

Líricas, op. 25 de Helza Camêu: a leitura hipertextual na interpretação de um ciclo de canções.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
UFMG – lumontecastro@ufmg.br

Resumo: Este artigo aponta possibilidades de interpretação de *Líricas* – op.25, de Helza Camêu, sobre poemas de Manuel Bandeira, sob o amparo teórico de teorias de rede como o hipertexto, desenvolvidas no âmbito da literatura comparada e da lingüística, que propõe ao intérprete realizar uma “leitura hipertextual”, ou seja, escolher um percurso dentre os oferecidos no mapa da obra. Neste percurso, entram em jogo elementos diversos e heterogêneos, conectados pela coerência percebida ou construída pelo intérprete a partir de evidências ou pistas do texto (partitura) e do contexto poético.

Palavras-chave: ciclo de canções, hipertextualidade, Helza Camêu.

Líricas, op. 25 de Helza Camêu: an hypertextual reading on cycle songs interpretation

Abstract: This paper indicates the possibilities of interpretation of Helza Camêu’s *Liricas-op.25*, based on Manuel Bandeira’s poems. They resort to network theories such as hypertext, developed in the scope of comparative literature and linguistics, which offer to the interpreter the chance to make a “hypertextual reading”, namely, choose a pathway between those offered by work’s map. In this pathway, different elements come into play which are connected by the coherence, and are perceived or constructed by the performer from evidences or traces of the text (score) and from the poietic context.

Keywords: song cycles, hypertextuality, Helza Camêu

1. Sobre os ciclos de canções

Susan Youens define *song cycle* no Grove Dictionary como um grupo de canções individualmente completas, mas pensadas como uma unidade. A autora considera:

A coerência observada como atributo necessário a um ciclo de canções deriva do texto (um único poeta; uma história linear; um tema central ou tópico como o amor ou a natureza; um sentimento unificador; uma forma ou gênero poético, como sonetos ou ciclo de baladas) ou de procedimentos musicais (esquema tonais; motivos recorrentes, passagens ou canções inteiras; formas estruturais). Esses elementos podem aparecer sozinhos ou em combinação.

Estudos analíticos sobre conhecidos grupos de canções apontam para a presença de relações entre temas que estabelecem fios dialógicos capazes de articular as canções entre si, criando uma rede de significados. O conceito apresentado por Youens e o ideal composicional de vários compositores de canções apresentam em comum as ideias de configuração de uma unidade e as noções de coerência e coesão. Alguns conhecidos ciclos de canções teriam assim sua unidade garantida pela presença de um único poeta musicado ou por temáticas comuns. Entretanto, os aspectos unificadores ou coesivos apresentados por muitos grupos de canções vão além destas condições. Muitos deles configuram uma narrativa, contam histórias de momentos, fases ou vidas inteiras por meio de uma sucessão de fragmentos, de instantes condensados em poemas musicados;

não representam necessariamente uma sucessão de fatos ou ações mas combinações possíveis, e nem sempre cronológica, de impressões e sentimentos decorrentes desses fatos, ações ou pensamentos, paradoxalmente conectados de modo coerente através de uma elevada complexidade temporal e semântica proposta pela poesia e pela música. Ao lermos *Líricas* como um ciclo de canções, apontamos para o estudo de uma narrativa com sua coesão e conexões.

No ambiente fronteiro em que se situa este artigo, como classificar uma narrativa literário-musical elaborada pela voz musical de uma compositora que se vale da voz lírica de um poeta para narrar uma história possivelmente autobiográfica do poeta? Que tipo de narrativa corresponderia a uma sucessão de canções que configurasse a história pessoal e subjetiva de “um”, engendrada pelo “outro” que se nessa mesma história e que fosse ainda necessariamente refletida e transformada pela interpretação de um terceiro? Certamente não se encontra nos domínios tradicionais qualquer tipologia capaz de dar conta dessas aproximações transversais. Diante da complexidade das relações e da heterogeneidade dos elementos em conexão, emergem as teorias de rede como ferramentas de compreensão e produção de sentidos. Ao avaliar *Líricas* sob a perspectiva hipertextual, colocamo-nos frente à obra como um leitor/intérprete – um leitor de hipertexto.

