

Imagens na canção *A saudade Op. 11* de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica

Mônica Pedrosa de Pádua (UFMG, Belo Horizonte)
monicapedrosa@terra.com.br

Margarida M. Borghoff (UFMG, Belo Horizonte)
guidaborghoff@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma abordagem intersemiótica da canção *A saudade Op. 11* de Lorenzo Fernandez. Verifica algumas articulações que se estabelecem entre as linguagens literária e musical da canção e revela imagens suscitadas pelo texto poético, pela música e finalmente pelo texto poético-musical. Como um dos instrumentos de análise, foi utilizado o Sistema de Análise de Arte Comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis, o qual emprega diferentes paradigmas ou "modos", deduzidos de fenômenos comuns a várias linguagens artísticas.

Palavras-Chave: canção brasileira, análise intersemiótica, Lorenzo Fernandez, Sistema de Análise de Arte Comparada, Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Images in Lorenzo Fernandez's art song *A saudade Op. 11*: an intersemiotic approach

Abstract: This paper presents an intersemiotic approach to Lorenzo Fernandez's art song *A Saudade Op. 11*. It verifies the articulations that can be established between the literary and musical languages of the song and reveals images brought up by the poetry, the music and, finally by the poetic-musical text. One of the analytical tools used was the Compared Arts Analysis System, developed by Sandra Loureiro de Freitas Reis. This system uses different paradigms or "modes", deduced from phenomena which are common to several artistic languages.

Keywords: Brazilian art song, intersemiotic analysis, Lorenzo Fernandez, Compared Arts Analysis System, Sandra Loureiro de Freitas Reis.

1. Introdução

Este trabalho apresenta um estudo sobre a canção *A saudade Op. 11*, uma das primeiras peças para canto e piano de Lorenzo Fernandez, escrita em 1921. Os versos musicados são de autoria de Luís Carlos da Fonseca Monteiro de Barros (1880-1932).

Neste estudo, abordamos o texto literário do qual a canção se originou e, em seguida, apresentamos algumas relações observadas entre o texto literário e o texto musical. Como ferramenta de análise musical foram utilizados os parâmetros sugeridos por LA RUE (1970)¹ e para as análises literárias os parâmetros indicados por GOLDS-TEIN (1989)², adotados nas análises realizadas pelo Grupo de Pesquisa da UFMG "Resgate da Canção Brasileira".

Este grupo desenvolve metodologias próprias de estudo de relações texto-música, que têm sido aplicadas em disciplinas do curso de graduação da Escola de Música da UFMG e em trabalhos de pesquisa realizados nos níveis de iniciação científica, mestrado e doutorado (CASTRO; BORGHOFF; PEDROSA, 2003). Essas pesquisas são também auxiliadas por estudos realizados na área da Literatura Comparada, que oferece novas possibilidades de acesso à obra musical, na medida em que possibilita a abordagem de diferentes sistemas semióticos e de suas inter-relações.

Buscando uma outra forma de abordagem das relações texto-música, optamos por utilizar o Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), desenvolvido por Sandra Loureiro de Freitas REIS³ (2001) com a finalidade de verificar rela-

¹ Os parâmetros são: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento.

² Parâmetros relacionados aos aspectos formais e aos aspectos da linguagem nos níveis lexical, semântico e sintático.

³ Sandra Loureiro de Freitas Reis é Professora Emérita da Escola de Música da UFMG. É Doutora em Literatura Comparada pela Escola de Letras da UFMG, tendo feito Pós-Doutorado com Jean-Jacques Nattiez na Universidade de Montréal no Canadá.

ções entre as diferentes linguagens presentes na canção. Este sistema nos permite realizar uma interpretação aberta e intersemiótica da obra, porém ancorada nas análises de seus aspectos semânticos e estruturais realizadas previamente. Auxiliados por este sistema, enfocamos aspectos imagísticos da obra, que podem oferecer ao intérprete diferentes possibilidades de compreensão da canção.

