente. Em meio ao caleidoscópio de

imagens brasileiras que se forma, buscamos traços, buscamos imagens que reconhecemos e com as quais nos identificamos.

Vários autores, durante as décadas de 1980 e 1990, se preocuparam em definir a nação.⁵⁷ Comparar suas ideias e relacioná-las às canções de Lorenzo Fernandez seria um desdobramento interessante para este trabalho. Mas uma ideia nos atrai particularmente. “A nação é um plebiscito diário” (Renan, 2000, p.65) isto é, depende de nossa adesão renovada e constante. Depende de nossas decisões individuais como cidadãos. Depende de repensarmos o passado para construirmos o futuro. Reconhecer os direitos mútuos e respeitar as diferentes vozes na teia da nação é um exercício de cidadania. As canções de Lorenzo requerem a percepção de traços do discurso do outro pulsando juntamente com o nosso. Não apenas a percepção do outro, mas também algo mais difícil, o convívio com o outro.

Conectados numa grande rede, uma infinidade de informações atravessa nossa mente e corpo. Somos afetados e afetamos a todos. Nossa existência se pauta pelas relações que estabelecemos com as pessoas e o ambiente que nos cerca. Nosso olhar contemporâneo, ou melhor, nossa audição, se reorganiza. As canções de Lorenzo Fernandez talvez nos afetem hoje de uma nova forma, diferente da maneira pela qual afetavam seus ouvintes em sua contemporaneidade. No mundo da informação e da mobilidade, conhecemos melhor as inúmeras manifestações coletivas populares brasileiras, além das incontáveis manifestações da música popular de autoria. Torna-se mais fácil perceber – ou quem sabe até inventar – bem além da grafia musical, acentos e modificações rítmicas impossíveis de serem escritas dentro do padrão de notação que até hoje permanece predominantemente na escrita musical. Inventamos ou adivinhamos através de um conhecimento que vem sendo grafado em nosso próprio corpo. Nosso ouvido também é meio rock e meio jazz, meio Clube da Esquina e meio Beatles, meio samba e timbalada. Temos um repertório do qual um sujeito pode se apropriar, sentindo que existe uma parte sua ali representada. Intérpretes, sejam eles executantes ou ouvintes, passam por essa experiência bela e conflitante de ser a voz de alguém e ao mesmo tempo ser sua própria voz. Ao pensarmos nossa cultura num contexto globalizado, podemos entender nossa singularidade não por oposição a outros discursos, mas pelas possíveis conexões entre eles e pelo reconhecimento da alteridade dos sujeitos que os constituem.

⁵⁷ Podemos citar Bhabha (1998), Moreiras (2001), Acchugar (2004), Ahmad (1988), Mignolo (2003), Miranda (1996), entre outros.

O encontro dos tempos

Essas imagens que percebemos nas canções de Lorenzo nos falam, sim, em nossa contemporaneidade. As faces de brasilidade percebidas nessas canções estão, de certa forma, relacionadas ao Brasil de hoje, porque, antes de tudo, só foi possível percebê-las com o nosso próprio olhar contemporâneo. A verificação de imagens em uma canção, por ligar-se também ao nível estésico do objeto simbólico, está sujeita às nossas vivências atuais, históricas, culturais, afetivas, e às nossas elaborações e experiências estéticas.

O que percebemos na canção são imagens traduzidas nos termos de nossa própria experiência. Conforme nos diz Alberto Manguel (2006, p. 27), em referência a imagens visuais, “só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis”. Perceber numa canção a luz, a sombra, seu movimento, seu espaço, sua textura, os sentimentos doloridos ou prazerosos, seu conflito, sua desordem ou sua harmonia, pressupõe, de antemão, um universo simbólico individual forjado por vivências também individuais, inseridas em contextos vários. No momento em que cantei pela primeira vez o *Noturno*, de Lorenzo Fernandez, com seu universo misterioso, claro, gélido e pungentemente dolorido, algo em mim reconheceu imagens de minha mente lá espelhadas.

Quando lemos o texto multimídia das canções de Lorenzo Fernandez, ampliamos aquilo que é limitado pela moldura da partitura para um antes e um depois, por meio das imagens de nossa memória, e a ela conferimos uma vida infinita e inesgotável. Nossas experiências do presente se ligam ao conhecimento que temos do passado. O Brasil de Lorenzo Fernandez, um Brasil ainda desconhecido dos brasileiros, um Brasil multifacetado e em conflito, desfila imagens algo imprecisas diante das janelas de nossa mente e assim estendemos a mão ao compositor, tentamos entender suas motivações, compactuamos com seus propósitos, vivenciamos seus conflitos. Como nos diz Benjamin, em sua *Obra das Passagens* (1983, V, p. 573), é no presente que a “constelação”, formada por elementos do passado e do presente, “relampeja” e é este relâmpago do presente que “ilumina” o passado. Apreendemos as canções de Lorenzo, a música brasileira, a nação, como coleção de imagens, de fragmentos, como descontinuidade, como tecido lacunar, por um trabalho de memória que une passado, presente e futuro num “instante ativo”, como vimos com Bachelard. E assim realizamos o encontro dos tempos. O intérprete, ao acessar as múltiplas imagens, assumindo uma postura de tradutor, ao buscar a compreensão das

estruturas internas da canção como fundamento interpretativo e ao valer-se do trabalho da memória, poderá ser capaz de se reaproximar e de se apropriar dessas canções.

O exercício de reflexão abre a perspectiva de interpretação do intérprete. Potencializa sua performance. A pesquisa enriquece o processo criativo, aguça a percepção do intérprete ao acessar as interlocuções entre os elementos do texto de uma canção e entre esses elementos e textos passados e presentes.

O intérprete aciona acervos de textos, acervos de imagens, acervos de várias mídias, nas quais se incluem, além da música e da literatura, também a pintura, a escultura, o cinema, a arquitetura, a dança. Entre os muitos textos que um intérprete acessa, estão seus textos interiores. Até sua história pessoal íntima é um texto que está no seu acervo para criar interpretantes e acentuar potencialidades que nem mesmo o compositor percebia. O intérprete é responsável por uma nova elaboração de interpretantes mesmo com um conhecimento prévio, pois acessa um texto interior, uma memória, produzindo certos efeitos a cada performance. Uma performance constitui uma atitude tradutória, pois também ultrapassa aquilo que o intérprete sente *a priori*. Por isso, as performances são sempre diferentes. Repetem um hábito, mas também “instituem, interpretam e revisam o ato encenado” (Martins, 2002, p.71).

