

POEMA E CANÇÃO

POEM AND SONG

OLIVEIRA, Custódia Annunziata Spencieri de.¹

Resumo. O presente artigo apresenta reflexões sobre o adensamento do processo de semiose operado quando na lírica se utiliza, com mais apuro, a sonoridade da palavra e como o embricamento de dois sistemas, o da palavra na forma da lírica, e o da música na forma da canção, favorece a produção de imagens e um retorno à origem, ao traço, acrescentando, ainda mais, a semiose.

Palavras Chaves: Semiose. Sonoridade. Poema. Canção.

Abstract: The following article presents some reflexions upon the semiosis process densification when the lyrical is used, with more refinement, the word sonority and as the imbrication of two systems, from the word in the lyrical form and music in a song shape that favours the images production and a coming back to its origins, to the trace, adding up more effectiveness to the semiosis.

Key words: Semiosis. Sonority. Poem.Song.

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a natureza e a ação do signo que ganharam corpo, principalmente com Saussure(s/d)na Europa e com Peirce(2010)nos Estados Unidos,e criaram a ciência da Semiótica, alertaram os artistas para a observação das inúmeras possibilidades de significação que os signos promovem.A utilização consciente dessas possibilidades toma corpo por meio de movimentos e manifestos que conduziram os pensamentos e as tendências artísticas desde então. Beaudelaire (2010)que fala das correspondências, das imagens acústicas, das sinestésias; Verlaine, (in TELES,1987) com seu Arte poética: “Antes de qualquer coisa, música/e para isso, prefere o Ímpar/mais vago e mais solúvel no ar”,na Europa e Mário de Andrade (1987), mentor da Semana de Arte Moderna no Brasil podem ser observados como marcos deste movimento, que cunhou ser chamado de Modernismo. Inúmeras foram as características que fizeram o rompimento com as ideias e posturas

¹ É graduada em INSTRUMENTO - PIANO pela Universidade Federal de Goiás (1976); em MÚSICA pela Universidade Federal de Goiás (1977); Especialização: Novas Bases da Técnica Pianística, pela Universidade Federal de Goiás (1980); Especialização em Música, pela Universidade Federal de Goiás (1990); Mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (1995) e Doutorado em Letras-área de Teoria da Literatura Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP (2005). É professora aposentada pela universidade Federal de Goiás. Foi presidente do Conselho Estadual de Cultura do Estado de Goiás, Coordenadora de Arte e Cultura da PUC Goiás. Atualmente é professora do Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás; membro da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás; membro da Academia Nacional de Música. Sua atuação acadêmica centra-se, principalmente, nos seguintes temas: gestão cultural, cultura, música e análise literária.

anteriores, avançaram por todo o Século XX e trouxeram para o Século XXI essas particularidades acrescidas, transformadas e renomeadas.

Uma delas é a questão da sonoridade do signo verbal, observado por Saussure (s/d) como composto por uma imagem acústica (significante) e um conceito (significado). Essa imagem acústica, justamente pelo fato de estar formada pelo elemento som é o ponto ao qual se quer chamar, aqui, a atenção, mormente nas duas formas de linguagem: poesia e canção.

Os estudos semióticos ECO, (1976) Peirce (2010), Barthes (1973), Kisteva (1974), Pagnini (1974) Jakobson (1990, s/d) Derrida (1967) trouxeram para a noção de signo a ideia de mobilidade e a possibilidade de embricamento de diferentes sistemas, em linguagens diversas.

A irmandade entre o discurso poético e o discurso musical é fato de há muito observado. Se se analisar a palavra quando, por meio do processo de semiose que ela promove, cria interpretantes o signo desnuda sua aparente imobilidade; quando ela adota mais sua característica sonora que a conceitual e a significação assume múltiplas possibilidades; e quando, por outro lado, observar-se que o som, muito embora seja dotado de significação, não tem um significado específico e está livre para produzir os mais diversos sentidos, que por sua própria natureza envolve o homem forçando-o a imaginar, atingir-se-á o ponto em que as duas formas de expressão, poesia e música se encontram.

Contudo, essa união não para aí. O som, matéria prima no sistema musical, é formado por quatro parâmetros: altura, intensidade, timbre e duração, fenômenos físicos da onda sonora, que atingem o cérebro no córtex da emoção de forma direta e aciona o homem em suas reações nesse sentido. O signo verbal, embora mostre, em primeira ação o conceito/significado, é composto por som e sofre a influência desses parâmetros. As palavras têm seu significado modificado pelo som e as frases verbais criam forma não apenas linguística, mas também por meio do ritmo, que lhes influencia a significação.

Nesta mesma linha, poderíamos irmanar os dois discursos através da polifonia, da harmonia, da polirritmia, da dissonância, da assonância e da ressonância como o sugere Mário de Andrade (1987) no seu Prefácio Interessantíssimo. Nossa intenção, aqui, é mostrar como o discurso poético, no qual a sonoridade da palavra é tratada com apuro, ganha em produção de sentido. Seu poder de semiose cresce e o signo chega a performatizar um conteúdo, muito embora a forma da expressão seja arbitrária em relação ao referente, mantendo e acrescentando a produtividade do signo. E, num segundo momento, como o discurso musical, acoplado às

indicações de significação do discurso poético, confirma sua carência de significado, mas mostra seu poder imenso de produção de sentido. Para tanto, entraremos no discurso da canção, lócus em que as duas formas de linguagem se amalgamam, criando uma outra linguagem.

