

A canção de câmara brasileira e o hipertexto: possibilidades e interseções

*Brazilian chamber of song and hypertext:
possibilities and intersections*

Cláudia Araújo Garcia
UEMG

Resumo: Construída na relação entre poesia e música, a canção vai além da linguagem e (des)vela imagens, histórias e tramas que nos conduzem ao instigante campo da hipertextualidade. Com o intuito de estabelecer um diálogo entre literatura e música, pretendemos, neste artigo, identificar na canção de câmara brasileira – e através dela – os seis princípios que, conforme o filósofo Pierre Lévy, caracterizam o hipertexto. Para ilustrarmos cada um desses aspectos, utilizaremos a obra de importantes nomes do nacionalismo do começo do século XX, como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade.

Palavras-chave: Hipertexto. Canção de câmara brasileira. Nacionalismo.

Abstract: *Built in the relationship between poetry and music, the song goes beyond language and reveals images, stories and plots that lead to exciting field of hypertextuality. In order to establish a dialogue between literature and music, we intend in this article to identify the Brazilian art song - and through - the six principles, as the philosopher Pierre Lévy, featuring hypertext. To illustrate each of these aspects, we will use the work of major beginning of nationalism names of the twentieth century, as Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez and Mario de Andrade.*

Keywords: *Hypertext. Brazilian art song. Nationalism.*

A canção de câmara brasileira, por sua riqueza e diversidade, se revela como um importante campo de estudo que nos permite olhares múltiplos e complementares. Dentre essas muitas possibilidades optamos, neste artigo, por observar a canção sob o viés do hipertexto, ou seja, pensá-la como linguagem que se constrói na interseção e nas relações com outras criações, contextos e expressões. Para isso, recorreremos a algumas obras de importantes compositores nacionalistas como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandes e Mário de Andrade a fim de identificar na canção – e através dela – os seis princípios hipertextuais propostos por Pierre Lévy.

No entanto, precisamos antes conhecer não só como o hipertexto se opera na literatura, como também o que é canção e como ela se desvela sob esse outro olhar.

A ideia de hipertexto foi elaborada originalmente no âmbito tecnológico por Vannevar Bush, em 1945. Baseado no funcionamento cognitivo humano, esse cientista idealizou um dispositivo de armazenamento de informação, denominado Memex, que funcionaria não de maneira hierárquica ou sequencial, mas através de associações, interconexões e redes de fácil acesso.

Foi somente no início da década de 1960 que o pioneiro da tecnologia da informação Theodor Nelson criou o termo **hipertexto** (cujo prefixo vem do grego e significa sobre, além) para denominar a forma não linear de escrita e leitura na informática. É dele também o projeto Xanadu, que tinha como objetivo a criação de um ambiente literário universal, como um grande banco de dados, onde todas as informações disponíveis em textos, imagens e sons estariam conectadas e acessíveis por meio de um sistema operacional.

Para além do âmbito tecnológico onde foi imaginado, o hipertexto adquiriu outras significações e passou a ser utilizado no contexto teórico dos estudos literários como uma forma de compreender um texto a partir das diversas vozes que nele habitam. Ribeiro (2006) explica que

[...] navegar por um texto não é algo restrito ao suporte digital, como a tela, por exemplo, mas refere-se ao percurso que o leitor pode fazer em determinado objeto de leitura (texto, gráfico, legenda, sumário, índice), de acordo com suas escolhas, a partir de opções de caminho. (RIBEIRO, 2006, p.22).

Importantes estudiosos ampliaram e discutiram o conceito de hipertexto, porém nosso enfoque neste trabalho está nas proposições do filósofo francês Pierre Lévy. Para o autor, o hipertexto pode ser entendido como um conjunto de nós ligados por conexões não lineares e cujo funcionamento ocorre através da associação das informações dentro de uma rede. Esse nós podem ser palavras, sons, imagens ou mesmo os aspectos musicais e literários da canção que, em sua complexidade e diversidade, constroem um hipertexto. Caminhar por essas trilhas dependerá de cada interpretante e das relações que podem ser estabelecidas a partir das vivências, leituras, histórias e contextos.