Dando vida aos personagens

Nas canções de Lorenzo, não obstante a intrincada intertextualidade, percebemos que alguns personagens mantêm suas posições singulares dentro da canção. Lidar com esse conflito pode ser uma situação dilacerante. No drama em miniatura que são suas canções, que voz você escolheria nos diálogos tensos, por vezes insuportáveis, que lá se apresentam? Narrador, senhora, escrava... Iemanjá negra, índia ou branca... Personagens de múltiplas faces, humores, personagens multifacetados formados por múltiplas imagens. As canções de Lorenzo Fernandez nos mostram como pode ser complexa a tarefa de interpretar personagens.

Vários textos teóricos abordam a relação que o cantor/ator estabelece com o personagem ao dar-lhe vida no momento da performance, e a pesquisa sobre as várias ideias sobre este assunto seria, sem dúvida, um desdobramento interessante para esta tese, e de muito valor para a atuação do intérprete. As teorias teatrais oscilam como pêndulos entre os limites da identificação com o personagem e os limites do distanciamento. Com

Stanislavsky, por exemplo, o trabalho do ator deve sempre começar de si mesmo. “O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles” (Stanislavsky, *apud* Toporkov, s.d., p. 156). Se Brecht inserido num contexto pós Primeira Guerra cria a tese do efeito distanciamento (Cf. Borie, 1996, p.470), o ator em Grotovsky (1988) buscará as ações físicas que “nascem no interior do corpo”. O próprio Bakhtin, ao estudar as relações do autor com seus personagens, irá diferenciar a atitude de distanciamento que implicará na capacidade da visão da totalidade do outro pelo autor, princípio ao qual denominou “exotopia”, do dialogismo, revelado no cenário multivozes da obra de Dostoievsky por ele estudada, da qual conclui que o autor deixa que seus personagens exponham suas ideias para estabelecer com elas um diálogo, conforme comenta Todorov no prefácio da *Estética da criação verbal* de Bakhtin (1992, p 1-23).

Creemos que este não é um assunto que admita uma palavra final, tal sua complexidade. Contudo, ao longo de nossa tese, levantamos dados sobre a formação das imagens na mente que, ainda que constituam conclusões provisórias, podem oferecer algumas contribuições para este assunto controverso, preparando uma base para futuros prosseguimentos. Tivemos a oportunidade de diferenciar, nesta tese, as imagens perceptivas das imagens evocadas. Lembremos que as imagens perceptivas vêm do corpo e do exterior, acontecem de fora para dentro da mente. As imagens evocadas – o pensamento, a memória, a imaginação – vêm do cérebro, acontecem de dentro para fora da mente. Em nosso sorriso espontâneo, movemos determinados músculos de nossa face. Num sorriso convencional, ditado por normas sociais, evocamos a memória de um sorriso espontâneo, mas movemos músculos diferentes de nossa face (Cf. Damásio, 2002, p. 172-173). A memória é sempre a representação imprecisa das imagens percebidas. Conforme Damásio, experiências com indivíduos mostraram que um fragmento de um padrão corporal característico de um estado emocional é suficiente para produzir um sentimento do mesmo sinal, por exemplo, a simulação de um sorriso pode levar indivíduos a sentirem “felicidade”. Mas nem todas as partes do cérebro se deixam enganar por conjuntos de movimentos que não são produzidos pelos meios habituais. Embora relatassem um sentimento adequado ao fragmento de expressão facial, os indivíduos estavam plenamente conscientes de que não se sentiam felizes ou zangados em relação a algo em particular. Não conseguimos enganar a nós próprios, assim como não conseguimos enganar os outros quando só sorrimos por cortesia. Este pode ser um dos motivos pelos quais atores ou

cantores conseguem sobreviver às simulações de emoções exaltadas exigidas pelas obras sem perder o controle (Damásio, 2002, p.178-179).

Está longe do escopo de nosso trabalho pretender uma palavra final sobre este assunto. Nosso estudo sobre a percepção de imagens numa canção nos leva, entretanto, a perguntar se, no pêndulo entre distanciamento e identificação, seria possível existir separação absoluta entre o ator e seu personagem. Na arte da representação, colocar-se no lugar do outro implica também em acionarmos uma memória, imprecisa, desbotada, muito menos vívida do que as imagens perceptivas, mas que pode traduzir nossas próprias experiências passadas. E a tradução, como vimos, não restitui o duplo, o real de nossa experiência. Implica em processos de transformação e criação.

Sim, escrevemos e atuamos com nosso próprio corpo, corpo e mente integrados sem os dualismos excludentes. “O ator, ao representar não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo” (Burnier, 2001, p. 23). Nossa história pessoal, nossa experiência estão ali no texto. A questão é saber como é que ela encontra-se ali traduzida. Eu não sou o meu personagem, mas me transmuta em muitas vozes, em muitos personagens. O teatro é o lugar da construção do outro, das figurações de outras personalidades. Essas constatações são para nós importantes, pois as canções de Lorenzo Fernandez exigem do intérprete múltiplos olhares para personagens múltiplos que carregam em si uma mistura de diferentes traços étnicos, sociais e culturais.

Então, nossas reflexões nesta tese nos sugerem que a construção de um personagem é uma construção de mosaicos que representam o todo, é um processo de conexão de diferentes nós de uma rede. O intérprete acessa múltiplas imagens ao mesmo tempo, em processos de evocação e de percepção, para formar os personagens e as paisagens contraditórias de Lorenzo Fernandez.

Uma voz para Lorenzo

A ordem do intérprete em performance é agora inversa. Transformar as múltiplas imagens justapostas que ele percebe na canção, mais as imagens desmaiadas de um passado, vividas ou estudadas, e imagens de antecipações do futuro, em voz, em articulação, em sonoridade, em textura, em toque, em gestual, em movimento corporal. A voz de um cantor perfaz um arco no espaço, desenha um cenário, colore este cenário com luzes e sombras. A voz corta, acaricia. Esquenta e gela. Fere. Agride. Move, salta, balança.

Age a distância, mas traz à nossa presença os objetos, substituindo-os, evocando-os. E assim também o som do piano, que a ela se une.

Ao interpretarmos as canções de Lorenzo Fernandez, realizamos escolhas interpretativas para manter efeitos poéticos que, a nosso ver, são fundamentais. Em nosso entender, Lorenzo Fernandez foi um mestre do domínio do uso da cor em suas elaborações harmônicas, melodista criativo, dono de uma organização estrutural impecável e de criações complexas com simplicidade e equilíbrio de meios. Esses elementos fazem de sua obra uma obra muito especial, e caracterizam sua marca, seu estilo.

