




Oswaldo de Souza (1904-1995): processo composicional e canções alinhados aos preceitos da Semana de Arte Moderna de 22

John Kennedy Pereira de Castro 
Universidade Estadual de Maringá – UEM
jkpcastro@uem.br

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal

Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Enviado: 10.10.2023

Aceito: 01.11.2023

Publicado: 01.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789458>

RESUMO: O presente artigo apresenta uma visão panorâmica da vida e obra do compositor rio-nortegrandense Oswaldo de Souza, por meio da exposição do espectro geofísico social e cultural na gênese de suas canções. Visa promover a difusão de suas composições, evidenciando o vínculo das mesmas, enquanto canções brasileiras de câmara, com os preceitos preconizados no conhecido movimento Semana de Arte Moderna, no qual uma nova visão dos processos artísticos defendia a brasilidade na nossa arte nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Oswaldo de Souza. Canção brasileira de câmara. Semana de Arte Moderna.

Oswaldo de Souza (1904-1995): his compositional process and Art songs aligned with the precepts of the Modern Art Week movement of 1922)

ABSTRACT: This study presents a panoramic view of the life and work of the Brazilian composer Oswaldo de Souza, through the exposure of the social and cultural geophysical spectrum in the genesis of his Art songs. It aims to promote the dissemination of his compositions, highlighting their link, as Brazilian chamber songs, with the precepts recommended in the well-known Semana de Arte Moderna (Modern Art Week movement of 1922), in which a new vision of artistic processes defended Brazilianness in our national art.

KEYWORDS: Oswaldo de Souza. Brazilian Art-song. Modern Art Week movement of 1922.



1. Vida e obra de Oswaldo de Souza¹

Oswaldo de Souza (1904-1995) nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 1º de abril de 1904, no seio de uma família bem-sucedida e de vínculos políticos, sendo favorecido com sólida educação formal e musical. Realizou seus estudos musicais ao piano com o maestro Luigi Maria Smido (1870-1943), que se estabeleceu em Natal em 1903 para dirigir a primeira Orquestra do Teatro Carlos Gomes. Com o maestro Luigi Maria Smido, Oswaldo de Souza recebeu aulas de piano no próprio teatro, onde apresentou suas pequenas composições durante suas aulas, despertando curiosidade no maestro. Suas primeiras composições constituíam-se de valsas chopinianas, mas de sabor brasileiro, enfatizando o gosto popular. Também, deve-se a Smido a conquista de uma vaga no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, hoje Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, no ano de 1926. Nessa instituição, Oswaldo de Souza foi aprovado para o quinto ano de piano e terceiro de teoria. Foi nessa época que Oswaldo de Souza compôs arranjos de melodias folclóricas e populares que marcaram sua personalidade e estilo musical.

Dentre tantas experiências vividas nessa época, destacam as idas ao cinema Odeon, e as audições com os respeitados nomes da época: os compositores e pianistas Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), essa, apesar de idosa, muito atuante no meio musical. Eram os respeitados nomes da música popular brasileira. Após o fim do curso, lhe restava atuar como professor de piano ("Concluiu seu curso de música em 1930 realizando seu exame final em forma de recital, aberto ao público, na sala Leopoldo Miguez).

Sua primeira composição, *Triste Enlevo*, foi publicada em 1928 por iniciativa de Luigi Maria Smido, seu antigo professor, residente à época também no Rio de Janeiro. Ressaltamos que os anos de 1931 e 32 marcaram a primeira fase das composições de Oswaldo de Souza na cidade fluminense, e refletiram características presentes em todos os seus trabalhos: profunda vinculação ao sentimento musical brasileiro e nordestino, em especial. Segundo GALVÃO (1988), "Suas canções são geralmente, nascidas de três fontes: o próprio compositor, outros poetas ou adaptação de quadrinhas populares" (GALVÃO, 1988: 38). As quadrinhas, vindas da tradição oral, merecem destaque

¹ Breve biografia de Oswaldo de Souza adaptada a partir da obra do seu biógrafo Cláudio Augusto Pinto Galvão, *Oswaldo de Souza: o canto do Nordeste*. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.

particular. Foram ouvidas por Oswaldo de Souza em Natal e no interior do Rio Grande do Norte, cantadas ou recitadas por familiares, velhas mucamas e cantadores sertanejos. Outras foram colhidas de publicações ou em cordéis, comuns no interior nordestino. A inspiração nordestina nos mostra a influência telúrica presente em seu trabalho, o alvo de suas composições. Nota-se claramente a vinculação ao ambiente geográfico de sua infância e adolescência. Nesse período ocorreram as primeiras gravações de suas canções, apresentando as situações reais e as características do geofísico da região, além das observações e vivências que buscaram traduzir musicalmente com um tom de fidelidade o sentimento sertanejo e que:

No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu "baú de memórias", e ele, mesmo saindo do Nordeste para o sudeste, **nunca** descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, mas num tom brasileiro (BRITO, 2009: 13, grifo do autor *apud* CASTRO, 2010: 148).