O acesso a essa rede, no entanto, não tem um começo ou fim determinado. Pode-se ingressar por qualquer ponto e transitar por essas conexões ou vozes sem que elas se percam ou obedeçam a uma hierarquia. Essa percepção de um texto através de suas conexões múltiplas e polifônicas, marcadas não por pontos centrais ou um desenvolvimento linear, mas sim pela

abertura e ramificações descentradas também se constituem como a base do que os pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari designariam como obra “rizoma”. Este termo, emprestado da biologia,

propõe a metáfora do “texto plural”, sem início nem fim, que se multiplica segundo um processo de germinação, assim como ocorre no crescimento descentrado de certas ervas e tubérculos, como o gengibre, com crescimento desvinculado de uma raiz-mãe. (DUTRA, 2009, p. 35).

Utilizando como suporte o rizoma e as relações em rede, Lévy (2001) propõe seis princípios abstratos que caracterizariam o hipertexto: metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe de escalas, exterioridade, topologia, e mobilidade de centros. Vejamos agora o que é a canção e como esses princípios podem permear e revelar outro olhar sobre esse todo feito de sons e linguagens.

A canção

Mário de Andrade entende a canção como sendo o “canto solista acompanhado por instrumento solista” (ANDRADE apud BAROGENO, 2005, p. 927) e nos aponta uma importante e complexa questão: a relação entre música e palavra. Para o escritor, esses dois aspectos, pertencentes a domínios independentes, se unem na canção, dando origem a uma nova unidade poético-musical, em que a música, com seus recursos expressivos próprios, mantém sua liberdade em relação à palavra. Porém, a escolha desses elementos na criação musical seria conduzida ou exigida pela “densidade e intensidade” do poema; por essa razão, ambos, música e palavra, deveriam possuir a mesma importância e preocupação no processo de criação da canção.

Ainda sobre essa questão, Pádua (2009) explica que, por utilizar e interatuar diferentes meios ou “sistemas de significação” (verbal e musical), a canção aparece como uma obra multimídia, ou seja, “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” (PÁDUA, 2009, p. 78). No entanto, a autora ressalta que a canção vai além dessa transposição, pois, ao recriar o texto poético, a música o modifica, não só em sua estrutura ou duração, mas, também, ao criar diálogos e ambientações, em seu sentido. Assim,

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. (PÁDUA, 2009, p. 79-80).

Como nosso enfoque está no repertório camerístico, em seu viés erudito, é importante ressaltar que:

a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, “interpreta” com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. (DUTRA, 2009, p. 23).

O compositor Osvaldo Lacerda, ao analisar uma de suas obras (*O menino dorme*) em um artigo para a Atravez (Associação Artística Cultural), relata a cuidadosa relação entre música e texto no processo inventivo de uma canção:

Antes de iniciar a composição de uma canção, declamo várias vezes a poesia, a fim de embeber-me do seu ritmo, de captar-lhe a “atmosfera” e de penetrar-lhe o sentido mais profundo. A seguir, analiso a sua estrutura, à qual deve adaptar-se a estrutura da canção. (LACERDA, 1989).

No Brasil, os poetas mais musicados foram os modernistas, porém estudiosos como Vasco Mariz (1997) e Mário de Andrade (1972) teceram sérias críticas direcionadas à escolha e ao tratamento dado a esses textos selecionados por nossos compositores. Esse tipo de canção, além do registro em notação musical (tanto da melodia para o canto quanto do acompanhamento, geralmente para piano, violão ou pequenos conjuntos instrumentais), apresenta uma importante característica que lhe justifica o nome: são obras que, destinadas a essa pequena formação musical, encontram em ambientes reduzidos (salas ou “câmaras”) os locais acusticamente adequados à sua prática.

Para estabelecermos esse diálogo entre palavra e música, escolhemos algumas canções de três importantes nomes que marcaram de maneira decisiva o repertório nacionalista: Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade. Com isso, poderemos entrelaçar os seis princípios propostos por Lévy (2001), citados anteriormente, e observarmos como eles se operam na canção de câmara brasileira. Indo além dos aspectos teóricos, este é também um convite ao leitor para uma nova escuta das canções que serão apresentadas no decorrer deste texto.

Possibilidades e Interseções

Pensar o hipertexto e a canção nos coloca frente ao todo, em um processo no qual precisamos observar aspectos muitas vezes indissociáveis e integrados, porém algumas categorizações tornam-se necessárias a fim de elucidar nosso estudo. Por isso, partiremos dos seis princípios abstratos que caracterizam o hipertexto e suas relações com a canção, tendo em mente, entretanto, que este é apenas um olhar diante da totalidade e das infinitas possibilidades de significações.