Convertemo-nos no hipertexto a leitores de quem se espera a tarefa de descobrir como se processam as articulações de elementos textuais e musicais. Cabe a esse intérprete construir ele mesmo uma coerência não concluída ou explicitada na obra, mas para a qual o compositor já havia traçado um projeto. A possibilidade de vislumbrar um ciclo de canções como uma narrativa hipertextual fundamenta-se, em primeira instância, no modo como a leitora Helza Camêu conectou sua música às “pontas” deixadas pelas poesias de Bandeira e como ela as “atrelou”. A hipertextualidade confirma-se diante da formação de novos significados advindos de novas conexões, rearticuladas segundo perspectivas interpretativas, estimuladas e conduzidas pelas “pistas” deixadas pela compositora, pelo poeta e pelo contexto da criação.

Se a coesão, como mecanismo linguístico e analogamente musical, conduz à ideia de unidade, ao aumento da legibilidade e à compreensão de significados durante a leitura/escuta, manifestando-se através de processos como a sequencialidade, a reiteração ou a recorrência, a coerência é uma propriedade relacionada à interpretação, podendo valer-se da própria coesão para ser confirmada, não sendo dela dependente. Para Fávero¹, a coerência é o “resultado de processos cognitivos operantes entre os usuários e não mero traço dos textos”. Manifestada em grande parte macrotextualmente, refere-se aos modos como os componentes da rede relacionam-se de maneira reciprocamente acessível e relevante. Para essa autora, a coerência não deve ser buscada apenas na

¹ FÁVERO, 2002, p.12.

“sucessão linear dos enunciados”, como numa sintaxe sequencial, mas “pluridimensionalmente” mostrando-se condicionada ao “contexto pragmático”² em que estão imersos os nós em rede.

George Landow³, teórico do hipertexto, considera que uma forma possível de compreensão de um hipertexto fundamenta-se no emprego da parataxe, cujo princípio não obriga nenhum elemento a “seguir-se” ao outro, como na sintaxe, mas que oferece a possibilidade de adicionar, omitir e intercambiar unidades temáticas, interligar nós do hipertexto de maneira não sequencial em função da coerência. José Teixeira Coelho, citado por Rodolfo Coelho de Souza, fala da parataxe:

O procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser o da parataxe. É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata de não dar, de não explicitar, essa relação: ela frequentemente não é construída, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. [...] A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche o espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação plural⁴.

Tendo em mente a postura ativa do intérprete, como postula Teixeira Coelho, buscamos parâmetros capazes de reconstruir uma narrativa hipertextual coesa, adequada à análise proposta nesta tese. Considerando o espaço deste artigo, resumimos nosso estudo da narrativa à observação de dois parâmetros enfocados em teorias narrativas: personagem e tempo.

2. Uma narrativa memorialista: o personagem chamado Manuel Bandeira

A presença do “eu lírico” em *Líricas*, personagem/narrador homodiegético, é observada de maneira objetiva na obra. Essa presença é marcada nos poemas escolhidos por Camêu, todos escritos na primeira pessoa do singular. O “eu lírico” se identifica em claras marcas textuais:

Poemas	Referências ao “eu lírico”, o narrador/personagem
1- <i>Desencanto</i>	“ <i>Eu faço versos ...</i> ”
2- <i>Crepúsculo de outono</i>	<i>Sem marcas</i>
3- <i>Madrigal</i>	“ <i>É assim que eu sinto ...</i> ”
4- <i>A estrela</i>	“ <i>Vi uma estrela tão alta...</i> ”
5- <i>Madrugada</i>	“ <i>Eu, no entanto olho o espaço sombrio...</i> ”
6- <i>Dentro da noite</i>	“ <i>Sinto no meu violão vibrar...</i> ”
7- <i>Confidência</i>	“ <i>Tudo que existe em mim...</i> ”
8- <i>Ao crepúsculo</i>	“ <i>Eu penso em ti...</i> ”

QUADRO I – Exemplos de marcas da presença do “eu lírico” em *Líricas*

A poesia lírica caracteriza-se em geral pela presença subjetiva do “eu lírico”. O leitor poderá considerá-lo uma figura sem rosto ou nele reconhecer a figura do poeta que traduziu em poesia

² Idem, p. 12.

³ LANDOW, 1992, p.130.

⁴ TEIXEIRA COELHO *apud* SOUZA, 2007. p.79.

sua própria vida. Para que o “eu lírico” seja reconhecido na figura do poeta, a questão pode ser avaliada em esferas extra-textuais, pois se a poesia traduz a vida, os fatos vividos têm sua existência registrada, documentada. No conjunto de poemas escolhidos por Camêu há indicações tão específicas e pessoais que dificilmente um leitor atento resistiria à ideia de transportar o próprio Manuel Bandeira para a situação do poema. Outros importantes leitores de Bandeira como Lêdo Ivo⁵, Alfredo Bosi, Gilda de Melo e Antônio Cândido também reconheceram na obra do poeta a presença da *persona* Manuel Bandeira.