Para essas reflexões serão usados poemas de Guilherme de Almeida, poeta que embora tenha transitado por veredas parnasianas, (e Vogt (1993) observe no prefácio ao livro: Guilherme de Almeida—Coleção Melhores Poemas que o poeta embora modernista não abandone suas tendências pessoais) Guilherme de Almeida participou da Semana da Arte Moderna de 1922 e foi um ardente defensor daquele movimento, dotando seus poemas, posteriores a ele, das características apregoadas por aquelas novas tendências, principalmente a musicalidade da palavra. Em seguida, ainda com poema de Guilherme de Almeida, será analisada uma canção composta por Camargo Guarnieri² que lhe musicou várias obras. Sempre no intuito de observar a produtividade semiótica da sonoridade da palavra e, no sentido reverso, mas ainda para demonstrar o poder semiótico do som, as abordagens seguirão as linhas de pensamento de Derrida (1967); Wittgenstein (1989); Barthes (1990); Eco (1990), Mário de Andrade (1974, 1991, 1987) e Wisnik (2005).

1. Da linguagem e do Signo

Assim que o homem toma conhecimento de si e do mundo que o cerca, passa a querer dominar as coisas que habitam esse mundo. Precisa mostrar aos demais suas descobertas e seu grito ecoa; precisa demonstrar suas sensações e cria gestos e sons para que elas sejam conhecidas; precisa nominar as coisas para que elas não lhe escapem e se apodera da linguagem. É seu primeiro salto na tentativa de atingir a condição de ser ordenador consciente do mundo.

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2010, p.14)

²Camargo Guarnieri, maestro e compositor brasileiro reconhecido e respeitado internacionalmente, foi maestro da Orquestra Sinfônica da USP e regeu grandes orquestras na Europa e EUA. Sendo considerado a expressão do nacionalismo musical e expoente da composição de música de concerto com característica puramente brasileira, deixou vasta produção musical num processo de construção desvinculado da cópia do regionalismo.

Enquanto se apoderava das coisas, aprisionando-as nos signos apoderava-se também da linguagem. Sentiu-se um deus, criador que materializava os objetos pela utilização de um código.

Função sgnica significa possibilidade de significar (e portanto de comunicar) algo a que não corresponde nenhum estado real de fatos. Uma teoria dos códigos deve estudar tudo quanto possa ser usado para mentir. A possibilidade de mentir é o *proprium* da semiose, assim como, para os escolásticos, a possibilidade de rir era o *proprium* do homem como animal racional. (ECO,(1976, p.49).

E, com o passar do tempo, o homem se apercebeu que entre a coisa e seu nome, que entre o signo e o objeto formava-se uma cisão, porque a palavra não só performatizava a coisa, mas dava a ela vida própria, e ela emitia raios e formava, por si mesma, novos conceitos, que escapariam aos homens se eles não os utilizassem como novos signos formando novos interpretantes, que por sua vez, emitiriam novos raios em um dinamismo sem fim. Otávio Paz afirma que “a palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem, graças a linguagem, metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo”.(PAZ, 1982, p.55)

Os sinais gráficos das palavras, não são apenas desenhos sobre um papel. Eles trazem em presença o conceito de um acordo firmado, mas junto a eles vêm também todo traço e *différance* rompendo com a origem e esses sinais gráficos se transformam em símbolos e promovem interpretantes. Assim, em dado momento, a palavra "gata" deixa de ser o meigo animal doméstico que o signo originário indicaria, para representar a moça que por sua languidez e meiguice promove relações; da asserção "o sol pousado em sua cabeça", "sol" deixa de ser o astro central do nosso sistema planetário para ser o fulgor da inteligência, a auréola dos santos etc. Mas não só a inferência à semelhança com a forma, ou com características do objeto aludido criam a multiplicidade de significados das palavras. Também o som que as produz fertiliza o imaginário produzindo todo o processo de semiose. Wittgenstein (1989, p.73) diz que: "as palavras quando lidas como que deslizam para dentro de nós. Sim, não posso olhar uma palavra impressa, sem um processo peculiar de audição interna do som dessa palavra".

O homem, tomando consciência não só dessa atitude sonora da palavra, mas das múltiplas faces com as quais a palavra se mostra, compreendeu que a linguagem lhe havia escapado e que transcendia a ele mesmo, que ela era ele mesmo e o próprio universo. As palavras convidavam-no a jogar, ele precisava jogar com elas, e organizar as regras do jogo para que delas pudesse dar conta. Durante os séculos vem jogando e criando novas regras

sem, contudo, aprisionar por inteiro os raios que a palavra emite. Peirce afirma que o homem e a palavra são de uma mesma natureza, são signos. “[...]a consciência é usada para significar o conhecimento que temos daquilo que está em nossas mentes; o fato de que nosso pensamento é um índice de si mesmo para si mesmo na base de uma completa identidade consigo mesmo.” (PEIRCE,2010,p.307). A consciência da palavra dá-lhe a consciência do mundo e da sua possibilidade de transformá-lo: “O universo está em expansão, dizia ele, onde mais ele poderia crescer senão na cabeça dos homens” (PEIRCE, in SANTAELA,2012, p.39).

Justamente na expansão das possibilidades é que Guilherme de Almeida se mostra como um poeta conhecedor da magia das palavras e jogador consciente. Jogou com elas sob regras diferentes. Em seus primeiros poemas estão latentes os ideais da corrente parnasiana tais como a impassibilidade, o racionalismo, o culto da forma, o esteticismo. Posteriormente, o trato e cuidado com a sonoridade da palavra e o que ela poderia promover de semiose. Os dois poemas enfocados a seguir, têm bem marcadas as características das duas correntes estéticas que dominaram os poetas brasileiros do fim do Século XIX e primeira metade do século XX: o parnasianismo e o modernismo. A temática é a mesma: as ondas do mar; mas aplicadas a ela as diferentes regras no trato do jogo das palavras, a produção semiótica resultará bastante diversa em um e em outro. Essa produtividade do signo, própria de sua natureza, foi, até certa forma, controlada, antes das ideias de rompimento com a tradição histórico metafísica, amarras com as quais os pensadores cortam os laços no início do século XX e a partir desse rompimento desenvolvem o pensamento pós-moderno. A noção de consciência e linguagem e a noção de interpretante, postas por Pierce, abriram os caminhos para as ideias de ruptura, produtividade, liberdade e fizeram eco em Derridá com os conceitos de traço, de *différance* e suplemento, intertexto e polifonia em Kristeva, perda da voz e da origem em Barthes, simulacro em Budrillard, imaginário em Durand e Bachellar, o que torna as considerações peircianas sobre o processo de semiose, a fonte de tudo.