II. O Sistema de Análise de Arte Comparada de Sandra Reis

O SAAC foi idealizado por Sandra Reis para ser aplicado à literatura, à música e à pintura, com o intuito de verificar correspondências entre estas artes. Os parâmetros ou paradigmas utilizados neste sistema foram deduzidos de fenômenos comuns às diversas linguagens artísticas, e apresentam-se mais ou menos evidentes em cada obra, mas sempre em interação dinâmica perante a percepção humana. Os paradigmas são denominados "modos" ou organizações de elementos que determinam um "modo de ser, de estar ou de se relacionar dentro da obra".⁴ Os "modos" criados por Sandra Reis e apresentados em suas publicações (REIS, 2001; 2004) são os seguintes: modos de valor; modos rítmicos ou de duração; modos de intensidades; modos de planos; modos de direcionalidades; modos de justaposição e simultaneidades; modos de timbres, cores ou tons; modos de luz; modos de articulação; modos de estrutura; modos de instrumentação; modos de discurso; modos de significação; modos de leitura e modos de interpretação.

Para a utilização deste sistema de análise, busca-se primeiramente realizar, como referência básica, uma análise do nível "neutro" ou "imane"te⁵ da obra a ser estudada. A escolha do tipo de análise neste nível fica a cargo do analista, pois a autora não especifica metodologias a serem utilizadas nesta etapa. Em seguida, são efetuadas correlações entre os diversos elementos parametrizáveis da obra (musicais, literários ou plásticos) e os parâmetros ou "modos" do SAAC.

Segundo Sandra Reis, este processo analítico pode engendrar múltiplas significações desencadeando a semiose em múltiplas direções e criando associações e interpretações plurais de acordo com a percepção criadora do intérprete, ancorada nas análises realizadas previamente. Desta forma a análise realizada ultrapassa o nível "neutro" determinando incursões nos níveis "poiético" e "estésico". Este modo de análise possibilita uma abertu-

ra ao analista e intérprete para que seja realizada uma transcrição da obra, que avance para além de seus aspectos literais. O SAAC utiliza como referência teórica a semiótica de Charles Sanders Peirce e a noção de "interpretante".⁶

III. O SAAC e a canção *A Saudade*

Neste estudo, em um primeiro procedimento, nos concentramos no chamado nível "neutro" da análise, em que foram utilizados os parâmetros de Goldstein e La Rue – apesar de não ser nossa intenção apresentar aqui todas as etapas deste processo analítico – procurando, tanto quanto possível, os aspectos literais dos textos poético e musical.

Após esta primeira análise da canção, extraímos elementos da poesia e da música que foram empregados na análise através do SAAC. Nosso objetivo foi experimentar este sistema buscando estabelecer correlações entre os textos literário e musical. Para tanto, nos concentramos em avaliar aqueles elementos que se apresentaram mais relevantes em cada "modo" utilizado, procurando desta maneira obter uma visão de conjunto da canção.

Optamos por selecionar, dentre os vários modos contidos no SAAC, aqueles que remetem de maneira mais específica aos códigos das artes plásticas, no intuito de estabelecer uma aproximação entre as imagens visuais e auditivas que a canção fornece. Os modos utilizados nesta análise foram: modos de direcionalidade; modos de planos; modos de luz; modos de tons, cores e timbres; modos de intensidade, além dos conclusivos modos de valores e modos de significação, que apresentam uma síntese final dos resultados obtidos. Utilizando-se os modos de valores, os elementos principais da peça foram identificados e, em seguida, através dos modos de significação, foi articulada uma cadeia de interpretantes, procurando-se assim chegar a algumas conclusões sobre a obra.

Através da utilização dos modos, nossa atenção volta-se para a observação das imagens suscitadas pelo texto poético, pela música e, finalmente, pelo texto poético-musical. Interessa-nos a maneira como as imagens do texto são captadas e transformadas pelo compositor, ou como imagens de naturezas diversas⁷ podem ser associadas às imagens sonoras da canção.

⁴ Citação da autora em disciplina do curso de Mestrado em Música da Escola de Musica da UFMG em 2005.

⁵ A Teoria da Tripartição de Jean Molino e Jean Jacques Nattiez divide os níveis da análise em neutro, poiético e estésico. O nível neutro corresponde à observação, tanto quanto possível, das configurações imanentes da obra. O nível poiético diz respeito às estratégias composicionais do autor da obra. O nível estésico diz respeito à construção de significação realizada pelo receptor da obra (cf. NATTIEZ, 2002, p. 7-39).

⁶ No momento de ser reconhecido pela percepção, cada signo, na sua relação com um objeto ou referente, se torna o que Peirce chama de interpretante. Este, como signo, se torna, da mesma forma para aquele que o percebe, um novo interpretante, e assim por diante, num processo infinito que é o processo da semiose (cf. REIS, 2004, p.67).