Assumir a presença da *persona* de Bandeira como personagem de *Líricas* unifica e dá coerência à leitura. A identificação de um caráter confessional no texto poético, frequentemente presente na poesia lírica, longe de desmistificar ou desvendar o que de “sublimável” há nesse gênero, aproxima o texto de seu leitor pela realidade transcendente que embute, pela imaginação que provoca. Se a “imaginação poética” não é o resultado de uma equação biográfica, como observa Bachelard⁶, nem mero eco do passado, o real biográfico cria, dialeticamente, um pano de fundo onde se projetam as imagens poéticas, possibilitando que, no leitor/interprete, elas atinjam o fundo onírico e insondável da mente humana, região onde confluem memória e presente, real e imaginário.

A importância de uma atribuição “autobiográfica” à narrativa não reside apenas na possibilidade de dar nome a um rosto ou datar o tempo. Ao nos depararmos com a figura humana de Bandeira ou com sua *persona*, a narrativa se confirma plausível e, simultaneamente, livre e aberta, porque é poesia. Em outras palavras, Bandeira oferece a seus leitores, de Camêu aos intérpretes de suas canções, a experiência transcendente de ouvirem suas próprias vozes/vidas na voz/vida do poeta e de emprestarem suas vozes à voz de Bandeira. Esta experiência seria também percebida em ciclos famosos como *An die ferne geliebte*, de Beethoven, ou *Winterreise*, de Schubert.

Em “Desencanto”, primeira canção de *Líricas*, o poema indica objetiva e não metaforicamente que o “eu lírico” é um poeta. Esse “eu lírico” faz do poema um desabafo metalinguístico referindo-se com metáforas à melancolia que impregna o fazer poético: “Eu faço versos como quem chora”, “Eu faço versos como quem morre”. Como narrador, o “eu lírico” dirige-se ao seu leitor e o previne: “Fecha meu livro, se por agora / não tens motivo nenhum de pranto”. A tonalidade, as inflexões sintático-musicais, os contornos melódicos e tonemas, finais de frase próximos aos dos contornos da fala, aproximam a música e seu personagem, narrador de algo extremamente pessoal, íntimo, espontâneo. O desabafo poético se confirma nos depoimentos do próprio Manuel Bandeira sobre o poema quando o relaciona a uma crise de “consumpção neurastênica” provocada pela tuberculose. O desencanto não é desespero, mas um vazio melancólico pontuada por picos de dor. E assim se apresenta música. As figurações rítmicas são repetitivas e os

⁵ IVO, 1986, p. 7-11.

⁶ BACHELARD, 1988.

acordes pouco densos, vazios; desenhos descendentes de colcheias sobre um longo pedal de tônica compõem o movimento em *Katabasis* do acompanhamento pianístico, na primeira e terceira seções, enquanto na seção central, um longo salto melódico ascendente, seguido de movimentos descendentes, marca a dor pungente.

Partindo da ponta desse fio, que aponta Bandeira como protagonista da história, segue-se “Crepúsculo de outono”, com a descrição sinestésica de uma paisagem europeia. O caráter impressionista da música remete o poeta Bandeira ao continente onde esteve para tratamento da tuberculose. Há na poesia uma montanha, o vale e o rio. Há um corvo, lariços, uma igreja por perto, o sino tocando à hora do *Angelus*. Ali o poeta se encontra exilado para tratar-se do mal do qual padece e o qual faz alusão no primeiro poema/canção⁷. A montanha, onde morre o sol, o separa do mar e o homem de sua terra. Na concepção de Lêdo Ivo,

“o poeta ouve o rio fluir, e o rumor igual lhe desperta, ao mesmo tempo, um sentimento fundo de monotonia, de vida condenada à imobilidade e à horizontalidade, e de fuga e evasão; talvez mesmo de dispersão, como se as tonalidades crepusculares o induzisse a diluir-se, como a neve que o sol derreteu. Punge-o a consciência de que o tempo está passando, e com ele a sua vida – essa vida incerta e fugidia que um dia receberá dele [Manuel Bandeira] um emblema lapidar: “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”⁸.

A música de Camêu, com seu *alargando* e sua cadência final, nos sugere o crepúsculo não como uma metáfora de fim, mas de continuidade, de alento em meio à adversidade e à monotonia, como marco de uma esperança tênue no devir: “E tamanha esperança e uma tão grande paz/ avultam do clarão que cinge a serrania,/ Como se houvesse aurora e o mar cantando atrás”.