Só pensamos com signos.[...] Se alguém cria um novo símbolo, ele o faz por meio de pensamentos que envolvem conceitos. Assim, é apenas de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir. *Omne symbolum de symbolo*. Um símbolo uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática seu significado cresce [...]o símbolo pode, como a esfinge de Emerson, dizer ao homem: De teu olho sou o olhar. (PEIRCE, 2010,p.73).

Derrida observa com muita ênfase em sua Gramatologia a questão do logos e da fonética, e da herança “logo-fono-centrista” trazendo as posturas de Saussure e Rousseau, mas postulando um novo posicionamento que avançaria para além deles e partiria de um

“sistema total” que estaria aberto a receber influências várias e por meio delas alcançaria uma produtividade sem fim numa recusa à posição de Saussure de ver a “escritura como imagem”.

Pois o próprio do signo é não ser imagem. Através de um movimento que sabe-se, deu tanto a pensar a Freud na *Traudeutung*, Saussure acumula dessa forma os argumentos contraditórios para conseguir a decisão satisfatória: a exclusão da escritura. Na verdade, mesmo na escritura dita fonética, o significante “gráfico” remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema “total”, ou seja, aberto a todas as cargas de sentidos possíveis. É da possibilidade deste sistema total que é preciso partir. (DERRIDA, 1967, 55.)

Na verdade, essas são posturas que determinam as regras do jogo, um jogo que se joga com as palavras, a partir de acordos culturais e, portanto, sociais, mas que ao se partir da ideia de uma totalidade em que a escritura se estabelece como *différance*, pode-se jogar entre sistemas, de forma intersemiótica.

O primeiro poema:

ONDAS DO MAR

Ondas do mar, ondas do mar!
Não deixam nunca de rolar...
Dias sem sol de minha vida,
de minha vida aborrecida,
não deixam nunca de passar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar,
que vêm saltando, se enroscar
pela brancura das areias,
como os cabelos das sereias
que vivem sempre a me tentar.
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar
Não deixarão nunca de se quebrar?
Têm o fragor triste que eu ouço
quando se quebra um sonho moço
que eu passo a vida a acalantar...
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar!
que andam, de noite, a se mudar
na renda fina das espumas!
As minhas noites más, de brumas,
dão-me cabelos cor de luar.
Ondas do mar, ondas do mar!

Ondas do mar, ondas do mar!
Uma alva vela triangular
é uma ilusão de todas elas..
Pobre de mim! A minhas velas
fazem vontade de chorar.
Ondas do mar, ondas do mar!(ALMEIDA,
1955)

Vê-se em bastante evidência as características parnasianas. A preocupação com a forma suplanta qualquer cuidado que possa ser observado com as demais "funções" da palavra como o sugere Marshall Urban, ao considerar que as palavras têm três funções:

As palavras indicam ou designam, são nomes; também são respostas instintivas ou espontâneas a um estímulo material ou psíquico como no caso das interjeições e onomatopeias; e são representações: signos e símbolos. A significação é indicativa, emotiva e representativa. Em cada expressão verbal aparecem as três funções, em níveis distintos e com diferente intensidade. Não há representação que não contenha elementos indicativos e emotivos; e o mesmo se deve dizer da indicação e da emoção. Ainda que se trate de elementos inseparáveis, a função simbólica é o fundamento das outras duas. Sem representação não há indicação: os sons da palavra "pão" são signos sonoros do objeto a que aludem; sem eles a função indicativa não poderia se realizar: a indicação é simbólica. Do mesmo modo, o grito não é somente resposta instintiva a uma situação particular, mas indicação dessa situação por meio de uma representação; palavra, voz. Em suma, a essência da linguagem é a representação, *Darstellung*, de um elemento de experiência por meio de outro, a relação bipolar entre o signo ou símbolo e a coisa significada ou simbolizada e a consciência dessa relação. (URBAN, 1952, p. 34)

Ao negligenciar uma das três funções da palavra, Guilherme de Almeida faz do texto um quadro estático e descritivo, perfeito, porém, para os moldes a que se propunha, nessa fase de sua produção. Observe-se como as características parnasianas são fortes e projetam o poema em apenas um plano.

O poema é apresentado em cinco estrofes que contêm seis versos octossílabos, distribuídas da seguinte forma: os versos de número um e de número seis contêm a temática principal "ondas do mar", utilizada como refrão. Os dois primeiros, após o refrão (versos de número dois e três) fazem uma descrição das ondas, seu movimento, sua espuma. Os versos seguintes (de número cinco e seis) comentam sobre a vida do poeta comparando-a às ondas. Assim, o assunto fica delineado, por assim dizer "cercado", entre dois polos, pelo tema principal ondas do mar. As rimas são feitas aos pares entre os versos de número dois e cinco, e os de número três e quatro. A sonoridade das palavras é usada apenas nas rimas; o ritmo é metrificado, cumprindo assim os ideais parnasianos de impassibilidade e anti sentimentalismo. As possibilidades sonoras da palavra são muito pouco usadas, pois elas

umentam, em muito, o aspecto emocional da obra, atuando de forma a crescer seu poder de semiose. Com consciência das regras do jogo, usa-as com parcimônia.