Trabalhamos então com variações de andamento, mudanças nas articulações, modulações tímbricas, sutilezas de inflexões, modificações na dinâmica e na agógica, enfim, modificações nos elementos de expressão da canção que criam diferentes sensações, diferentes imagens, diferentes sentimentos.⁵⁸ Criam maior ou menor dramaticidade, dor, leveza, calma, brilho, sombra, imagens enfim, que serão traduzidas pelos ouvintes.

As performances que já realizamos das canções de Lorenzo Fernandez motivaram esta tese e nos descortinaram todo um horizonte de experiências, mas também de anseios, dúvidas e expectativas que foram determinantes no empreendimento deste nosso trabalho. Por outro lado, nossas pesquisas nos ampliaram a percepção dessas mesmas canções, auxiliando-nos em nossas tomadas de decisões interpretativas. Experiências de performance e pesquisa mostraram-se complementares, fecundando-se mutuamente. Gostaríamos então de apontar para algumas contribuições desta nossa pesquisa para nossas performances atuais das canções de Lorenzo Fernandez e para as gravações dos CDs que realizamos juntamente com a pianista Guida Borghoff.

A escolha do andamento mostrou-se fundamental, já que o andamento é um dos primeiros parâmetros responsáveis por uma caracterização semântica das canções, ao criarem certas imagens relacionadas a sentimentos, caráter, peso ou leveza. As indicações de andamento do compositor mostraram-se extremamente acertadas, e com elas nos identificamos na maioria das vezes. Procuramos também andamentos em que fosse

⁵⁸ Daremos aqui um exemplo de uma investigação experimental realizada por Nattiez, submetendo uma mesma obra gravada por oito maestros diferentes, a *Quadragésima Sinfonia* de Mozart, a um grupo de 21 sujeitos musicistas. Os ouvintes foram solicitados a externar os sentimentos e o caráter conotados pelo tema nas diferentes interpretações, cujos andamentos variaram de 96 a 126 a semínima. Os sentimentos externados variaram de felicidade, calma, tranquilidade e paz, passando por tristeza, inquietude e angústia, seguindo por atormentado, ansioso e tenso e culminando em energético, apaixonado, leve e feliz, o que mostrou que o fator andamento foi determinante na caracterização semântica do tema. Além disso, foi notado que algumas interpretações com andamentos idênticos receberam caracterizações semânticas diferentes, fato que Nattiez atribuiu aos diferentes timbres das orquestras e às diferenças de articulação dos motivos (Cf. NATTIEZ, 2003, p.17-18).

possível realizar, tanto quanto possível, as frases musicais, ainda que muito longas, numa mesma respiração, para mantermos compreensível o fluxo das palavras nos versos, evitando o *rubato* exagerado e os portamentos (mantendo apenas aqueles indicados pelo compositor) que implicariam em fragmentação das frases, comprometendo seu sentido. Percebemos com isso que algumas gravações tornaram-se um pouco mais rápidas do que algumas performances em concertos e em gravações que conhecíamos. Consideramos que, embora traduzindo os sentimentos mais pungentes, as canções de Lorenzo Fernandez são avessas ao sentimentalismo.

Assim, procuramos transmitir o movimento corporal contorcido na canção *A saudade* por meio de impulsos de dinâmica e agógica. O andamento mais movido na *Berceuse da onda* proporcionou a continuidade do ruído do mar, ao mesmo tempo em que enfatizou o vigor dos personagens, e não apenas sua ternura e benevolência. O mesmo aconteceu com a *Canção do mar*, em que o tempo escolhido privilegiou a energia e a tensão. Andamentos mais movidos e fluxos melódicos mais contínuos também valorizaram o ostinato da parte do piano, um dos elementos responsáveis pelo tipo de organização temporal destas canções, que muitas vezes percebemos como uma paralisação cíclica e contínua do tempo, muito característica das culturas orais. Esse ostinato é, por exemplo, um dos responsáveis pelo efeito de transe em *Essa Negra Fulô*. Já na canção *Tapera*, procuramos um ritmo de embolada não tão rápido, exatamente para valorizar a contradição entre este ritmo e as palavras saudosistas dos versos, que puderam assim ser melhor compreendidas. Na *Toada p'ra você*, buscamos uma imagem de continuidade, com poucos ritenutos, para conotar a ideia cíclica e dançante da canção. Em *Vesperal*, o andamento escolhido, ao permitir uma maior definição das frases melódicas, em contrapartida, valorizou o silêncio entre elas.

Outra característica que procuramos observar foram as articulações, muitas delas abruptas, por justaposição, que criam o impacto da surpresa e definem os quadros espaciais e temporais em canções como *Berceuse da onda* ou *Essa negra Fulô*. Procuramos valorizar também aqueles momentos das articulações por elisão, como na canção *Vesperal*, para manter o contínuo da linha do piano e ao mesmo tempo valorizar a fragmentação da linha do canto que flutua por sobre o acompanhamento, criando imagens contraditórias de continuidade e descontinuidade.

Mas, acima de tudo, consideramos que o grande elemento a ser enfatizado nas canções foi o aspecto tímbrico. Com isso, julgo que abri algumas concessões à maneira

redonda, bela e sem arestas de cantar característica do *bel canto*. Algumas vezes, meu som tornou-se áspero, agressivo, desconfortável mesmo, para exprimir a tensão e a dor estampadas nas canções. Alguns timbres mais ruidosos aliados a uma articulação mais incisiva foram necessários para valorizar palavras pungentes de dor em *A saudade*, o chamado pela estrela d'alva na *Canção do mar* ou as manifestações dilaceradas da senhora do engenho. Já na canção *Toada p'ra você*, minha impostação vocal tornou-se mais clara, mais aberta, como a alegria estampada de Rosa, apenas fechando um pouco o timbre na finalização da canção. Na colocação vocal resultante, nem tanto à maneira dos cantores do rádio de 1928, data da canção, nem tão redonda e escura como costuma ser usual na técnica clássica italiana, encontro uma reverberação das canções populares de hoje que tanto me atraem. Em *Tapera*, a contradição da paisagem exigiu um som mais incisivo e claro na primeira parte, e depois um legato nostálgico na segunda parte, mais homogêneo, de forma quase a anular as cores da paisagem, anular o tempo presente do agora do poema e transportar o ouvinte para um tempo imemorial. Em *Vesperal*, *pianísimos* e ausência de vibrato na busca por sopros quase impalpáveis de som.