⁷ A imagem é normalmente caracterizada como um dado visual, seja ele referente a objetos concretos ou a imagens mentais (cf. SANTAELLA, 200, p.15). Nosso conceito de imagem se estende para além de sua caracterização como um dado visual. Utilizamos aqui o conceito de imagens mentais de modalidades sensoriais diversas, sejam elas visuais, sonoras ou cinéticas, independente de serem compostas por formas, cores, movimentos, sons ou palavras faladas ou omitidas (cf. DAMASIO, 2002, p. 123).

IV. Diferentes "modos" de ver a canção *A Saudade, Op.11*

A saudade

*A saudade, a dor mais pura,
Tão pura fica ao chorar,
Que o seu pranto transfigura
A morte, que é noite escura,
Numa noite de luar.⁸*

IV.1. Modos de direcionalidade

Os modos de direcionalidade são os que dizem respeito à condução de elementos da obra para pontos culminantes, estabelecendo direcionalidades das linhas das partes que podem ser horizontais, verticais, circulares, sinuosas ou oblíquas, dentre outras (REIS, 2001, p 229).

Na canção *A saudade*, podemos perceber elementos que nos transmitem imagens de estaticidade e ele-

mentos que implicam em imagens de movimento e polarizações.

Nos primeiros 18 compassos da canção, como elementos que conferem estaticidade à obra, podemos citar primeiramente a harmonia na qual predominam acordes de sétima da dominante com quinta diminuta, configurando uma harmonia suspensa. Esta harmonia proporciona uma indefinição tonal devido à ambigüidade dos acordes, que poderiam resolver em diferentes tonalidades. Devido a esta indefinição a harmonia torna-se estática. Entretanto, os acordes dissonantes em encadeamentos circulares sem resolução nos apontam para uma estaticidade em que a tensão se torna elemento constante. (Ex.1)

Como elementos de estaticidade encontramos também a repetição continua do motivo inicial com impulso anacrústico. Este impulso, elemento por si mesmo de movimento, encontra na sua repetição a sua fixação temporal. (Ex.1)

Calm e triste
ligado e com expressão de profunda tristeza

The musical score is for the piano piece 'A Saudade, Op. 11'. It is written for Piano (Piano) and includes a Pedal part. The tempo and mood are indicated as 'Calm e triste' with the instruction 'ligado e com expressão de profunda tristeza'. The score shows measures 1 through 6. The music is in 3/4 time. The right hand plays a melodic line with a recurring motif, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). The Pedal part is marked with an asterisk and shows a series of sustained notes.

Ex.1: Compassos 1-6

No poema, a estaticidade se manifesta na regularidade de sua métrica. Na canção, a métrica regular do poema é diluída pela indicação *calmo e triste*, que sugere um andamento lento, e pela métrica

irregular dos compassos, que se alternam em ternários, quaternários, quinários e binários, causando instabilidade e imprevisibilidade no movimento.

⁸ MONTEIRO DE BARROS, Luís Carlos da Fonseca. "A saudade". In FERNANDEZ, Lorenzo. *A Saudade*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961 (partitura).

Esta falta de previsibilidade deixa à deriva o intérprete e o ouvinte, criando imagens de estaticidade nesta seção da canção.

Como elementos de movimento e polarizações, ainda nos 18 primeiros compassos, observamos inicialmente o desenvolvimento ascendente do motivo melódico da parte do piano. A linha do canto, por

sua vez, desenvolve-se sem resolução melódica e apresenta uma grande amplitude de movimento direcionado para o agudo em palavras como "chorar" e "luar", e para o grave, em palavras como "morte" e "escura". Esta linha carrega em si a tensão da harmonia, uma vez que se restringe às suas notas. Entretanto, seu movimento contrapõe-se à estaticidade harmônica. (Ex.2)

Ex.2: Compassos 7-10

Encontramos nesta primeira seção da canção um clima ambivalente, resultado da tensão dialética entre estaticidade e movimento, com impulsos para a frente e para o alto que, entretanto, sempre retornam ao ponto de partida. A canção nos remete a um movimento que procura, com dificuldade, distanciar-se do ponto inicial, a ele sempre retornando.