Guilherme de Almeida limita-se a expor fatos e cenas que, embora advindos de introspecção, são apresentados como fatos, trazendo da palavra sua primeira impressão: o significado. As metáforas são simples (comparações): ondas que não deixam de rolar, como (subentendido) dias que não deixam de passar; ondas que vêm, saltando, se enroscar... como os cabelos das sereias... Dessa mesma maneira, durante todo o poema é estabelecida essa comparação franca entre os dois temas e mesmo quando usa a metáfora universalmente usada, -cabelos de luar - para cabelos brancos, usa a palavra cor "cabelos cor de luar" abrandando o grau de produtividade que a metáfora carregaria. A última estrofe traz a metáfora: "as minhas velas fazem vontade de chorar" (quarto verso da última estrofe), mas é adiantada, no terceiro verso, também abrandando seu grau de produção de semiose.

Quanto à significação, fica claramente em primeiro plano, como em um quadro descritivo em que as imagens fossem pintadas sobre um fundo de cor única. "Ondas do mar" são o motivo que o faz pensar sobre sua vida e compara-as com uma vida que se repete sempre, com mulheres envolventes, com a desilusão dos sonhos de mocidade, com as noites de insônia que envelhecem, com ilusões que, de tão banais, causam desengano.

Peirce lembra a este respeito:

Já observei que um Signo tem um Objeto e um Interpretante, sendo o último aquilo que o Signo produz na Quase-Mente que é o intérprete, ao atribuir a este último um sentir, a um esforço ou a um Signo, atribuição esta que é o Interpretante. [...] Quanto ao interpretante, devemos distinguir, igualmente, em primeiro lugar, Interpretante Imediato que é o interpretante tal como é revelado pela compreensão adequada do próprio Signo, e que é normalmente chamado de significado; enquanto que em segundo lugar, temos que observar a existência do Interpretante Dinâmico, que é o efeito concreto que o Signo, enquanto Signo, realmente determina. Finalmente, há aquilo que denomino, provisoriamente, de Interpretante Final, e que se refere à maneira pela qual o Signo tende a representar-se, como estando relacionado com seu Objeto. (PEIRCE, 2010, p.177) *grifo meu*

É um poema bem engendrado, trabalhado dentro de perfeitos moldes parnasianos que, pelo excesso de preocupação com a forma, negligencia tantos outros aspectos de poder enriquecedor do texto, moldes esses abandonados por Guilherme de Almeida quando toma contato com as ideias modernistas, fazendo delas as novas regras do jogo que manejava sua sensibilidade com as palavras.

Ao eclodir em 1922, com a Semana de Arte Moderna, o Movimento Modernista, já ditado pelas Vanguardas Europeias, traz ideias de liberdade, quebra da forma, consciência da linguagem, consciência do signo e sua ação na linguagem. “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade” (ANDRADE, in TELES, 1987, p.301) e conquistaram Guilherme de Almeida que passou seguir e defender o movimento.

Mário de Andrade no seu Prefácio Interessantíssimo estabelece as novas regras do jogo, desta feita bem mais abrangentes, tentando alcançar todas as possibilidades que as palavras oferecem. Mário de Andrade considerava que a poética estava atrasada em relação à música exatamente por não explorar as possibilidades sonoras e imagéticas das palavras.

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século VIII, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século XIX francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.(ANDRADE, 1987, p. 68)

Com a mudança de paradigma, é interessante notar como Guilherme de Almeida, agora seguidor das ideias modernistas, trabalha o mesmo tema "ondas do mar" em comparação com a vida. O título já não mais define, traz “onda” – movimento?

O N D A

contorno	Morno
	da onda
	redonda...
Pluma	de espuma,
lenda	de renda.
	frase
	de gaze,
	riso
	de guiso...
	Ninho
onde	de arminho

se esconde
aéreo
mistério...
Trapo,
farrapo,
lenço
suspenso
pelas
estrelas...
Resto
de um gesto
louco
que é o pouco
que há de
bondade
no alto
mar... Salto
da água
na mágoa
doída
de toda
vida
partida...(ALMEIDA, op.cit)

Pode-se observar como a palavra, aqui tratada como objeto sonoro, é trabalhada musicalmente, produzindo imagens e não apenas encadeando ideias. Os interpretantes que produz são dinâmicos e o objeto torna-se dinâmico para o intérprete, que produz novos interpretantes, formando uma cadeia infinita.

A utilização da sonoridade é especialmente fonética, naturalidade da voz, origem, criando uma escritura, como diz Derrida(1967, p.21): “escritura natural, imediatamente unida à voz e ao sopro”, trazendo, como primeira imagem, o som das ondas e seus movimentos cunhados a partir do uso de todas as vogais, utilizando o efeito da assonância. A primeira vogal explorada foneticamente: "o" é apresentada com som fechado pela presença do som anasalador da consoante "n". Esse som grave fica bem evidenciado ao se juntarem várias palavras com a mesma característica. Se ao som, juntarmos o significado das palavras, teremos todo o processo bastante adensado, produzindo o interpretante da formação da onda. Assim como um músico organizaria seus sons no sistema tonal, “música das alturas”, Guilherme de Almeida organiza os fonemas.

A seguir, essa mesma onda perde a densidade e o pesado volume de água, para se desmanchar em espumas que sobem. A presença da consoante "p" produz a explosão da onda, sem, contudo, quebrá-la, uma vez que a proximidade da vogal "u" não produza sensação de quebra ruidosa por ser uma vogal grave. Assim, "pluma de espuma" joga para o

alto, borrifando, o "morno contorno da onda redonda", o grosso volume de água que se formara.

As próximas vogais a serem trabalhadas são “e” que, apresentada anasalada, abaixa toda a onda e a vogal "a", que por ser aberta e não vir anasalada joga a onda na areia, espalhando-a. A vogal "i" começa nova subida e de novo o processo se forma com nova sequência de vogais. Assim conquista o desvanecimento da palavra enquanto significado, e transforma o significante em signo do signo. Não mais conceitua, não indica; performatiza.