Nesta trajetória proposta em *Líricas*, segue-se a canção, “Madrugal”. Nela, o poeta rememora um encontro à beira-mar com a amada, sua interlocutora. A canção é definida pela compositora como uma seresta, mas seus acordes a distanciam do ambiente popular e a aproximam do ambiente impressionista; remete o poeta exilado ao Brasil, lugar onde deixou a amada, aquela através de quem o poeta pode desfrutar do sol, da lua e do mar.

Outras canções do ciclo remetem igualmente o “eu lírico” ao lugar deixado. Em “A estrela”, quarta de *Líricas*, Bandeira estaria à mesa de um bar, com os amigos à volta, conforme relatam outros registros biográficos⁹. A canção é uma seresta de tom melancólico, como a que se ouve no ambiente seresteiro, dedilhada por um violonista. Mas é à intangibilidade da estrela, metáfora daquela mesma figura amada e afastada pelas circunstâncias, que o poeta se refere: “por que da sua distância não baixava aquela estrela?”. O astro é, contudo, o mesmo que lhe envia um fio de

⁷ Os paratextos, documentos biográficos e depoimentos do poeta, confirmam que Bandeira estava internado em um Sanatório na Suíça quando escreveu este poema.

⁸ IVO, 1986, p.8.

⁹ BANDEIRA, 1984.

esperança desde sua luz longínqua, “tão alta!/. tão fria!/. sozinha!/. luzindo no fim do dia./ [...]/ para dar uma esperança/ Mais triste ao fim do meu dia”.

Na última canção de *Líricas*, “Ao Crepúsculo”, Camêu puxa os fios narrativos e dá com eles uma laçada; forma-se um novo nó, uma nova rede: nesta leitura, o hipertexto *Líricas* adquire um sentido novo. O poeta assiste mais uma vez ao crepúsculo. Como o crepúsculo descrito na segunda canção, este é “manso” e “benfazejo”. Relembra ao poeta a mesma paisagem e a mesma montanha que, por trás delas está o mar, que o liga à amada. Evidenciam-se nesses últimos versos novos elementos de coesão que culminam numa coerente unificação do ciclo. A intratextualidade entre os poemas escolhidos, especialmente entre “Crepúsculo de outono” e “Ao crepúsculo”, fortalece a coesão. Nessas obras, revelam-se os mesmos personagens apartados pela distância, o mesmo lugar de exílio, o mesmo tom de sentimentos, a lembrança da mesma amada distante. O mesmo mar e a montanha que os separa também os une pela lembrança. Há ainda nesses versos, a mesma velada esperança que persiste, timidamente, ao longo de cada poema da obra. Bandeira, em toda a sua melancolia, não abandona esse delgadíssimo fio de sentimento, nem na poesia, nem na vida.

Se a narração confessional de Bandeira representa uma força coesiva no ciclo, os poemas escolhidos por Camêu revelam a também unificadora presença de uma interlocutora ausente, a figura amada a quem se dirige e a que se refere o poeta, presença que emerge unicamente de sua lembrança. Apresenta-se pela primeira vez em “Madrigal”, como inspiração do poeta; somente através de seus olhos o poeta percebe e desfruta o mar, a luz do sol e da lua. Sua reaparição ocorre em “Madrugada”, poema em que Bandeira revela mais uma vez como a paisagem do exílio o remete, na memória, à pessoa amada e distante.

3 – Tempo e circularidade em *Líricas*

A narrativa hipertextual é um exemplo da transformação atual da estrutura temporal da comunicação. A cada instante, e de forma simultânea, surgem novas narrativas a serem decifradas e interpretadas. Para o leitor atual, a continuidade de uma história não se dá de um modo restrito e circunstancial, mas de modo a ampliar as possibilidades de encontros de fragmentos, momentos vividos em lugares e tempos diferentes, mas que se intercomunicam numa coerência “construída” pelo leitor, a partir das pistas dadas pela própria obra hipertextual. A configuração hipertextual de *Líricas*, em que os nós se conectam por interfaces de diferentes tipos e não apenas por uma lógica causal de acontecimentos, evidencia a quebra da linearidade temporal. O tempo, nessa narrativa hipertextual, não aparece como uma sequência de eventos dispostos numa linha temporal, mas como uma sucessão de momentos isolados que guardam entre si correspondências, intencionadas por seus autores e intuídas por seus leitores.