Residindo no Rio de Janeiro, Oswaldo de Souza atuou como professor de música e compositor. Essa nova atividade o colocou em contato com muitos artistas da época, como Pascoal Carlos Magno (1906-1980), Murilo Carvalho (s.d.), Alma Cunha (s.d.) e um dos mais prestigiados intérpretes da canção brasileira: Jorge Fernandes (s.d.), este um dos primeiros a gravar composições de Oswaldo de Souza. Foi nesse período que ele oportunamente conheceu o também músico e compositor Waldemar Henrique (1905-1995), vindo do Pará. Suas obras apresentavam grande afinidade musical, diferenciadas, no entanto, pelas regiões geográficas a que cada um pertencia. Formou-se, naquele momento, uma sólida amizade. Tinham a mesma fonte de inspiração. Em 1938, Waldemar Henrique convidou-o para que o substituísse em alguns programas na Rádio Tupi. Tal acontecimento foi oportuno para a divulgação de suas obras. Para esses programas, contou com a participação da cantora Mara Ferraz (1916-1975), irmã de Waldemar Henrique. Outra oportunidade ocorreu em 1937, no programa intitulado "Hora do Brasil", ainda na interpretação de Mara Ferraz, juntamente com outros artistas famosos da época, como Stelinha Egg (1914-1991), Dorival Caymmi (1914-2008) e Maria Sylvia Pinto (1913-1999). Recebeu ainda forte incentivo de Waldemar Henrique para apresentar-se em programa inteiramente seu, enfrentando grande público e a severa crítica de então. Diante de tal incentivo, Oswaldo de Souza realizou seu primeiro

recital no dia 28 de novembro de 1939, com a participação da cantora consagrada Mara Ferraz, com lotação máxima.

Em 1940, visitou o ambiente musical de São Paulo, mais especificamente a Vila Embu, região bastante ligada à área rural, onde Oswaldo de Souza manteve contato com um rico manancial do folclore paulista. Conheceu, nesse tempo, o cantor Marino Gouveia (s.d.) com quem realizou, posteriormente, recitais pelo interior de São Paulo e Bahia. Oswaldo de Souza foi convidado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda de São Paulo para realizar pesquisas de músicas folclóricas destinadas ao documentário chamado *Festa e Tradições da Villa Embu*. Esse trabalho de coleta de canções foi adaptado para Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Esse foi, verdadeiramente, o primeiro trabalho do compositor na área da pesquisa folclórica. Nesse período recolheu três danças rurais: *Chimarrête*, *Manjerição* e *Quero Bem*, que mais tarde harmonizou.

Em 1941, apresentou outro recital de grande sucesso na capital mineira. É de F. Abbat, no jornal *A República*, de Belo Horizonte, o seguinte comentário ao recital de Mara Ferraz e Oswaldo de Souza:

Todos veem neles essa ânsia de ressuscitar motivos aparentemente mortos, fazer reviver situações quase desaparecidas: toda gente culta vê nisso uma tarefa louvável, porque sabe que na história e no culto das tradições repousam a segurança e a integridade de um povo como nação (GALVÃO, 1988: 102).

Em 1948, partiu para a Bahia, onde se apresentou no Palácio da Aclamação e, posteriormente, depois em outras cidades baianas. O trabalho de Oswaldo na Bahia despertou grande interesse por parte do secretário de educação e saúde, professor Anísio Teixeira (1900-1971), que propôs, pelo governo da Bahia, uma pesquisa semelhante às feitas no Rio Grande do Norte, São Paulo e Minas Gerais, porém, contando com o apoio financeiro do Estado.

A pesquisa teve início no dia 2 agosto de 1949, em Bom Jesus da Lapa, cidade limítrofe com todos aqueles sertões. Bom Jesus da Lapa reunia em sua festa tradicional romeiros e negociantes de muitos rincões. Segundo GALVÃO (1988):

[...] o mais legítimo som brasileiro na forma de intermináveis desafios de contagiante cocos de roda, onde se fundiam, em uma universalização, as figuras de Lampião, Padre Cícero e Carlos Magno com todos seus pares de França (GALVÃO, 1988: 63).

Oswaldo de Souza trabalhou incansavelmente no levantamento de material, copiando o maior número possível de expressões do folclore musical da região. Após a festa em Bom Jesus da Lapa, ele seguiu pelo rio São Francisco em um velho navio gaiola² de rodas. Foram dez meses de trabalho para pôr em ordem todo o material coletado. Após a prestação de contas da verba, Oswaldo de Souza voltou a São Paulo plenamente recompensado.