O cuidado com a musicalidade das palavras na construção do poema não se resume à fonética das palavras, mas também ao ritmo. O ritmo, que não é apenas retorno constante, mas movimento é bastante explorado, construído pelo movimento sonoro, o que contribui para materializar a imagem sonora das ondas e o movimento ondulatório. O desenho gráfico na folha de papel, naquilo que visualmente ele produz de visão do movimento ondular, também dá sua contribuição na formação do processo de semiose, mas a forma como as palavras estão distribuídas nos ‘versos’ produz para além da visão gráfica, um movimento rítmico ondulatório, advindo do som, ao acoplar-se a ele. Observem-se os quatro primeiros versos: a disposição das palavras de maneira que cada uma forme um verso, diminui a velocidade com que se leriam as mesmas palavras se elas estivessem escritas em uma sequência normal, em um mesmo verso:

“Morno
contorno
da onda
redonda...”

dessa maneira lê-se cada palavra pensando muito mais no seu som, no ritmo natural de cada uma e no ritmo final surgido da junção de todas elas.

Inverte-se, dessa forma, na apresentação do signo, a posição primeira do significado, para surgir com força o significante. Essa imagem (quase física) que se forma, do mar, é a primeira que surge, pela ação do som. O significado real da palavra vem logo a seguir, porém surgindo um pouco mais lento. E mais demoradamente ainda, vem a imagem final quando mar e vida se misturam e desta feita, em uma só coisa: onda e poesia. Não há mais comparação entre mar e vida como no poema anterior, mas ambos se fundem em uma só ideia, formando imagens de grande riqueza.

A primeira ideia, provocada não só pelo título do poema, mas também pela sonoridade usada, é a ideia da onda do mar, mas a seguir percebe-se que também pode ser o ciclo da vida, ou

o esboço de um poema que começa a brotar. A partir de aí, essas três ideias caminham tão imbricadas que não se pode definir onde está uma ou outra:

"Pluma
de espuma"

ao mesmo tempo a espuma leve, pena de escrever que não pesa, a qualidade de desvanecimento dada ao "morno contorno" que sugere a ideia de ciclo vital.

"Lenda

de renda"

pode-se perceber, como o movimento da onda que se desfaz, a história (como vida e como assunto do poema) tecida, rendada. A mesma trama pode ser notada em "frase de gaze" "riso de guiso".

Nos próximos seis versos, "Ninho

de arminho

onde

se esconde

aéreo

mistério..."

tem-se como plano de significação, a morada do mistério, mas o autor estará se referindo ao mar, ao poema ou à vida?

Na próxima estrofe, (se assim puder ser chamada) tem-se uma alusão um pouco mais direta ao poema, para logo em seguida definir mais francamente que o significado não é mar nem ondas de água, mas vida, quando afirma:

"Salto

da água na
mágoa doída
de toda

vida

partida..."

A ação de Guilherme de Almeida pelo enriquecimento do poema por meio da sonoridade das palavras aumentando-lhes a plurissignificação, criando-lhes possibilidades interpretantes, é advinda pelo fato de as palavras estarem livres, sem as amarras das comparações e das definições verbais codificadas. Mas essa ação também está afeita à impressão visual.

A disposição grandemente assimétrica das palavras no papel aumenta a sensação de movimento. Mário de Andrade (1991, p. 32) afirmava que: "Sob o ponto de vista psicológico, pode-se dizer, embora um pouco primariamente, que se a música tem sua base exclusiva de desenvolvimento na associação de imagens, a poesia tem a sua na associação de ideias". No entanto, especialmente no poema, em dado momento, pela motricidade do som, ideias e imagens se

imbricam, não mais se associam apenas, fundem-se. Neste estágio a palavra é apenas som. Som que produz sentido. É nesse ponto que música e poesia se encontram e não mais são literatura ou música, sistema verbal ou sistema sonoro, mas uma nova forma de linguagem; como observa Jakobson, (2003, p. 65) “transmutação intersemiótica”, em que opera, em profusão, o processo de semiose.

2. Um Pouco de Música

Os homens das eras mais recuadas, vivendo rodeados de mistérios inexplicáveis e de terrores diversos, sem recurso perante a hostilidade da natureza e os enigmas da criação, utilizam, antes mesmo de saberem falar, uma linguagem que representa um meio de comunicação com os espíritos ou com as forças que os dominam, ou ainda com as divindades que comandam essas forças (STEHMAN, 1964, p.34)

O homem se expõe em gritos e danças. Sente o mundo e se comunica com ele com todas as forças do seu ser. Ele é todo sensações e som. Toma conhecimento do mundo através de impressões provocadas por estímulos exteriores. Ele, por sua vez, precisa exteriorizar essas sensações e o faz através de gritos e grunhidos. Homem e natureza são uma só coisa. Mito e vida um só estágio. Nietzsche, ao compor a *Origem da Tragédia*, considera a música como o elo de ligação do Homem com suas forças mais profundas e a possibilidade de visão do uno primordial.

O músico dionisíaco não é auxiliado por imagem alguma, está compenetrado do sofrimento primordial; é por isso, o eco primordial desse mesmo sofrimento. O gênio lírico sente nascer dentro de si, sob a influência mística da renúncia à individualidade e do estado de identificação, um mundo de imagens e de símbolos que em muito difere do mundo do artista plástico ou épico, no colorido, na causalidade e na rapidez. (NIETZSCHE, 1988, p.61.)

Todavia, o homem quis dominar cada coisa que o cercava, quis ser o coordenador do mundo e criou a linguagem. Em dado momento, porém, percebe que o nome das coisas não dava conta dessas coisas por inteiro e que, ao mesmo tempo, os nomes não designavam apenas e unicamente aquilo. Os homens que se apercebiam de todas essas sutilezas buscaram outras formas de expressão e criaram outras linguagens, a poesia, a música, as artes, enfim.