Segundo Lévy (2001), o primeiro princípio – **metamorfose** – envolve as contínuas transformações da rede hipertextual à medida que mais textos são inseridos, construídos e renegociados. Sobre este aspecto, as características sonoras e as especificidades instrumentais podem, de alguma forma, determinar, ou, no mínimo, influenciar a natureza da canção. Quando pensamos nas diferenças de timbre, sonoridade, extensão e em tantos outros aspectos musicais de dois dos principais instrumentos acompanhadores da voz, o piano e o violão, percebemos que suas singularidades estão impressas e, ao mesmo tempo, são determinantes para a configuração da canção.

Outro fator importante a ser considerado é que, em muitas obras acompanhadas pelo piano, podemos identificar determinados aspectos musicais que pertencem ou remetem ao universo do violão popular. Com isso, a linguagem violonística, deslocada de seu espaço original, ganha expressão através do piano, não só “modificando” a percepção da canção como também imprimindo e (re)negociando sua sonoridade e simbolismos, como o que acontece nas modinhas, por exemplo.

Para Mário de Andrade (1972) essa “**transposição**” é um importante processo para a nacionalização e utilização da riqueza e variedade de recursos que a música brasileira oferece. Inicialmente, o autor recomenda que, pela dificuldade de incorporação a formações eruditas, os instrumentos típicos deveriam fazer parte da criação camerística através da transposição de seus elementos para instrumentos tradicionais. Em seguida, alerta para os perigos desse processo e cita alguns exemplos do que considera como um material adequado a este fim, nos quais estão presentes alguns usos do violão e da viola:

[...] acho que as possibilidades de transposição ainda são maiores do que o já feito. Ou menores... Porque a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizzicatos da "Sertaneja") na "Suite para canto e violino" de

Villa-Lobos (ed. Mg Eschig). Mas nossos ponteios, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem para nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga para transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista. (ANDRADE, 1972, p. 59-60).

Ao abordar esse processo, o literato defende ainda que não se trata de procedimentos imitativos, mas da articulação e ampliação das possibilidades instrumentais sem, no entanto, implicar a perda de suas características fundamentais. Podemos aqui pensar como exemplo a canção, em que o piano, ao “transpor” ou “traduzir” o violão – sem tentar “bancá-lo” –, recorre a elementos e à linguagem deste instrumento, mas mantém, obviamente, suas particularidades técnicas e sonoras.

Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair para fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo que não: que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. Não se trata disso. (...) Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber. (ANDRADE, 1972, p. 60).

Essas conduções realizadas pelos baixos do violão funcionariam como um importante recurso para conferir à música erudita feições nacionais:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. (ANDRADE, 1972, p. 52).

O uso desses elementos na canção não só modifica sua sonoridade, como também as imagens produzidas. Assim, esse acompanhamento instrumental, mesmo sem a linguagem verbal, possui estruturas capazes de despertar associações e imagens tanto no processo composicional quanto no interpretativo e estético. Essas diferentes representações podem ser percebidas, por exemplo, na obra *Modinha nº5* de Heitor Villa-Lobos, através de seu original com acompanhamento para piano e sua versão feita pelo violão solo.

A canção como um texto multimídia, onde observamos a articulação de aspectos literários e musicais, ilustra outro importante princípio: o da **heterogeneidade**. Essa capacidade de reunir diferentes formatos e conectar linguagens diversas suscita a criação de inúmeras alusões, imagens,

e ambientações. Dutra (2009, p. 43) explica que

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

Sobre esse processo é importante compreender que, ao buscar a construção de uma música genuinamente nacional, os modernistas foram encontrar no folclore e nas manifestações populares o material necessário para tentar concretizar seus ideais. Porém, essa articulação entre os meios popular e erudito aconteceu de forma lenta e irregular, começando por Carlos Gomes (1836-1896) que foi um dos primeiros compositores a utilizar elementos nacionais em sua obra, como a tão citada temática indígena de *O Guarani*. Contudo, isso não seria suficiente para a criação de uma canção com caráter nacional, pois, apesar de inspirado na cultura indígena brasileira, Peri ainda aparece vestido da tradicional linguagem operística italiana. Era preciso ir além desse exotismo – cultivado pelos indianistas e posteriormente tão combatido por Mário de Andrade – e buscar uma forma de expressão que se aproximasse de nossa cultura, que falasse ao brasileiro e pelo povo brasileiro. Era preciso uma mudança que envolvesse o idioma.