Instigante foi a representação dos personagens ambíguos na *Berceuse da onda* e em *Essa negra Fulô*. Nesta última, coloquei a senhora do engenho como o foco da atenção, como num quadro expressionista de faces deformadas. Trouxe para a personagem as falas do narrador por meio da manutenção do mesmo timbre vocal, tendo em vista um crescendo ininterrupto da ação dramática da senhora. A rítmica do acompanhamento e o ritmo da linha vocal foram para mim elementos desconcertantes, dilatados ainda mais devido à escolha tímbrica realizada por Guida Borghoff – surda, incisiva, forte, agressiva – e que a todo o momento me remetiam à presença da escrava. Em performances públicas, vivi a contradição de senti-los, não apenas como uma presença externa, mas como uma reverberação dentro de mim, parte de minha própria fala, fazendo-me unir à outra personagem, sem que pudesse, entretanto, deixar que isso transparecesse em meus gestos e em meus movimentos corporais, o que, para mim, comprometeria a caracterização da senhora. Como é difícil se opor ao movimento dinamogênico de um batuque! Assim, busquei, em algum lugar da minha memória que nem eu mesma consigo precisar, as imagens mais profundas de ódio e de frustração, pertencentes à minha vida e às vidas de outras tantas pessoas conhecidas ou imaginadas. Aqui a dança não me era permitida, entretanto, a sensação de delírio, de transe, vai tomando conta de uma forma tão poderosa que, por pouco, o controle é possível, e a nossa tendência é a de sair para fora de nós

mesmos. A sensação de estar no controle, consciente dos subtextos e ações físicas da personagem e ainda, consciente do ritmo, da letra e da melodia notados na partitura, soma-se, nas ocasiões de performance, a um momento especial de descoberta de alguns de meus sentimentos mais íntimos, que mesmo pensados *a priori* e calculados, tomam proporções diferenciadas, transportando-me para universos ainda não pensados. Posso dizer que o acervo de um ator, o meu acervo, está lá para construir minhas paisagens e personagens. Trabalhando com o que tenho, evocando, percebendo, revelo parte de mim. Não há como esconder. Como cantora e atriz torno-me um ser transparente. Um vidro cheio de sangue.

A Berceuse da onda é para mim uma das obras primas de Lorenzo Fernandez, tal o grau de sofisticação de sua escrita, sua criatividade melódica e, principalmente, sua agudeza no trato com os personagens. Assim, não escolhi um personagem, mas procurei representar a voz de todos. Tornei-me lugar de construção do outro e de seu espaço. Por meio do timbre e das dinâmicas, procurei criar as sensações diferenciadas do espaço cênico. Busquei uma textura delicada para a voz da onda, mas que já trouxesse, desde o início, um germe de contradição, um algo de maldade. Assim foi possível ampliar a dinâmica e escurecer o timbre nas passagens que conduziam a criança para o fundo do mar, criando uma cor mais sinistra na entonação de *meu amor, meu amor*. Na primeira aparição do vocalise de Iemanjá procurei um timbre claro e distante, ressaltando sua sinuosidade por meio de um som cristalino e com pouco vibrato. O momento mais dramático, no qual o nome de Iemanjá é pronunciado, é muito mais para mim do que a voz da onda referindo-se à divindade. É também mais do que uma invocação. É praticamente uma personificação da personagem, com toda a sua presença majestosa, com toda a sua aura protetora, com toda a crueldade de sereia que atrai e mata. O momento é de uma força incalculável que procuro traduzir em um som poderoso, forte, sustentado, maciço. No piano, o som de Guida Borghoff, que a princípio era de uma clareza e de uma transparência incalculáveis, torna-se também forte, denso, amplo e vivamente articulado. E o triunfal vocalise ao final resultou numa voz mais cheia, ampla e aberta, imagens de júbilo do personagem que depois vai sumindo aos poucos. Representar Iemanjá implicou num esforço de minha parte para justapor imagens distintas das três personagens - divindade africana, mãe d'água e sereia - para uni-las em uma só. Como três pranchas coloridas de vidro justapostas que resultam em uma só cor. E assim moldar a imagem poderosa e enigmática da personagem.

Muito mais poderíamos falar sobre nossas decisões interpretativas a respeito das canções de Lorenzo Fernandez. E se tivemos ideias *a priori*, baseadas em nosso estudo

e observação, o que percebemos na prática são resultados de nossos processos tradutórios. Baseando-nos nas palavras de Valéry, como vimos em nosso segundo capítulo, podemos dizer que as resultantes imagéticas de nossas performances não são aquelas que exprimem mais fielmente nossos pensamentos, mas antes aquelas que nossos pensamentos, por si sós, não podem reproduzir.

De uma certa forma, as canções de Lorenzo Fernandez nos transportam para novos estados de espírito, paisagens, culturas. Não necessariamente novas, porém, mas vistas, ouvidas e sentidas com novos olhos e ouvidos, com novos corações. A escrita musical harmonizada com a oralidade nos dá a possibilidade de sermos múltiplos, de nos aproximarmos, de dissolvermos nossas fronteiras. E, se tudo isso não pode caber numa única identidade nacional, que não existe, podemos, pelo menos, nos reinventar e sonhar. Lorenzo Fernandez, por intermediação do intérprete, coloca em conexão as nossas muitas imagens de brasilidade e as nossas muitas possibilidades de identificação com o Brasil.

Considerações finais

Como intérprete, sempre ouvi e cantei minhas canções mergulhada em imagens. Nas aulas de canto e nas aulas de performance que ministrei como professora da Escola de Música da UFMG, sempre tive uma grande preocupação com a expressividade de meus alunos. Nos poemas procurávamos subtextos para os personagens, cuidávamos de suas ações físicas, visualizávamos as paisagens e os ambientes nos quais esses personagens estariam inseridos, observávamos seus sentimentos, estudávamos alguns contextos de época. Sempre em conexão com os elementos musicais das obras, observando o que certas melodias, harmonias ou ritmos podiam significar para esses alunos no processo de moldar seus personagens, paisagens e sentimentos. Inquietava-me, entretanto, a empreitada primordialmente heurística. Julgo que o presente trabalho constituiu um esforço de minha parte para oferecer a meus alunos e aos intérpretes, de uma maneira geral, um suporte teórico e metodológico para esses processos de percepção de imagens que tiveram início em nossas atividades práticas e instigar nesses alunos/intérpretes uma visão crítica que propicie uma busca sempre renovada por novos suportes e metodologias, sejam elas semelhantes ou diferenciadas.

Nesta tese, minha primeira preocupação foi a de elaborar uma forma de estudo que considerasse não apenas a obra isoladamente, mas que incluísse o artista/intérprete no

campo da exploração da obra, assim como o compositor dentro de seu contexto histórico e social, para que assim pudessem ser abertas possibilidades para entendimento e posterior valorização de nosso belo repertório de canções de câmara, particularmente das canções de Lorenzo Fernandez.