Como já foi dito, nos primórdios, o som e o ritmo brotavam do íntimo do homem, envolviam-no e o dominavam-no. Mas o ser humano, consciente da sua condição de linguagem, organizou os sons, deu-lhes nomes, observou quais sons provocam tais sensações, quais ritmos impulsionam, quais dão frouxidão. Criou uma linguagem. Procederam o que Nietzsche

chamaria de união de Dioniso e Apolo, a manifestação de Dioniso por meio de Apolo. Assim, o homem criou, por meio da sequência de sons, do encadeamento de um som após o outro, uma ideia linear, ou por analogia à linguagem verbal propriamente dita, criou o plano da significação. “A melodia é, pois, o que há de primeiro e demais geral, o que se deixa representar em várias objetivações e exprimir em vários textos”. (NIETZSCHE, 1988, p.67.)

A seguir, o homem juntou várias dessas melodias, dessas linhas de significação e formou um todo de grandioso conteúdo, a que deu o nome de polifonia. A essa linha melódica, a esse primeiro plano significativo, dá-lhe uma ideia de profundidade, como que uma significação profunda, criando a harmonia. A harmonia delinea a intenção com que os intervalos sonoros foram usados, assim como a mudança de entoação da voz delinea a significação de um texto. Mas os contornos bem definidos não satisfizeram o homem, e o som, em contado com o homem cria imagens. A organização sonora se determina provocando estabilidades e instabilidades, repetições e inconstâncias, provocando movimentos imagéticos em todos os sentidos. O poder imagético do som é tal que Wisnik afirma:

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas, tornam-se assim, demoníacas (o seu poder invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta a criação de metafísicas. (WISNIK, 1989, p.26)

O século XX chega, trazendo as ideias de estruturalismo e de rompimento com as organizações anteriores, e o homem acredita ser a música uma "organização sonora". O som, livre da organização das alturas determinadas, das escalas pré-estabelecidas, passa a ser, (qualquer que seja ele), passível de funcionar como matéria prima de uma organização sonora e reconhecido como som musical. Mas estas são especificações meramente culturais, porque o som (como fenômeno acústico) continua, por sua natureza, a promover a mesma profusão de sentido em direções várias. E por ele, seus quatro parâmetros, agindo em concomitância, promovem a formação de imagens. Dentre esses parâmetros, o ritmo é de vital importância, pois o movimento que o ritmo promove está na gênese da formação da onda sonora, vez que, para se propagar, ela precisa de um pulso: pausa que inicia.

De uma maneira muito primária, pode-se dizer que o ritmo é a alma da música. Se se ouvir, por exemplo, uma ‘melodia’, sequência apenas de sons de diferentes alturas em durações rítmicas absolutamente iguais, torna-se razoavelmente difícil reconhecer-se a ideia

melódica. O mesmo não acontece com o ritmo que, mesmo sendo produzido separadamente, carrega consigo uma ideia, um sentido.

Fato semelhante acontece com o texto verbal: a leitura de um texto sem vírgulas, sem pontos, com durações iguais de tempo entre as palavras retira delas o entrelaçamento linguístico que teriam e diminui-lhes a sequência de significado. Se porém, forem lidas palavras desconhecidas, que fujam ao acordo do código, mas a elas forem dadas um ritmo, (que é natural e diferente em toda língua) pode-se não dotá-las de um significado comum a todos, mas a elas será acoplado um sentido.

Fisher (1987, p. 205) afirmou em seu livro "A necessidade da arte" que "o conteúdo na música é muito diversificado[...] é um conteúdo esquivo, notavelmente escorregadio". Justamente por ser a música uma construção sonora, produtora de imagens, o conteúdo se torna de tão difícil definição. Isso, porém não lhe caracteriza uma ausência de sentido, pois a música o traz embutido nela mesma; é da própria forma de sua construção que os sentidos, os interpretantes se formam. E se formam infinita e constantemente, não há como se chegar a um Interpretante Final; e por isso, talvez, seja ela uma tão notável forma de expressão. É nela o lugar onde acontece a famosa união celebrada por Nietzsche (1988, p. 44): "Então limitou-se a ação do deus de Delfos tirar das mãos do seu terrível inimigo as armas mortíferas, concluindo uma aliança no momento oportuno. Esta aliança é o momento mais importante da história da cultura grega" Apolo e Dioniso, forma e conteúdo não se separam e não se pode querer hierarquizar, em supremacia, esse ou aquele, pois são princípios indissociáveis. Hegel afirma que

A pessoa comum prefere na música a expressão de emoções e ideias inteligíveis ao primeiro contato, cujo conteúdo seja óbvio. O 'connoisseur', ao contrário, capacitado para acompanhar a relação dos sons musicais e dos instrumentos como composição, degusta o resultado artístico de modulação harmoniosa e a interação das melodias e transições em seus próprios méritos.(HEGEL, 1983, p. 305)

Realmente, o conhecedor, ao tomar contato com a música, busca a forma, não pela forma em si, mas porque nela mesma está o conteúdo. Da associação desse ou daquele ritmo; do uso constante de certo intervalo; da associação de alguns acordes; da exploração timbrística dos instrumentos; da repetição de certos motivos é que as imagens se formam e brota um sentido. É a partir daí que o músico não busca o significado, pois ao dominar a forma já domina o conteúdo, pois na música ele está inserido na própria forma da expressão.

É um conteúdo "escorregadio" como o afirma Fisher e se escorregadio, indefinível, mas não inexistente.

3. Da Canção

A fala e a música surgiram ambas de um tronco comum, o som e o ritmo. Porém, quão distante está a fala comum da voz cantada: a voz cantada usa a imediata capacidade física do som de atingir a psique humana e envolvê-la, criar imagens, as mais diversas, e não especificar um significado. A voz falada se utiliza do som como meio de transmissão de um significado. É bem verdade que, no texto estético, pode até prescindir dele, mas a sua primeira intenção é utilizá-lo como veículo do significado.