O casamento com Lourdes Friedrich de França (s.d.), em abril de 1952, marcou um novo momento na vida do compositor. Ainda em São Paulo, foi indicado para o programa que focalizava música brasileira, promovido pelo grupo de Televisão Record e patrocinado pela Companhia Rhodia. O programa se chamou Retrato Musical do Brasil, e, por alcançar alta qualidade, obteve grande popularidade. Além da música folclórica original, o programa apresentava também uma parte de música erudita brasileira.

Foi por meio do amigo Humberto Dias (s.d.) que Oswaldo de Souza foi indicado para realizar o inventário e tombamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Norte. Após 28 anos de ausência da terra natal, o compositor e sua esposa partiram para essa nova etapa, levando consigo uma coleção de arte sacra que recolhera ao longo de anos.

O trabalho que tinha no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN limitou um pouco seu tempo para a música. A aposentadoria, no entanto, chegou em 1974. Durante esse período, Oswaldo de Souza obteve reconhecimento e recebeu distinções de honra ao mérito, uma delas como sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte. De São Paulo, recebeu medalha e diploma pelos serviços prestados na área da música, da pesquisa musical e também pela sua atuação em benefício do Patrimônio Histórico daquele Estado. Em 22 de outubro de 1968, Oswaldo de Souza assumiu a cadeira de nº 25 da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras. Recebeu, ainda, o título da Sociedade Brasileira de Folclore e foi nomeado pelo Estado do Rio Grande do Norte como Componente do Conselho Estadual de Cultura. Foi também diretor do Museu de História da Fundação José Augusto. Realizaram, em diversos estados do Brasil, exposições de arte sacra e de rendas e labirintos do Rio

² Navio Gaiola é um navio típico da Amazônia, misto de passageiros e carga. Sobem e descem os rios sempre lotados, e os passageiros armam suas redes em qualquer parte, animais diversos.

Grande do Norte. Aposentado, Oswaldo de Souza guardou vigor, saúde física e mental que, a partir desse novo *status*, possibilitou dedicar sua vida à música.

Sua obra, por mais de cinquenta anos, manteve uma linha de coerência com a sua proposta inicial, que foi a valorização das raízes do folclore brasileiro que lhe forneceu a fonte de inspiração constante e que "[...] em Oswaldo de Souza tudo era uma coisa espontânea. Ele já tinha estes aspectos extraídos das conversas com o povo, das observações dos locais por onde andava" (BRITO, 2009: 03 *apud* CASTRO, 2010: 140).

Suas canções, concebidas com qualidade técnica e formal, conseguem traduzir sentimentos, linguagens e estrutura alusivas à cultura musical do Nordeste. Oswaldo de Souza soube, com eloquente respeito, realçar aos elementos que lhe serviram de fonte inspiradora para sua obra.

2. O processo criativo em Oswaldo de Souza

Considerando o conceito apresentado por NATTIEZ (2002), quando diz que "[...] uma forma simbólica resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor" (NATTIEZ, 2002: 12), buscamos compreender, descrever e principalmente, a partir dessa premissa, reconstituir o processo criador de Oswaldo de Souza. Tal proposta de ação configura apenas como recorte de uma realidade, bem mais ampla, no que tange aos fatos e ações, nos quais sua obra se circunscreveu. Com a finalidade de nos aproximarmos e entendermos o processo criador de Oswaldo de Souza, recorreremos a duas fontes primárias sobre o compositor. Trata-se do trabalho biográfico realizado pelo professor Claudio Augusto Pinto Galvão e do testemunho, registrado em entrevista, da professora Maria de Fátima de Brito (*in memoriam*), ex-aluna, amiga e intérprete de Oswaldo de Souza.

Estas fontes abrem perspectivas à compreensão da obra de Oswaldo de Souza, pois mediam substancial gama de remissões extrínsecas ao texto musical, desde a descrição da vida músico-cultural no início do séc. XX em Natal, Rio Grande do Norte, cidade onde nasceu Oswaldo de Souza, às interações do compositor em sua trajetória de formação e atuação musical nos principais centros culturais do país: as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Destacamos ainda, como fontes primárias, documentos que registram o trabalho investigativo desenvolvido por Oswaldo de Souza no médio São

Francisco na década de 1940 e outros que testificam de sua tarefa de realizar, a convite do então governador Sr. Aluísio Alves, o tombamento do patrimônio histórico artístico cultural do seu Estado natal: o Estado do Rio Grande do Norte.