No compasso 19, na última palavra do poema, exatamente na sílaba "ar" de "luar", o compositor resolve pela primeira vez o acorde de sétima dominante com quinta diminuta em um acorde perfeito de *Fá # Maior*, iniciando finalmente uma cadência perfeita à tonalidade de *Si menor*. Nestes seis últimos compassos, que podemos caracterizar como uma *coda*, observa-se a ausência de sensível no sétimo grau

de *Si menor*. Entretanto, estão presentes, no mesmo acorde que havia resolvido em *Fá # Maior*, duas outras sensíveis: a do terceiro grau (*Dó #*) e a do quinto grau (*Mi #*) de *Si menor*. A existência destas duas sensíveis confirma o caráter ambíguo da harmonia que ao final da peça encontra resolução em *Si menor*. (Ex.3)

Observamos que a partir do compasso 19, quando a harmonia suspensa dá lugar à cadência à tonalidade de *Si menor*, a canção passa a apresentar direcionalidade harmônica, apesar de diluída pela ausência da sensível e pela presença de dominantes secundárias. Ao final há a resolução num acorde perfeito menor. A métrica regular nesta seção da canção aponta para a estabilização do movimento.

The image displays a musical score for the song "A saudade Op. 11...". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 17 with the lyrics "Nu - ma noi - te de lu - ar". The piano accompaniment is marked with "Pno." and includes the instruction "com doçura triste e calma". The score shows measures 17 through 24, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part includes a crescendo marking "cresc." and a triplet of eighth notes in measure 21.

Ex.3: Compassos 17-24

No poema observamos que as imagens por ele traduzidas se iniciam a partir de um sentimento: a saudade, que é uma dor. Estas imagens caminham gradativamente do interior para o exterior do "eu poético", passando, através do pranto e das lágrimas, para as imagens exteriores do céu. Analogamente, na macro estrutura da canção, observamos um grande gesto da primeira seção em direção à segunda seção: um gesto que se direciona da instabilidade e da tensão para a estabilização e resolução. Este movimento musical sublinha a idéia poética de transformação apresentada no poema.

IV. 2. Modos de planos

Os modos de planos referem-se à construção de perspectiva do discurso. Diferentes planos, mais próximos e mais distantes, mais altos e mais baixos, principais e secundários, podem ser discernidos tendo em vista um ponto referencial (REIS, 2001, p.228).

No poema, imagens interiores de sentimentos caracterizam um plano do discurso, em oposição a um plano externo, onde se apresentam as imagens do céu.

Podemos observar a canção como sendo construída em dois planos principais sobrepostos: horizontal e vertical. Em um único plano horizontal se desenvolve a tensão e a resolução do discurso. Este plano da canção se articula com o plano interior do poema, e tem como elementos principais a harmonia e a repetição rítmica. O plano vertical, com atração ascendente e descen-

dente, tem como elemento principal a linha melódica do canto, polarizada pelas imagens suscitadas pelas palavras do poema.

IV. 3. Modos de luz

Os modos de luz referem-se a organizações que criam na obra a dialética do claro-escuro, do brilho e da opacidade, da sombra e da luz, do agudo e do grave, da clareza e da obscuridade (REIS, 2001, p.229).

O poema nos apresenta imagens pictóricas de luz e sombra em suas referências à "noite escura" e à "noite de luar". Também nos apresenta assonâncias de vogais de sonoridades contrastantes, abertas e fechadas, em palavras como "chorar", "luar", "escura" e "transfigura".

A canção apresenta elementos que sugerem imagens sonoras de sombra e luz, associadas às diferentes intensidades luminosas do poema, como por exemplo: as regiões graves da voz e do piano, que reforçam as palavras de sonoridade escura, e as regiões agudas que, em contraste, dão luminosidade às palavras de sonoridade aberta; o uso de intervalos como o trítono para atingir o ponto mais agudo na tessitura do canto na palavra "chorar", bem como o acento no acorde da parte do piano na palavra "morte", com dinâmica forte e retorno imediato à dinâmica piano; o acorde perfeito maior na palavra "luar", concluindo a seção de harmonia suspensa, que confere uma clareza súbita à canção; a resolução em um acorde perfeito menor

no último compasso, que também nos remete a uma nova luz, mais difusa; o timbre criado com a utilização da harmonia suspensa, que é clareado quando se dá a definição da tonalidade.

As indicações de caráter apresentadas na canção – “calmo e triste” com a observação “ligado e com expressão de profunda tristeza” em dinâmica *p*, e, ao final “com expressão sombria”, “sombrio”, “com doçura triste e calma” e “morrendo” – sugerem tons escuros.

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

Podemos concluir que a canção apresenta acentuados contrastes de luz e sombra. Entretanto, no plano geral, predominam imagens sombrias, sugeridas pelos sentimentos evocados, pelas imagens noturnas, pela harmonia suspensa, pela tonalidade menor, pela dinâmica predominante em *p* e pelas indicações de caráter.