Mário de Andrade, em um Congresso sobre a língua nacional, em 1938, afirmou o seguinte:

A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois estilos profundamente diversos, para não dizer opostos.(ANDRADE, op.cit,p.35)

A primeira vista, essa afirmação deixa a poesia e a música em posições antagônicas, embora originadas de um mesmo tronco. Mas a palavra transforma-se em símbolo pelo retorno à sua matéria prima e como a música, pela sua própria matéria prima, emite símbolos interpretantes. Nesse momento poesia é música e música é poema.

Porém, isso não aproxima, tecnicamente, a voz falada da voz cantada. São bastante diversas as maneiras pelas quais o ar passa pelas cordas vocais. Na primeira, todo o processo é usado naturalmente, como ato físico; na segunda, o processo pode ser comparado, primariamente, a execução de um instrumento.

Assim, acontece que ao pronunciar as palavras, cantando, torna-se extremamente difícil a articulação de certas sílabas com alguns sons, que não os naturais a elas. Por outro lado, também, algumas sílabas, ou alguns fonemas, tornam muito difícil a afinação de intervalos sonoros que seriam facilmente executados sem palavra. Vários são os aspectos a serem observados na composição de canções. Um fonema agudo, usado em uma tessitura muito aguda de uma linha melódica, provocará um certo desconforto pelo aumento excessivo das vibrações. O som resultará estridente. Sobre esses diversos fatores de ordem técnica que dificultam a transformação da voz falada em voz cantada, Mário de Andrade tem um importante ensaio: "Os compositores e a língua nacional". Justamente por essas razões o maestro Camargo Guarnieri, talvez o maior

músico brasileiro, afirmou ser a composição de canções, "o último estágio de aprendizado de um compositor³."

A música, por sua força imagética pode, em muitos casos, destruir um poema, cuja imagem estará sempre ligada a algum significado. O discurso-musical deve vir para ser o reforço do poema, a força onde ele se assenta para ser fruído de maneira mais completa e sugestiva. Não deve vir, porém, como o tradutor do poema.

PRELÚDIO Nº 2

Como é linda a minha terra!

Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:

parece uma coluna reta reta reta

com um grande pavão verde pousado na ponta,

a cauda aberta em leque.

E na sombra redonda

sobre a terra quente... (Silêncio!)

... há um poeta.(ALMEIDA, op. cit.)(GUARNIERI, s/d)

Camargo Guanieri inicia a canção com uma introdução no instrumento (piano) que será transformada em acompanhamento, trazendo alguns pontos interessantes. A nota pedal fá sustentará o som médio-grave equilibrando todo o resto do texto que será realizado em tom agudo; a métrica do compasso escolhido é deslocada, dando muita liberdade às frases e produzindo uma 'ginga' muito brasileira. A linha melódica de Introdução prepara a linha melódica da canção propriamente dita.

No primeiro verso, a melodia se apresenta sem grandes saltos intervalares, na região médio-superior sonora, sugerindo apenas a constatação da beleza da terra, num misto de ternura e admiração, cor firmada pela escolha de figuras mais longas para os sons que recaem nas palavras: linda e terra. Outro cuidado que não se pode deixar passar despercebido é a curva sonora descendente no final da frase, pontuando da mesma maneira que o poeta. A seguir, o piano, no papel de

³ Declaração verbal em colóquio na UFG, na década de 1980, quando maestro Camargo Guarnieri, em concordância com as afirmações de Mário de Andrade, durante o Congresso Nacional da Língua Cantada, determina uma moção em que indica aos compositores nacionais seu dever, para compor canções, de conhecerem a fundo a fonética da língua nacional, a métrica, a fisiologia da voz e a declamação, a fim de ajustarem o ritmo e o som das duas formas de linguagem sem prejuízo do ritmo, da sonoridade e dos efeitos timbrísticos postos pelo poeta.

instrumento acompanhador, repete a linha melódica do canto, com ligeira modificação rítmica, que cria para o texto uma nova imagem, não no sentido de anular a ideia anterior, mas sim reconfirmá-la.

Ao iniciar o segundo verso, Guilherme de Almeida convida os estrangeiros a se pasmarem ante a beleza das palmeiras brasileiras, lembrando Gonçalves Dias. Guarnieri inicia a frase no som médio, demora-se na sílaba "gei" da palavra "estrangeiro" e dá um grande salto intervalar para atingir a palavra "olha", cuidando, assim, do vocativo usado pelo poeta. A linha melódica dessa frase é feita em sons descendentes por uma escala melódica de sol menor, terminando a frase com sons lentos e médios na palavra bela. Dá, assim, à frase melódica, o mesmo movimento rítmico da frase falada, fazendo da música uma das imagens do poema. A seguir, uma pausa de 3 tempos aumenta a intensidade da palavra "bela" como se a pessoa que a estivesse falando se encontrasse quase em êxtase.

O terceiro verso se inicia na mesma altura que o anterior e faz um percurso bastante semelhante a ele, dando um salto intervalar, desta feita separando as palavras "parece" e "uma". Da mesma forma abranda o movimento rítmico na palavra "coluna", deixando no ar a ideia da contemplação. Não faz, porém, uma grande pausa ao término da frase, como anteriormente, para que ela se anele ao quarto verso, onde Guilherme de Almeida usa a metáfora de um pavão para as folhas das palmeiras. Nesse verso, Camargo Guarnieri adensa o ritmo nas palavras: "com um grande pavão" e o abranda depois, com durações quase simétricas, no sentido de permitir que a metáfora criada pelo poeta flua sua imagem com naturalidade. Não cria grandes arabescos sonoros ou grandes novidades melódicas, que aumentariam o interesse pela música, obscurecendo o poema. Ao final dessa frase mantém o som sobre a palavra "leque" por 7 tempos, em uma intensidade decrescente. Sobre esse som, em uma tessitura mais aguda, o piano faz a melodia da Introdução, sugerindo um repensar, uma nova visão perante a palmeira e a terra.