O universo das canções de Lorenzo Fernandez é inesgotável, e chegar ao final de um trabalho não é chegar ao final de suas possibilidades. É antes um momento de reflexão sobre as aquisições desta etapa, preparando uma base para futuros prosseguimentos. Tal circunstância não impede, entretanto, que se alcancem resultados que colaboram para lançar alguma luz na rota percorrida.

Em meu percurso, procurei demonstrar que uma canção de câmara, qualquer canção, pode criar imagens, e que as canções de Lorenzo Fernandez constroem certas ideias de brasilidade por meio das imagens que criam. Para que isso fosse possível, constituí a imagem de características sensoriais diversas como conceito transversal capaz de perpassar as diferentes linguagens, literária e musical. Numa abordagem transdisciplinar, procurei desenvolver uma metodologia que trilha o caminho inverso da análise, ou seja, uma metodologia de síntese que me permitiu a aproximação dos campos teóricos da literatura e da música e a união dos elementos heterogêneos da canção.

O presente trabalho demonstrou que perceber imagens criadas pela canção é tarefa semiótica, que requer, inicialmente, que acionemos nossos múltiplos sentidos, e que, posteriormente, iniciemos um processo de percepção detalhada dos diversos elementos que compõem uma canção, para, enfim, estabelecermos referências simbólicas a fim de construirmos nossas cadeias de sentidos.

Estabelecendo a canção como texto multimídia, pude verificar como seus diversos elementos se encontravam justapostos, de forma sincrônica, numa relação de complementaridade. A seguir, procurei distinguir os tipos de elementos passíveis de semiotização pertencentes a uma canção.

Os referenciais teóricos sobre tradução me auxiliaram na adoção de atitudes interpretativas que privilegiavam a criatividade e o método. Para adentrar a construção de sentido nos textos poéticos, recorri às teorias tradutórias e realizei um contraponto das conclusões obtidas com as teorias do linguista Louis Helmslev. Para a construção de sentido nos textos musicais, utilizei a semiologia da música, em particular a teoria tripartite de Jean Molino e J. J. Nattiez. Ao abordar a construção de sentido no texto poético, encontrei, além de seu sentido comunicativo, uma carga material constituída basicamente

por elementos de ordem sonora. Por meio da semiologia da música, pude, então, me aventurar na tarefa de semantizar, tanto o domínio musical propriamente dito, como o domínio material da poesia, ambos materialidade sonora. Trabalhar a significação da materialidade sonora aliada ao sentido das palavras do texto poético e às suas diversas figuras de linguagem foi fundamental para minha elaboração de um percurso para adentrar as múltiplas imagens criadas pela canção.

Cada elemento da canção, sendo passível de ser semiotizado, tem a potência de criar imagens. Ao definir a imagem, tive a preocupação de diferenciar a imagem dada da imagem construída, que implica em processos ativos de percepção. Pesquisas no campo da neurociência me permitiram considerar, muito além da imagem visual ou auditiva, imagens de características sensoriais diversas, apreendidas por nossos vários sentidos, que incluem, além dos nossos cinco sentidos usuais, aqueles que auxiliam na monitoração das sensações corporais internas. Distingui também as imagens perceptivas, que percebemos a partir do mundo exterior, das imagens evocadas, que partem de locais de armazenamento em nossa mente.

Para contruir uma estratégia de percepção das imagens numa canção, parti das ideias do mosaico e da rede. Considerei a canção como um mosaico de imagens de características sensoriais diversas. Na canção, a imagem global, como um mosaico, é resultado da reunião, da justaposição dos vários tipos de imagens criadas por seus elementos literários e musicais. Trabalhei com a ideia de simultaneidade e de adensamento, não de fusão. Comparei o mosaico, que justapõe elementos heterogêneos, aos modelos de rede, que também conectam elementos heterogêneos. As conexões, de uma certa forma análogas ao esmalte do mosaico, surgem de um processo criativo. Nossa percepção sônica liga as estruturas sonoras entre si e as remetem a um universo de sensações, à experiência de mundo, a vivências individuais, a objetos e situações que nos cercam.

Considerei as imagens como signos e, valendo-me dos diferentes níveis sógnicos distinguidos por Peirce, verifiquei a partir de que elementos musicais é possível perceber a visualidade, a plasticidade, o movimento, a espacialidade, a temporalidade, e, por fim, os diferentes sentimentos responsáveis pela criação de imagens ligadas aos nossos vários sentidos como a visão, o tato, a cinestesia (percepção de movimento) ou a cenestesia (propriocepção de movimentos internos). Por fim, demonstramos, nas canções de Lorenzo Fernandez, como se concretiza esse processo de percepção de imagens.

Tive a oportunidade de concluir, ao longo desta tese, que uma canção não é apenas um todo formado de poesia e música, mas também o resultado particular de nossa própria observação, observação esta dependente dos textos e contextos que conhecemos, nossos e dos autores. Desta forma, me dediquei, primeiramente, a estudar o contexto histórico e cultural de Lorenzo Fernandez, assim como as particularidades do autor e de sua escrita inseridos neste contexto. Esse estudo me possibilitou a construção de hipóteses poéticas externas que me auxiliaram na interpretação das canções de Lorenzo Fernandez e na averiguação de suas imagens de brasilidade.

Posso dizer que cheguei a alguns resultados nessa empreitada de verificar que a obra de Lorenzo Fernandez, de fato, apresenta imagens de brasilidade, como procurei demonstrar no terceiro capítulo deste trabalho. Foi-me possível perceber, nas canções estudadas, várias faces de brasilidade na medida em que as imagens encontradas nas canções dialogavam com o Brasil da época, com o momento histórico contraditório e ambíguo, reflexo das reformulações pelas quais passaram o pensamento do início do século XX, também notadas no Brasil, e das ideologias norteadoras da criação de uma música genuinamente brasileira, que resultaram no emprego de diferentes técnicas composicionais e estilos, e na união da música de diferentes etnias e procedências. Os reflexos desse momento histórico puderam ser observados nas canções de Lorenzo Fernandez, nas imagens tensas encontradas, nos ambientes conflituosos, nas paisagens escuras rasgadas de lampejos luminosos, nos personagens dúbios, e nos raros momentos de imagens como sínteses harmoniosas.