A primeira transformação significativa foi feita por Alberto Nepomuceno (1864-1920), que, a partir do lema “não tem pátria o povo que não canta na sua língua”, iniciou um processo de ruptura com o uso dos tradicionais idiomas europeus. Mesmo compondo também em francês, alemão e italiano, foi Nepomuceno quem introduziu o canto em português. Com isso, abriram-se novas possibilidades, sonoridades e também preocupações, principalmente em relação ao nível poético e musical dentro da canção que, assim como no *Lied* alemão e na *Mélodie* francesa, deveriam estar equiparados.

No Brasil, apesar de o nacionalismo musical ter impulsionado o desenvolvimento da canção de câmara, foram muitos os problemas enfrentados por nossos compositores na busca pela criação de um *Lied* nacional. Esse gênero, construído a partir das obras de grandes nomes da literatura alemã, apresentava um nível de expressividade e simbiose entre palavra e música que se tornou sua grande marca. Ele seria o parâmetro pelo qual os compositores brasileiros

ambicionariam a excelência. Para isso, no entanto, era preciso estudar a fundo nosso idioma, conhecer suas possibilidades e relações com a sonoridade musical.

Não foi exatamente o que aconteceu. Sem o peso da tradição, como a carregada pelo *Lied* europeu, a canção de câmara no Brasil ia tateando e se desenhando entre o pensamento musical nacionalista e o uso ainda recente da língua portuguesa. Além do problema de adequação entre melodia e texto, muitas vezes os poemas escolhidos não eram adequados, ou ainda seu sentido não era compreendido resultando em uma atmosfera musical desconectada da expressividade poética.

Apesar da dificuldade na escolha dos textos, das falhas na prosódia e dos problemas de enlace entre música e palavra, a canção de câmara se desenvolvia, sob o olhar atento e crítico de Mário de Andrade. A orientação dada por esse mentor intelectual à maior parte dos compositores nacionalistas ia ao encontro da principal característica do *Lied* europeu, no qual música e poema, apesar de serem elementos autônomos, precisariam ser trabalhados de forma equiparada e unificada dentro da canção. Afora esse equilíbrio, a música vocal deveria possuir algo de identitário, de genuíno; alguma coisa que a credenciasse como brasileira. Assim, além da mudança de idioma, seria necessária uma grande e decisiva transformação na linguagem musical. Passando por um processo antropofágico, a música brasileira precisava descobrir (ou inventar) suas origens, tradições e características, para que pudesse se (re)conhecer e expressar artisticamente sua autenticidade. Impulsionando esse processo, o movimento nacionalista determinaria as feições do nosso modernismo e imprimiria na música – e na canção – marcas fundamentais.

Sobre essa junção entre poema e música não poderíamos deixar de citar a obra *Viola quebrada* (1926), modinha composta por Mário de Andrade e harmonizada por Villa-Lobos¹. Nessa canção, a temática versa sobre a vida no campo e da “Maroca” que “arresorveu por gosto seu” abandonar o “rapaiz muito capaiz de trabaia”. Desenhando esse tema amoroso dito através de expressões e pronúncias do dialeto caipira, a melodia nos remete ao “jeito” de cantar do homem do interior. Conforme explica Mário de Andrade (1972, p. 56-57),

¹ Mário de Andrade, em carta enviada ao poeta Manuel Bandeira, no ano de 1926, explica que: “Sobre a Maroca... Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo [da Paixão Cearense]. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na Bucólica, coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...” (MORAES, 2001, p. 309).

Nosso timbre vocal possui um carácter passível de se aperfeiçoar. No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim.

Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom [...]. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apóia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário.