IV. 4. Modos de tons, cores e timbres

Os modos de tons, cores e timbres referem-se à avaliação de diferentes situações cromáticas encontradas no discurso literário, musical ou plástico, em relação a um ponto referencial (REIS, 2001, p.229).

O poema nos apresenta duas imagens cromáticas principais, em tons de azul escuro, referentes à “noite escura” e à “noite de luar”. Em contraste, nos apresenta o branco, quando faz referência ao luar.

Observa-se ausência de modulação na canção. Entretanto, a mudança da harmonia suspensa para uma harmonia tonal sugere uma importante mudança cromática na obra, em uma analogia à transformação das imagens visuais do poema.

A canção nos apresenta uma cor predominantemente escura, como já foi observado através dos “modos de luz”. Surgem, entretanto, lampejos de outras cores, pelo uso de elementos tais como: o acorde dissonante sob a palavra “morte”, o salto de tritono na sonoridade aberta da palavra “chorar” em registro agudo da linha do canto e o acorde perfeito maior na palavra “luar”.

IV. 5. Modos de intensidade

Os modos de intensidade relacionam-se com a dinâmica, a agógica e a densidade apresentada por diversos elementos do discurso. A dinâmica refere-se à variação de intensidade, alternando-se entre o forte e o fraco. A

agógica relaciona-se com uma maior ou menor intensidade resultante da movimentação rítmica, que pode ser rápida, lenta ou moderada. A densidade relaciona-se com os diferentes tipos de textura do discurso (REIS, 2001, p.228).

A indicação de caráter “calmo e triste”, sugerindo um andamento lento, e as indicações de dinâmica em *p* ao longo da peça, estabelecem a canção em um patamar de dinâmica *piano*, apesar da presença de crescendi e dinâmica *f* acentuando palavra do texto poético. As variações agógicas são resultantes do desenvolvimento da linha melódica, aliado às variações de dinâmica. O compositor, por meio destes recursos de dinâmica e agógica aliados à inflexão expressiva que ele confere ao poema, intensifica imagens e valoriza determinadas palavras tornando certas passagens em momentos de grande dramaticidade. Enfatiza assim as gradações de densidade de emoção encontradas no poema. A saudade, a dor, o pranto e a noite escura, metáfora para a morte, sugerem um adensamento de emoções. Finalmente sobrevém a rarefação, a transfiguração da morte, o alívio, o luar.

Observa-se que a canção apresenta variações expressivas de intensidade, levando-se em conta as variações de densidade dramática do texto poético, as variações de dinâmica musical, as variações na tessitura vocal do grave ao agudo, as indicações de caráter e a textura harmônica apresentando regiões de consonância e dissonância.

IV. 6. Modos de valores

Os modos de valores estabelecem os elementos da obra que serão valorizados de acordo com seu destaque e qualidade de participação no discurso. Estes elementos podem ser figuras, personagens ou procedimentos (REIS, 2001, p.228).

Após a análise desta canção, consideramos que os elementos que mais se destacam no discurso literário-musical são: o sentimento “saudade”, denotado pelo título da canção; a contraposição das imagens visuais da “noite escura” e da “noite de luar”, a mudança da harmonia suspensa da primeira seção para o modo menor da segunda seção; o motivo anacrústico repetitivo e a sinuosidade da linha do canto.

IV. 7. Modos de significação

Os modos de significação referem-se à organização lógica dos signos, em suas relações com os “interpretantes”, no processo da semiose. Em virtude de sua natureza mais concreta ou mais abstrata e dos códigos utilizados em cada obra, os signos podem ser interpretados de forma direta ou indireta, implícita ou explícita, semiótica estrita positivista ou semiótica aberta no sentido infinito dos interpretantes possíveis (REIS, 2001, p.230).

Neste estudo optamos por realizar uma interpretação semiótica aberta, atribuindo significações diversas aos elementos literário-musicais da canção. Na canção *A saudade*, atribuímos às imagens de estaticidade, tensão e sombra a idéia da dor. Os elementos cíclicos e repetitivos nos traduzem imagens ligadas ao próprio movimento corporal existente na atitude de "chorar". Estas imagens nos remetem a uma difícil tentativa de libertação de uma situação dolorosa. O "pranto" se coloca como elemento capaz de transfigurar a morte. A melodia do canto, metáfora do pranto, carrega a estaticidade tensa da harmonia, mas possui movimentos no plano vertical, transitando entre as idéias da morte e da libertação. As imagens de luz e a resolução harmônica em tom menor efetuam a transformação da "noite escura" numa "noite de luar".