As imagens percebidas nas canções de Lorenzo Fernandez também me permitiram avaliar seu estilo moderno e eclético, como tradução de vários estilos. Elementos do estilo impressionista mostraram-se apropriados para refletir em música faces do momento: a diluição, a imprecisão, a ambiguidade, as tonalidades escuras e o silêncio. Elementos expressionistas traduziram, com distorções e cores violentas, a dor, o delírio, o drama. As canções de Lorenzo assumiram ares de denúncia, como resposta e proposta a um momento de afirmação nacional em meio às desigualdades sociais. Foi-nos possível avaliar a liberdade e a criatividade com que o autor realizou suas traduções dos poemas que musicou, assim como verificar a intertextualidade intrincada em suas canções, resultante da justaposição de elementos da escrita culta e elementos da oralidade, pesquisados ou simplesmente absorvidos no panorama musical que circundou o artista. Acima de tudo, vimos Lorenzo Fernandez como portador de sua própria voz e da voz da

sociedade e como um compositor sensível ao seu ambiente, captando toda a sua contradição.

O diálogo com o passado foi um primeiro passo para verificar imagens de brasilidade nas canções de Lorenzo Fernandez. Este diálogo, entretanto, só foi possível por meio de minha percepção como intérprete inserida em nossa contemporaneidade. Por meio das canções estudadas pude avaliar a heterogeneidade interna brasileira, que considerei como uma heterogeneidade conflituosa, que, para ser abordada, necessita, de nossa parte, a consciência da alteridade dos diversos sujeitos constituintes desse discurso mesclado, e que nele podem encontrar traços de identificação. As canções estudadas por meio dessa metodologia, na qual constituí a imagem como veio operador, me permitiram também tecer considerações sobre nossa nação como mosaico de muitas imagens que não cabe numa única, abrangente e homogênea narrativa, mas que se constitui, assim como as canções, como muitas narrativas, como várias e fragmentadas imagens que, acionadas de formas diferenciadas, vão pouco a pouco formando a móvel, cambiante e parcial imagem de um todo.

Considerações sobre o trabalho da memória mostraram-se fundamentais para uma elaboração sobre o “encontro dos tempos”. Concluí que percebemos, nas canções de Lorenzo, imagens traduzidas nos termos de nossa própria experiência e que ampliamos o conteúdo de uma partitura para um antes e um depois, por meio das imagens de nossa memória, acionando um grande acervo de textos, entre eles nossa própria história pessoal e íntima. O mosaico das canções e o mosaico da nação apreendemos por um esforço de memória que une passado, presente e futuro num “instante ativo”, como nos diz Bachelard.

O exercício de reflexão que realizei nesta tese abriu possibilidades para que pudessem ser pensadas novas perspectivas de interpretação para o intérprete de Lorenzo Fernandez, que necessita lidar, em suas canções, com paisagens contraditórias e situações conflitantes, resultantes do encontro nem sempre amistoso das múltiplas vozes que lá se encontram e da presença de personagens múltiplos que carregam em si uma mistura de diferentes traços étnicos, sociais e culturais.

Uma das maiores contribuições que julgo apresentar com esta tese, tanto para a Música quanto para os Estudos Literários, consiste na sistematização de uma forma original de abordagem da significação na música e na poesia por meio de imagens, oferecendo, com isso, um modo diferenciado de perceber e vivenciar os elementos constitutivos da canção. Acredito que esta proposta possa oferecer subsídios para

as reflexões que tenham por objeto a literatura e outras linguagens, assim como para a interpretação da canção e de outras mídias, dentre elas, a ópera, o teatro, o cinema e a dança.

Por fim, saliento a importância desta pesquisa para minhas performances atuais das canções de Lorenzo Fernandez e para as gravações que realizei da íntegra das mesmas. Creio que este trabalho tenha contribuído para um estreitamento de laços com Lorenzo Fernandez e sua obra, aliado à consciência de que suas canções permanecerão sempre inesgotáveis, fontes de inspiração, força, brilho e beleza.

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *Weltliteratur*, o cosmopolitismo, globalización, ‘literatura mundial’ y otras metáforas problemáticas. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sin boca*; escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura. Montevideo: Trilce, 2004. p. 53-64.

AGUIAR, Melânia Silva de; LOBO, Suely Maria de Paula e Silva (Orgs.). *Poesia, tradição e modernidade: interlocuções*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, n. 22, p. 157-181, out. 1988.

ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Briguiet e Cia., 1942.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Aspectos da música Brasileira*. 3 ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972/2.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1962 e 1972/1.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

_____. *Poesias completas*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP-Itatiaia, 1987.

_____. *De Paulicéia Desvairada a Café: poesias completas*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. Na Pancada do Ganzá. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora Ltda, ano 2, número 3, março de 1980.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil a antropofagia e as utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. Introd. de Benedito Nunes. 2 ed. Rio de Janeiro: 1978. (Coleção Vera Cruz. Literatura brasileira; 6v.147-E)

AQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.

AZEVEDO, Cláudia. A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. In: *Brasiliana*, revista quadrimestral da ABM, Rio de Janeiro, n. 5, p.2-13, maio de 2000.

AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem ; Estrela da manhã*. Edição crítica. Giulia Lanciani, coord. Paris: ALLCA XX, 1998.

_____. *Libertinagem & estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARBOSA, Luiz Henrique. Renato Russo, Arnaldo Antunes e Paulo Leminsky: entre a poesia e a canção. In: AGUIAR, Melânia Silva de (Org.); LOBO, Suely Maria de Paula e Silva (Org.). *Poesia, tradição e modernidade: interlocuções*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008. p. 31-40.

BAUMANN, Simpson de Brito Melo. *O nacionalismo musical nas Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1996. Dissertação de Mestrado.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado-UERJ*, Rio de Janeiro, n.1. 1992. p. i-xxii

_____. A tarefa – renúncia do tradutor. In: *Antologia bilíngue – Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 1 – alemão/português. Werner Heidemann org. Florianópolis: NUT, 2001.

_____. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt/M: Sulukamp, 1983.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BERNAC, Pierre. *The interpretation of French song*. New York: The Norton Library, 1978.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. O compromisso com a teoria. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Lorenzo Fernandez: compositor e poeta*. Catálogo de exposição na Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional Ministério da Cultura, 1993.

BORGHOFF, Margarida; FRIGERI, Frederico; PEDROSA, Mônica. *O cancionero de Lorenzo Fernandez*. Palestra. Escola de Música da UFMG, 2006.

BORIE, Monique et alii. *Estética teatral – Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 470.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: *Folhetim*. São Paulo, p. 6-8, 9 fev 1984.

_____. Octavio Paz e a poética da tradução. *Folha de S. Paulo*, 9 jan. 1987.

_____. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de S. Paulo*, 27 jan. 1985.

_____. Tradução: fantasia e fingimento, *Folhetim*, 18 set. 1983.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2002.

CARLOS, Luis. *Columns: versos*. Rio de Janeiro: Editor Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920. p. 207.

CARVALHO, Ronald de. *Ronald de Carvalho: Poesia e Prosa*. (Org.). Peregrino Junior. Rio de Janeiro: 1960.