O verso de número seis é iniciado em uma intensidade branda (*piano*) e promotora de grande impressão dramática. Prepara os dois versos finais para o clímax, o 'feche de ouro' provocado apenas pela maneira como encadeia os intervalos sonoros, e o abrandamento parcimonioso do ritmo. Após longo tempo sobre a palavra "quente", sobre uma linha melódica reta, traz a palavra "silêncio" em *pianíssimo*⁴. Logo após uma pausa, lança a última frase do poema sobre uma linha melódica, onde um salto de sexta menor, de grande poder

⁴ As indicações de gradação de intensidade sonora são grafadas no texto musical, com as seguintes indicações, em língua italiana, aqui expostas em ordem crescente: da mais débil a mais forte. *ppp* = *pianíssimo*; *pp* = *pianíssimo*; *p* = *piano*; *mf* = *mezzo forte*; *f* = *forte*; *ff* = *fortíssimo*; *fff* = *fortíssimo*

emotivo, lança a palavra “poeta” sobre uma longa nota aguda, crescendo, dessa forma, não só a intenção do autor, mas toda a importância do que ali se simboliza. O piano, normalmente encarado como instrumento acompanhador, é comumente apresentado por Guarnieri como uma terceira pessoa que ora dialoga com o cantor, ora lhe antecipa as ideias.

Observe-se que Guarnieri usa o mesmo salto de sexta, com os mesmos sons, em "olha aquela palmeira" e "há um poeta" aproximando-lhes o sentido de admiráveis representantes da terra e remetendo, imediatamente, a uma intertextualidade com Gonçalves Dias. A indefinição tonal da obra cria um clima bastante propício, onde somente a constatação da existência de um poeta/da poesia poderia acontecer. Ali assinam juntos os dois autores, pela metalinguagem. É na morada da irmanação e do eflúvio que nasce a canção.

CONCLUSÃO

O objetivo dessas reflexões foi o de demonstrar como duas artes, poesia e música, nascidas da mesma matéria prima, o som e o ritmo, mas construídas em sistemas diversos, se distanciaram e se aproximaram através dos tempos.

Nietzsche ao explicar a origem da tragédia grega define os dois estados, as duas forças que atuam sobre qualquer manifestação artística - as forças dos deuses Apolo e Dioniso. Em certo trecho afirma: "Acrescentemos a isso o fenômeno mais importante de toda a antiga arte lírica, fenômeno que parecia então natural a todos, a união e até a identidade do lírico com o músico" (NIETZSCHE, op. cit, p.60)

A música, vivendo da própria matéria, não pode criar um significado. A palavra, prisioneira do significado busca liberdade em sua matéria prima e encontra a música. Som e ritmo de significado indefinido, mas organizações que fazem sentido. A palavra, usada por sua sonoridade (natural), ganha força e, quando trabalhada com o texto musical, forma um corpo de grande poder comunicativo e imagético. As imagens do poema, através dos sons musicais, atingem diretamente o homem, e processa nele uma fruição muito maior e mais profunda, aquela que proporciona uma visão para além das aparências. O texto musical, pelo poema, ganha um significado que, mesmo momentâneo, o caracteriza. Assim, de alguns trechos pode-se dizer isto ou aquilo, mas sem perder sua forma original, de ser apenas som. O significado caracteriza o som, mas não se apropria dele.

A constatação que se apresenta, é a de que um som pela gênese de seus parâmetros é inapreensível e capaz de formar as mais diversas imagens. E o que é a poesia senão isso? O

que é a música senão isso? Som e ritmo com sentido, figuras de um caleidoscópio que não param de se mover.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Livraria Martins, Editora, 1974.
- _____. Aspectos da Música Brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas
- _____. Prefácio Interessantíssimo in: TELES, G. Vanguada Europeia e Modernismo
- ALMEIDA, G. Toda Poesia. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- BARTHES, R. O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70 LTDA, 1984.
- BEAUDELLAIRE, C. O Pintor da Vida Moderna. Belo Horizonte: Ed. Autênciã, 2010.
- Brasileiro. Rio de Janeiro: Editoa Record, 1987.
- DERRIDA, J. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- DERRIDA, J. A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- ECCO, U. Tratado Geral de Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FICHER, E. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- GUARNIERI, C. Prelúdio Nº 2. (música) São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d
- HARNONCOURT, N. O Discurso dos Sons. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990
- HEGEL, F. O Belo Artístico ou o Ideal. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.
- JAKOBSON, R. Poética em Ação. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JAKOBSON, R. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 2003.
- KRISVA, J. Introdução à Semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MOISÉS, M. A Literatura Brasileira através dos Textos. São Paulo: Cultrix, 1971.
- NIETZCHE, F. A Origem da Tragédia. Lisboa: Guimarães Editores LTDA, 1988.
- REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576. E-201912

- PAGNINI, M. Língua e Música. Bologna: Il Mulino, 1974.
- PAZ, O. O Arco e a Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEIRCE, C.S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANTAELLA, L. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SAUSSURE, F. Curso de Linguística Geral. Ed. Cultrix, s/d.
- SCHAFER, M. Cuando las Palabras Cantan. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1984.
- SOURRIAU, E. A Correspondência das Artes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- STEHMAN, J. História da Música Europeia. Lisboa: Livraria Bertrand, 1964.
- TOCH, E. La Melodia. Barcelona: editorial Labor, 1985.
- URBAN, M. Lenguaje y Realidad. Argentina: ed. Fondo de Cultura Económica, 1952.
- WISNIK, J.M. O Som e o Sentido. São Paulo: Ed. Swartz, LTDA, 2005.
- WITTGENSTEIN, L. Investigações Filosóficas. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1989