O sentimento "saudade" é expresso de forma intensa nesta canção, que potencializa seu caráter ambíguo de ser ao mesmo tempo dor e consolo. A ambigüidade do poema é reiterada na canção pela ambigüidade harmônica, pela tensão dialética entre estaticidade e movimento, e pelo jogo de dinâmica e cores, que confere grande intensidade de expressão às frases melódicas e grande dramaticidade às palavras do poema. O longo gesto de tensão e resolução que se percebe durante a canção nos remete à idéia poética da transformação. A finalização da canção conota calma e consolo advindos do sofrimento que, se não resolve a dúvida e a incerteza da morte, pelo menos a transforma, ameniza, conferindo-lhe claridade e beleza.

V. Algumas conclusões

Lorenzo Fernandez musicou mais de 40 poemas. O compositor praticamente não repetiu poemas, talvez porque estivesse atrás de uma temática que de certa forma se encontra presente em todos os poemas que musicou: a temática da transformação, da transitoriedade da vida, da ambigüidade dos sentimentos e do canto como fonte, como alimento, como redenção, como consolo. Canto que se confunde com o pranto de tal forma que não se pode mais distingui-los.

Consolo, entretanto, não todo para estes sentimentos expressados de forma pungente, muitas vezes dramática, onírica, mas sempre carregada de dúvidas e reticências, que se traduzem em sua música nos efeitos de sombra, nas tonalidades escuras, nas resoluções suspensas, nos silêncios, na ambigüidade harmônica e na irregularidade métrica.

Sua escolha de poemas revela sua atração pelas imagens do céu, principalmente as imagens noturnas. *Noite cheia de estrelas, Serenata, Noite de junho, Canção ao luar, Nocturno, Dentro da noite, Vespéral e Aveludados sonhos* são apenas alguns exemplos de canções com esta temática. Já em *A saudade*, uma de suas primeiras canções para canto e piano, podemos fazer analogias entre as imagens do céu e as imagens sonoras de sua música.

A imagem do céu possui desde sempre valor simbólico intenso. Primeira tela que se ofereceu aos olhos dos homens, o céu estrelado foi um dos primeiros modelos de escrita em tradições arcaicas.⁹ Ler o céu é como decifrar um texto. Escrever pode ser a tarefa de transformar os enigmas do céu em poesia. Diante destas imagens cabe a quem vê ou imagina fazer analogias com suas próprias paisagens interiores. A imaginação se liberta e o processo de significação liga estas paisagens com sentimentos experimentados, num processo de semiose em cadeias.

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

⁹ Constatação de Anne-Marie Christin, a partir de citação de François Jullien, em "À l'origine de la notion chinoise de littérature", *Extrême-Orient-Extrême-Occident*, n.3, 1983, p.48 (CHRISTIN, 2004, p.291).

Referências bibliográficas:

- CASTRO, Luciana Monteiro de; BORGHOFF, Margarida Maria; PEDROSA, Mônica. *Em defesa da canção de câmara brasileira*. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*, V.8. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003.
- CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia, orgs. *Historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira & Lent, 2004.
- DAMASIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FERNANDEZ, Lorenzo. *A Saudade Op.1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961.(partitura)
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmo*. São Paulo: Ática, 1989
- LA RUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates*, V.6. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2002.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas Ltda, 2001.
- _____. *Essais sur l'art: musicologie, sémiologie et philosophie*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Mônica Pedrosa de Pádua é Professora Assistente de Canto na Escola de Música da UFMG. Bacharelou-se em Canto nesta escola e obteve Mestrado em Canto na Manhattan School of Music em Nova York. Doutoranda em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. Membro do Grupo de Pesquisa "Resgate da Canção Brasileira".

Margarida Borghoff é Professora Adjunta de Piano e Música de Câmara na Escola de Música da UFMG. Realizou Bacharelado em Piano e Música de Câmara na Escola Superior de Música de Freigurg i. Breisgau, e Mestrado e Doutorado em Acompanhamento de Canções (Liedgestaltung) na Escola Superior de Música de Karlsruhe, Alemanha. Coordenadora do Grupo de Pesquisa "Resgate da Canção Brasileira".