_____. *Epigrammas Irônicos e Sentimentaes*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1922.

CASA NOVA, Vera L.C. *Fricções, traço, olho e letra*. V. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTRO, Luciana Monteiro de. *Crepúsculo de outono op. 25 n.2 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).

CASTRO, Luciana Monteiro de; BORGHOFF, Margarida Maria; PEDROSA, Mônica. Em defesa da canção de câmara brasileira. In: *PER MUSI - Revista de Performance Musical*, V.8. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia, (Orgs.). *Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira & Lent, 2004.

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

CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. 2 ed., São Paulo: Novas Metas, 1985. p.23-63.

_____. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Aduato, org. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969.

_____. *Introdução à Literatura no Brasil*. 15 ed. Rio de Janeiro: 1990.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.1. São Paulo, Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Que cos'è la poesia?* Coimbra: Angelus Novus, 2003.

_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DOMINGUES, Ivan. Em busca do método. In: DOMINGUES, Ivan. (Org.) *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ECO, Umberto. *Interpretação e super interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2007.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral nas escolas. In: *Revista Ilustração Musical*. Rio de Janeiro: março, 1931, p. 69. In: CORREA, Sérgio Nepomuceno. *Lorenzo Fernandez-Catálogo Geral*, 1992. p. 30.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Schubert's songs: a biografical study*. New York: Limelight Editions, 1984.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. (compilação e introdução). *The Fischer-Dieskau book of Lieder*. New York: Limelight Editions, 1984.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil: Fatos, figuras e obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. *Lorenzo Fernandez: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: 1950.

GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. *Cidadezinha qualquer: poesia e música. Análise das canções de Guerra Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983. (Dissertação de mestrado).

GOLDSTEIN, Norma: *Versos, sons e ritmo*. São Paulo: Ática, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Sobre o método das ações físicas*. Palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcângel. Itália: junho de 1988.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos – O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória, entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG/POSLIT, 1997.

HIGINO, Anderson; BARBOSA, Clarice; PEREIRA, Maria Antonieta. *Formando leitores de telas e textos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.

HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique. In. *Rhétorique et image: Textes em Hommage à Á. Kibédi Varga*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

HOLLERBACH, Ingrid. *Fenomenologia na plástica, música, expressão: um estudo preliminar dos aspectos de criação e tradução de uma pintura para a linguagem musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998 (Dissertação de Mestrado).

ISMAEL, Maria Idalina. *Lorenzo Fernandez e as sete notas*. Rio de Janeiro, Editora Agir, 1998.

JAKOBSON, R. Language in relation to other communication systems. In. *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Milan: Edizioni de Comunita, 1970. p. 3-16.

_____. Two Aspects of Language. In: *Language in Literature*. Edição de K. Pomorska e S. Rudy, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1987. p. 95-114.

JAMESON, Frederic. *O Método Brecht*. Trad. Maria Silvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che vuoi*, Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, 1986. p.17-32.

LANNA, Oíliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005 (Tese de doutorado).

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.

LECHTE, John. *50 pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter Nacional Brasileiro: História de uma ideologia*. 3 ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Seleção de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: 1969.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MAGALHÃES, Célia. Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos. In: *Cadernos de Tradução* n. III. Florianópolis. UFSC, 1998.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e de ódio*. São Paulo, Companhia das letras, 2006.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: ArtEditora, 1998.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

_____. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia. *Performances, exílios e fronteiras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

MAYER, Arno. *A força da tradição. A persistência da tradição do Antigo Regime, 1848-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MEIRELES, Cecília. *A obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jose Aguilar, 1972.

MEISTER, Barbara. *An introduction to the art song*. New York: Taplinger Publishing Company (Crescendo), 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais; colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 133-180.

MIRANDA, Wander Melo. Notas à margem de “América Latina em la encrucijada de la modernidad”. In: SALOMÃO, Jayme (direção). *América: descoberta ou invenção: 4º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

_____. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco. (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Eb Unisinos/IEL, 1996. p. 13-22.

MIRANDA, Wander Melo e 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, 1977. p. 39-52.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002. (Dissertação de mestrado).

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: paradigmas do latino-americanismo*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001. p. 67-97.

MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2 ed. v.1, v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

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

_____. *Music and Discourse: Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

_____. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.

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

NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. *Semiologia da Música*. Org. Maria Alzira Seixo; Tradução de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega Universidade, sd.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: SENAC, 2003.

OSBORNE, Charles. *The concert song companion*. New York: Da Capo Press, 1985.

OSIMO, Bruno. Trad. Mauro Rubens da Silva e Nadia Fossa. Logos Group. In: *Logos Multilingual Portal*, 2004.

PAULA, Rodrigo Teodoro (program notes). In: PAULA, Rodrigo Teodoro (diretor, intérprete). *Modinha: música brasileira e portuguesa de salão dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: 2005. (CD)

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura e literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.

PEDROSA, Mônica; BORGHOFF, Margarida. Imagens na canção *A saudade* de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica. *PER MUSI - Revista Acadêmica de Música*, V. 15, jan/jun 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton & Company, 1987.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. (Org.). Máro J. Valdés; trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.219-285.

PROENÇA Filho, Domício. *Estilos de época na literatura através de textos comentados*. Rio de Janeiro: São Paulo: Liceu, 4 ed., 1973.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

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

_____. *Essais sur l'art: musicologie, sémiologie et philosophie*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2004.

_____. Musicologia e filosofia: mimesis na linguagem musical – Comunicação. In: *XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Anais. 2001.p. 496-500.

_____. A correspondência das artes e a metafísica da música. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*. N.2. Belo Horizonte: 2005. p. 235-252.

RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? In BRAVO, Álvaro Fernández (Comp.). *La Invención de la Nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 53-66.

RICARDO, Cassiano. *A flauta que me roubaram: Coletânea poética temática de Cassiano Ricardo*. 2ª. Edição, Org. Júlio Ottoboni. São José dos Campos: Patrocínio cultural Petrobrás, 2001, p.139.

_____. *Antologia poética*. São Paulo: Autor, 1964.

_____. *22 e a poesia de hoje*. Brasília: MEC, Serviço de Documentação, 1964.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, tomo 1, 1994.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAMS, Eric. *The Songs Of Robert Schumann*. London: Eulenburg Books, 1975.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SERRES, Michel; PEREIRA, Maria Antonieta; OLIVEIRA, Alfredo Gontijo. *A Grande Narrativa de Michel Serres*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, IEAT/UFMG, 2006.