Vejamos toda a letra:

Quando da brisa no açoite a frô da noite se acurvou
Fui s'incontrá co'a maroca, meu amor
Eu tive n'arma um choque duro
Quando ao muro já no escuro
Meu oiá andou buscando a cara dela e não achou

Minha viola gemeu
Meu coração estremeceu
Minha viola quebrou
Teu coração me deixou

Minha maroca resorveu para gosto seu me abandonar
Pruquê os fadista nunca sabe trabaiaá
Isso é besteira que das frô que bria e chera a noite inteira
Vem depois as fruita que dá gosto de saborea

Pru causa dela eu sou rapaz muito capaz de trabaiaá
Os dia inteiro e as noite inteira capinar
Eu sei carpir pruçê minh'arma ta arada e loteada
Capinada co'as foiçada dessa luz do teu oiá

Escrita em 1925, por Heitor Villa-Lobos, a canção Modinha (Seresta nº5) nos apresenta uma interessante ilustração para a **multiplicidade e encaixe de escalas**. De acordo com esse princípio, cada texto se revela, integra e se desdobra em uma trama de conexões e essa obra, como nó em uma rede, faz parte de um ciclo de 14 canções intitulado “Serestas”. Conectada a esse ciclo não só por seu título – uma vez que a modinha também faz parte da seresta ou serenata em sua vertente popular –, esta canção escrita para voz e piano utiliza diversos recursos musicais que nos remetem ao ambiente dos violões que acompanhavam as cantigas de amor apresentadas sob as janelas das amadas, nas noites de lua. Além disso, o poema de Manuel Bandeira (1886-1968), ou Manduca Piá (seu pseudônimo), evidencia alguns elementos essenciais da modinha

como: a confissão do amor incondicional, a tristeza de não ser correspondido e a figura do trovador, que revela esses sentimentos cantando para sua amada. Passemos a voz para o poeta:

Na solidão da minha vida
Morrerei, querida,
Do teu desamor.
Muito embora me desprezes,
Te amarei constante,
Sem que a ti distante
Chegue a longe e triste voz
do trovador.

Feliz te quero!
Mas se um dia
Toda essa alegria
Se mudasse em dor,
Ouvirias do passado
A voz do meu carinho
Repetir baixinho
A meiga e triste confissão
do meu amor.

O próximo princípio abordado por Lévy (2001) é o da **exterioridade**. Nele, a criação da rede hipertextual depende dos fatores externos a ela e dos nós que podem ser acrescentados. Dutra (2009) explica que existem “inúmeros nós, externos à obra em si” que “constituem elementos ativadores ou inibidores dos significados da obra”. Em relação à canção de câmara brasileira, é fundamental estabelecer conexões e relações que vão muito além da análise musical. Uma canção traz em si um registro de épocas, pensamentos, ideologias e práticas. Assim, para compreendê-la precisamos também tecer o fio da história, abordando contextos, pessoas, locais e práticas que influenciaram e contribuíram para a configuração da canção brasileira.

Panoramicamente, a canção brasileira se estruturou a partir de dois importantes gêneros musicais: a modinha e o lundu. Apesar de o último ter em sua história o berço e a identificação popular, foi a modinha que conquistou uma dimensão e um acolhimento sem igual tanto no meio erudito quanto no popular. Em seu viés camerístico, podemos observar o desenvolvimento da canção a partir da interlocução entre o repertório tradicionalista – que imperava nas escolas e nas salas de concerto, como a técnica do *bel canto* e a ópera italiana – e nossas mais diversas e genuínas manifestações culturais que, paulatinamente, contribuíram para a aclimação dos consagrados gêneros vocais europeus.

É claro que a convivência e a conseqüente mistura de todos esses elementos e gêneros não ocorreria sem conflitos e tensões. Ora, se a prática vocal erudita procurava reproduzir a

forma de canção já então consolidada na Europa, não seria de maneira simples que esta canção em língua estrangeira, tradicionalmente acompanhada pelo piano e executada nas salas de concerto com toda a impositação da técnica lírica, conviveria com as expressões da nossa cultura popular. Afinal, aqui a canção era geralmente praticada na voz de gente simples, acompanhada pelo violão, no mais “tradicional” estilo seresteiro. No entanto, para entendermos o desenrolar deste processo, precisamos compreender o contexto histórico que o envolve e perceber o quanto o movimento nacionalista influenciou e encontrou caminhos para articular muitas dessas questões.

Enquanto, na Europa, os vanguardistas promoviam uma revolução nas artes, no Brasil, o gosto musical da população nos principais centros culturais, como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda estava circunscrito às obras consagradas da tradição clássica-romântica europeia. Foi somente por volta de 1920 que

os modernistas, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética do Brasil no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma teia de significantes representativos da música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, timbrísticas, formais. (CONTIER, 1992, p. 270-271).