A narrativa em *Líricas* se processa no presente do indicativo, forma verbal utilizada em cada poema de Bandeira escolhido por Camêu. Entretanto, não se depreende dessas conduções sintáticas, objetivas, qualquer indicação de localização temporal, de sequencialidade ou linearidade cronológica. A narrativa é fundada na concatenação de sequências curtas que intercalam o real e o imaginário, vivências, lembranças e reflexões sobre fatos ou situações. Combinam-se instantes do real, do vivido e do imaginado. O tempo em *Líricas* não é contínuo. A narrativa compõe-se de instantes cronologicamente desordenados. Esses instantes, norteadores da vida psicológica do “eu”, são fios de um mesmo tecido, do real e do imaginário, descontinuamente apresentados a cada poema em *Líricas*, atuando a música de Camêu como um “invólucro”, um fluido de imersão, “esforço de coesão e continuidade”¹⁰ entre esses fios. Helza Camêu vale-se de diferentes procedimentos para atribuir à sua obra um caráter coeso. Nesse sentido, aproxima-se dos chamados “princípios cíclicos”¹¹, utilizados pelos compositores do século XIX em “nome da unidade”, ou da coesão. Processa-se assim na obra uma associação entre a ciclicidade e a descontinuidade temporais, dialética que conduz às propostas de Gaston Bachelard acerca de tempo. Segundo esse autor¹², a realidade é descontínua e a continuidade é “uma construção do sujeito, diante, sobretudo, da angústia que significa para ele a experiência da memória.” Em *A intuição do instante*, Bachelard diz

O tempo só tem uma realidade, a realidade do instante. Em outras palavras, o tempo é uma realidade afixada no instante e suspensa entre dois nada. Não há dúvida que o tempo poderá renascer, antes porém terá que morrer. Não poderá transportar seu ser de um instante ao outro para fazer dele uma duração. Um instante é solidão...¹³

Para Bachelard, o tempo, diferentemente do que pensa a metafísica da ciência moderna, é descontínuo e tem como unidade fundamental o instante. Bachelard afirma que a ciência moderna vive a ilusão de que o tempo é contínuo e linear, objetivo e impessoal. Seria esse um tempo ideal, supra-sensível, que manteria a duração de um único e contínuo impulso, uniforme e retilíneo. Bachelard considera que o tempo não possui duração constante e não é capaz de transcender a consciência humana. Para o autor, o tempo “é” porque participa da vida e de sua intervenção direta no real; o tempo é cíclico, pois nasce e morre indefinidas vezes; é um ato isolado e fundamental que se realiza na existência finita de um instante.

Em nossa leitura de *Líricas*, podemos considerar que se sobreponham instantes. Cada um deles traz consigo uma novidade e uma memória. Esses instantes, contudo, estão conectados na obra pela música e suas relações formais que assumem, juntamente com o texto, a construção de

¹⁰ BACHELARD, 1988.

¹¹ SADIE, 1994. p.196.

¹² BACHELARD, 1988.

¹³ BACHELARD, 2007. p.11

relações, a conexão entre elementos, a coesão e, assim, a coerência narrativa, operando, apesar de uma aparente desorganização, na concatenação dos tempos, ações e emoções, instaurando no todo narrativo um efeito de unidade que dissimula sua fragmentação. Helza Camêu parece mesmo não intencional a construção de uma narrativa inserida numa linha temporal ou ordenada segundo o ciclo das horas. Os instantes vividos são dispostos pelo pensamento, que recorre à memória. Narrar ou refletir espontaneamente sobre fatos vividos é imaginar instantes cronologicamente desconectados. Não há na descrição de momentos vividos ou nas lembranças espontâneas de momentos do passado uma precisa ordenação cronológica ou sequencial. As conexões entre esses instantes são, na mente, de outra natureza; são de ordem emocional. A música e a poesia, artes em que prepondera a função poética, materializam essas conexões na rede cognitiva sem comprometimento da sutileza que caracteriza tais relações. Assim se processa a narrativa hipertextual em *Líricas*, onde coesão e coerência são esforços de leitura, efetivados por Camêu e pelas interpretações analíticas de um intérprete musical.

Referências:

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais*. 9.ed. São Paulo: Ática, 2002.

IVO, Lêdo. A lição do outono. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Ensaio, [n.91](#), p. 7-11, Maio de 1986.

LANDOW, George P. *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição conc. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SOUZA, Rodolfo Coelho. Sintaxe e parataxe na música e pós-moderna. In: *Opus – Revista da ANPPOM*. Goiânia, v.13, n.2, p. 73 -91, dezembro de 2007.