SILVA, Ângela Maria de Pinho e. *A poesia afro-nordestina de Jorge de Lima*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2003. (Dissertação de mestrado).

SILVA, Gilberto Xavier. *Sabor de veneno: a vanguarda Paulista na cena artístico-musical brasileira dos anos 1980*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2004. Tese (doutorado).

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. In. *Revista Aletria*, v. 15, jan.-jun., Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 221-229.

STANISLAVSKY, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STEVENS, Denis. *A history of song*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2 ed. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TORPORKOV, V. *Stanislavsky in rehearsal: the final years*. trad. C. Edwards. Nova York: Theatre Arts Books, s.d.

TOURINHO, Eduardo. *Cântico perdido...* Rio de Janeiro: Ed. do Anuário do Brasil, 1927. p. 31-32.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

WHITTON, Kenneth. *Lieder: an introduction to German song*. London: Julia Mac Rae, 1984.

WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. p. 131-177

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

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Partituras:

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *A Saudade, Op.1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Canção do violeiro, Op.38*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1957. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Berceuse da onda que leva o pequenino naufrago, Op. 57*. Milão: Ricordi, s.d. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Toada p'ra você, Op.56*. Rio de Janeiro: Edição Bevilacqua, 1947. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Tapera*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1953. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Noturno*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1971. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Canção do mar*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1971. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Essa negra Fulô*. Milão: Ricordi, 1939. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *A canção da fonte*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1942. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Vesperal, Op. 66*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura. Canto e piano.

_____. *Aveludados sonhos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955. 1 partitura. Canto e piano.

Gravações:

CELINE, Annete (soprano); GOLD, Christopher (piano). *Cantigas*. selo Brana Records, 2002. (CD)

FELIX, Sandra (soprano); GLASER, Sheilla (piano). *Canções brasileiras*, selo Paulus, 1999. (CD)

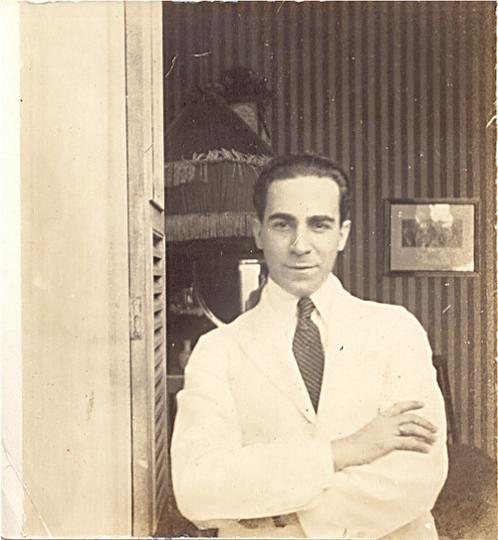
GODOY, Maria Lúcia (soprano); PERES, Talitha (piano). *A obra de canto de Oscar Lorenzo Fernandez*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1993. (CD)

ISMAEL, Maria Idalina (Org.). *Lorenzo Fernandez e as sete notas*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1998. (CD/encarte)

MONTIEL, Maria José (soprano) e CASTRO, Luiz de Moura (piano). *Modinha: Brazilian Songs*, selo Ensayo, 1999. (CD)

Anexos

Fotos



Gravações

Integral das Canções de Câmara para canto e piano de Lorenzo Fernandez

Intérpretes:

Mônica Pedrosa, soprano

Guida Borghoff, piano

Produção: Grupo de pesquisa “Resgate da canção brasileira”

Coordenação: Guida Borghoff

Gravado no Estúdio de Gravação da Escola de Música da UFMG em 2007 e 2008.

Técnica de som: Fernanda Starling

Mixagem: Fernanda Starling, Guida Borghoff e Mônica Pedrosa

CD 1

1. Cisnes, Op.9, 1921 (Júlio Salusso)	3'00
2. A saudade, Op.11, 1921 (Luís Carlos)	1'40
3. Solidão, 1922 (Ribeiro Couto)	1'39
Duas Canções, Op. 17, 1922 (Adelmar Tavares):	
4. Noite cheia de estrelas	1'25
5. Mãos frias	1'14
6. As estrelas, Op. 21, 1923 (Olavo Bilac)	2'23
7. Toi, Op. 23, 1923 (Leconte de Lisle)	1'32
8. Ó vida de minha vida – modinha, 1923 (Belmiro Braga)	3'30
9. Canção sertaneja, Op. 31, 1924 (Eurico de Góes)	2'48
10. Canção do berço, Op. 35, 1925 (Antônio Corrêa D'Oliveira)	3'04
Dois epigramas, Op. 36, 1925 (Luiz de Andrade Filho):	
11. A vida	1'39
12. A primavera	1'22
13. Canção do violeiro, Op. 38, 1926 (Castro Alves)	2'15
14. Meu coração – modinha, Op. 41, 1926 (J. B. Mello e Sousa)	2'40
15. Toada p'ra você, Op. 56, 1928 (Mário de Andrade)	2'31
16. A velha história, 1928 (Honório de Carvalho)	1'40
17. Berceuse da onda, Op. 57, 1928 (Cecília Meirelles)	3'30
18. A sombra suave, 1929 (Tasso da Silveira)	1'26
19. Tapera, 1929 (Cassiano Ricardo)	2'18

Tempo total: 41'36

CD 2

1. Serenata, 1930 (Menotti Del Picchia)	3'30
2. Noite de junho, 1933 (Ronald de Carvalho)	3'15
3. Canção ao luar, 1933 (Gaspar Coelho)	2'41
4. O horizonte vazio, 1933 (Tasso da Silveira)	1'50
5. Noturno, 1934 (Eduardo Tourinho)	2'44
6. Meu pensamento, 1934 (Renato de Almeida)	4'03
7. Canção do mar, 1934 (Manuel Bandeira)	1'42
8. Essa negra fulô, 1934 (Jorge de Lima)	3'09
9. As tuas mãos – modinha, 1935 (Ronald de Carvalho)	1'21
10. Samaritana da floresta, 1936 (Lorenzo Fernandez)	1'28
11. A canção da fonte, 1936 (Lorenzo Fernandez)	1'37
12. Coração inquieto, 1938 (Lorenzo Fernandez)	0'49
13. Madrigal, 1943 (Octavio Kelly)	2'34
14. Trovas de amor, 1946 (Mucio Leão)	2'24
15. Dentro da noite, 1946 (Osório Dutra)	1'57
16. Elegia da manhã, 1946 (Ronald de Carvalho)	2'07
17. Vespéral, 1946 (Ronald de Carvalho)	1'39
18. Aveludados sonhos, 1947 (Antônio Rangel Bandeira)	1'44

Tempo total: 40'34