Essa construção não seria simples. A sociedade brasileira estava passando por um período de grandes transformações devido à Primeira Guerra Mundial. O país estava imerso em um ambiente político conturbado, nas lutas entre oligarquia rural e burguesia industrial. As grandes cidades passavam por um intenso processo de “civilização”, o que provocou o surgimento de novos espaços urbanos: de um lado, a elite brasileira, cujo comportamento se inspirava na *Belle Époque* francesa; de outro, a população excluída, expulsa para morros e subúrbios. Foi nesse ambiente que, influenciados pelos movimentos modernistas europeus, ocorreram, em 1917, as primeiras manifestações de renovação das artes no Brasil, com a polêmica exposição da pintora Anita Malfatti (1889-1964) e a crítica jornalística de Oswald de Andrade (1890-1954), que apontava o atraso do meio artístico paulistano. Travassos (2000) explica que não é possível precisar uma data inaugural e limítrofe para o movimento, porém os estudiosos o situam entre 1922 e 1945.

A Semana de Arte Moderna, planejada para ser uma semana de escândalos e ruptura com concepções estético-ideológicas “passadistas”, aconteceu no mesmo ano do centenário da independência política do Brasil e foi, sem dúvida, um marco para o modernismo. Composta de

conferências, concertos, palestras, contou com a participação de jovens artistas engajados com o movimento, como Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, dentre outros. Importantes compositores, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandes, também tiveram intensa participação ao longo da construção do movimento nacionalista.

De modo geral, ao observarmos as direções tomadas pelo modernismo no Brasil, percebemos que a busca por uma atualização estética esteve afinada não com a intensa pesquisa e reformulação das linguagens artísticas, conforme a que vinha acontecendo na Europa, mas sim com a tentativa de se construir uma identidade essencialmente brasileira. Um dos preceitos que conduzia esse ideal dentro da criação musical era a utilização de elementos originados e cultivados pelo povo, livre das influências estrangeiras, praticadas no ambiente rural, onde estariam as fontes mais “seguras”: as manifestações folclóricas. Nas palavras de Mário de Andrade (1972, p. 29),

o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu.

Entretanto, para Gilberto Mendes (2007), compositor da vanguarda que se seguiu ao nacionalismo, as teorizações de Mário de Andrade provocaram um atraso no desenvolvimento geral da música brasileira em relação à música contemporânea ocidental. Para o autor, ocorreu uma interpretação equivocada do que deveria ser a “música brasileira”. Ela acabou sendo só um aproveitamento de motivos folclóricos trabalhados nos esquemas românticos.

Após este panorama dos elementos externos e históricos que influenciaram a construção da canção de câmara no Brasil, voltemos à apresentação das estruturas hipertextuais.

Conforme o princípio da **topologia**, o hipertexto possui um funcionamento espacial, movimentando-se por proximidade. Assim, podemos pensar a canção como um espaço, no qual o uso de determinados recursos musicais nos conduzem a outras imagens e sonoridades. É o que acontece quando o acompanhamento pianístico, valendo-se dos recursos sonoros próprios da prática violonística, como o uso das conduções melódicas de baixo, por exemplo, remonta os ambientes em que esse violão era tocado. Podemos notar que essa ambientação está presente em algumas obras que possuem a indicação “modinha”, onde o piano confere à canção o som e o sabor seresteiro dos violões do início do século XX.

Muitos compositores nacionalistas foram inspirados pela temática e características desse gênero, utilizando-o como tema, título ou mesmo indicação de gênero, como é o caso de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Os textos escolhidos pelo compositor para as canções em que **modinha** aparece como especificação de **gênero** têm como inspiração poemas que tratam do amor e do ser amado no mais adequado sentimentalismo, tão característico da canção popular. Em *As tuas mãos*, escrito em 1937 e dedicado à irmã do compositor (Amália), o poema de Ronald de Carvalho fala, de maneira delicada e repleta de imagens, sobre o riso, a voz e as mãos – como “duas borboletas brancas, voando sobre papoulas e tinhorões, na luz da manhã” – da pessoa amada. Já em *Meu coração* (1926) e em *A velha história* (1945), o sujeito poético passa por uma desilusão amorosa que, na primeira canção, deseja superar – “meu coração, não temas o futuro/ que o teu esforço não será em vão;/ esquece agora o teu passado escuro/ que hás de vencer altivo coração” – e, na segunda, percebe a saudade que restou – “depois o sonho azul passou/ e tímido, o amor fugiu:/ a minha tristeza voltou,/ e, nela, a saudade floriu!”.

Musicalmente, podemos ilustrar a ideia de topologia com as direções melódicas – ideias de subida e descida – construídas a partir do poema de Belmiro Braga, em *Ó vida da minha vida*, também escrita pelo mesmo compositor. Assim, nos trechos “quando subo a encosta agreste” e “a subida é tão suave”, por exemplo, o sentido do poema é usado para determinar a direção ascendente do material melódico vocal.

Por fim, temos o princípio da **mobilidade de centros** que, percebendo a canção sob o viés da hipertextualidade, nos permite encontrar não apenas um centro e sim, variadas e móveis possibilidades de observação. Pode-se analisar uma canção partindo de seus aspectos musicais, ou literários, iniciando pelas histórias ou contextos que a envolvem, enfim, pode-se percorrer as linhas dessa rede por diversas direções, sem seguir linearidades ou hierarquias.

A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido. (LÉVY apud DUTRA, 2009, p. 46).

Considerações finais

Ao observamos a canção através dos princípios que compõe hipertexto – metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe de escalas, exterioridade, topologia, e mobilidade de centros – tecemos aspectos que vão além de palavras e sons e descortinam outras dimensões.

Vimos, através dos exemplos musicais, como a sonoridade do instrumento acompanhador, as escolhas composicionais, os poemas e os aspectos históricos e contextuais nos permitem navegar por ambientes, imagens e sons, partindo de qualquer ponto e percorrendo diversas e ilimitadas trilhas.

Nessa “rede de significações”, a canção está constantemente sendo criada, transformada e renegociada não só pelos agentes envolvidos (obra-intérprete-ouvinte), mas também pela articulação dos elementos heterogêneos que a compõem: a linguagem musical e a verbal. Nessa construção,

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. (PÁDUA, 2009, p. 107).

A união dessas linguagens dissolve as fronteiras entre música e literatura, possibilitando um diálogo complementar e interartístico entre esses dois campos do conhecimento. Nessas interseções, o hipertexto opera para além do âmbito tecnológico em que foi criado e do pensamento literário, chegando também à esfera musical, onde confere novas perspectivas. Por isso, pensar a canção de câmara brasileira e suas inúmeras conexões nos desafia a percorrer os caminhos que a leitura hipertextual apresenta.

No entanto, é importante ressaltar que os vários elementos da canção observados a partir dos seis princípios hipertextuais elaborados por Lévy (2001), não nos afastam de sua totalidade. Mas antes, aproximam e validam a canção como hipertexto, em seus aspectos múltiplos e transpassados. Assim, ao longo deste trabalho, foi possível compreender um pouco mais sobre o hipertexto e as relações que ele pode estabelecer com a canção, modificando, recriando e construindo novas paisagens.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- BARONGENO, Lucia. O ensaio sobre as treze canções de amor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005, p. 924-931.
- CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade; música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.
- DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. Traduições da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu. 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Meu coração*. São Paulo: Edição Bevilacqua E.S.D.A., s.d. 1 partitura (3 p.). Op. 41. Canto e piano.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Ó vida da minha vida*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s.d.. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *As tuas mãos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *A velha história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1962. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- LACERDA, Osvaldo. Análise de O menino doente, para canto e piano. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, nº 2. São Paulo: Atravez, 1989. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_2/menino_doente.htm>. Acesso em: 01 out. 2015.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 10.ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 127-138.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001, p. 309.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- RIBEIRO, A. E. *Texto e leitura hipertextual: novos produtos, velhos processos*. Linguagem & Ensino, v. 9, n.2, 15-32, jul/dez.2006.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Modinha. Seresta nº 5*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1926. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Viola quebrada. Canções típicas brasileiras*. Paris: Max Eschig, 1929. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

Cláudia Araújo Garcia

Professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. É doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa no da

PUC Minas, Mestre em Performance Musical pela UFMG, especialista em Princípios e Recursos Pedagógicos em Música e bacharel em Violão pela UEMG.
E-mail: claudia.violao@gmail.com

Recebido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 25 de março de 2015.