Estas e outras informações, em certo grau, estiveram vinculadas ao processo criativo de Oswaldo de Souza e se enquadram em um conjunto de significações que seriam denominadas por NATTIEZ (2004) de remissões extrínsecas, ou seja:

[...] significações afetivas, emotivas, imagéticas, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, [...]. [...] não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do "fato musical total" e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de "semântica musical" seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão "remissões extrínsecas" que acabo de empregar (NATTIEZ, 2004: 07).

Oswaldo de Souza foi favorecido pelas oportunidades de obter sólida educação e de vivenciar inúmeras experiências de brasilidade, como descreve a professora e cantora Fátima de Brito, em seu testemunho sobre o compositor.

Oswaldo de Souza foi menino numa Natal pequena, com características muito provincianas e, como se isso não bastasse, passava férias na fazenda do avô (convém lembrar que Oswaldo de Souza nasceu em 1904!), um lugar onde havia os sons dos rabequeiros e dos vaqueiros soltando a voz nos aboios! Se os primeiros entoavam suas canções se auto acompanhando na rabeca, os segundos soltavam a voz na amplidão do campo chamando os bois no cantochão da garganta. Atesto isto nas suas peças "Louvação" e "Retirada". (BRITO, 2009: 02 *apud* CASTRO, 2010: 139)

Tais experiências, somadas ao conhecimento musical acadêmico-formal, estruturaram uma ferramenta chave no registro de tudo que colheu e compôs ao longo de sua vida. Ser criado num lar com inúmeras vivências musicais certamente estimulou em Oswaldo de Souza o interesse e a sensibilidade pela música, como comenta BRITO (2009): "[...] de ele ter nascido num lar de mãe pianista e, como era um menino musical, sua curiosidade pela música se manifestava através do toque e/ou sons do piano, veículo doméstico para expressão musical" (BRITO, 2009: 01 *apud* CASTRO, 2010: 138).

A música de Oswaldo de Souza se enquadrava a certos anseios preconizados pelo movimento "A Semana de Arte Moderna de 22"³, não exatamente em resposta às ideias vindas do sudeste do país a partir dos modernistas, mas por força de anseios e proposições, firmados consigo mesmo há algum tempo, de valorizar a cultura de seu povo. O que houve, afinal, foi uma coincidência benéfica com alguns dos propósitos da "Semana de 22", pois para Oswaldo de Souza era já relevante a inserção de aspectos de brasilidade em sua obra, como afirma BRITO (2009).

No caso de Oswaldo de Souza este tom ele já trazia dentro de si, no seu "baú de memórias", e ele, mesmo saindo do Nordeste para o Sudeste, **nunca** descartou o valor de suas raízes, e todo o aprendizado, ampliado aí, ele converteu num tom mais que regionalista, num tom brasileiro (BRITO, 2009: 06 *apud* CASTRO, 2010: 149, grifo do autor).

Lembre-mo-nos também que o cenário nordestino, inspirador de Oswaldo de Souza, foi vivenciado por ele na infância em suas muitas viagens de férias com sua família pelo interior do Estado do Rio Grande do Norte. Neste contexto, conviveu com situações e temas que eram símbolos da cultura poético-musical do sertão nordestino, ligados ao homem e sua luta diante da seca, revelando a resistência do sertanejo que, mesmo diante da adversidade, mantém profunda relação com seu meio geográfico (habitat) e vínculo de pertencimento. Estas experiências e muitas outras vividas pelo compositor em suas viagens em família pelo interior (sertão) do Estado lhe proporcionaram um conjunto de elementos e referências presentes em seu processo criador. Sua obra musical deu ênfase a uma série de elementos da cultura poético-musical e da brasilidade relacionada ao geofísico ao qual pertencia: o nordeste brasileiro. Segundo HERR (2004):

Oswaldo de Souza (Natal, 1904-1995), foi dos compositores brasileiros cuja pesquisa sobre música folclórica ampliou e enriqueceu muito o conhecimento sobre o folclore brasileiro, fato reconhecível em suas canções. Compôs 34 canções (com texto próprio em 23 delas) e mais de 80 arranjos de melodias folclóricas. Tanto as composições quanto os arranjos mantêm aspectos do folclore brasileiro em sua melodia, e foram influenciados por modelos populares urbanos, como a seresta e a modinha. Ele procurou incorporar suas raízes brasileiras à sua música, considerada tipicamente nacional pela crítica da época (HERR, 2004: 29).

³ A Semana de Arte Moderna, posteriormente conhecida como "Semana de 22", foi um movimento deflagrado em São Paulo em 1922. Este movimento teve forte repercussão nos meios intelectuais brasileiros, modificando a linguagem artística vigente até então no País. Este movimento abrangeu a todos os aspectos estéticos. São seus vultos mais conhecidos: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Villa-Lobos e Victor Brecheret.

Sob esta perspectiva, a música de Oswaldo de Souza não seria apenas uma música nordestina, mas revelaria um grau de brasilidade e atenderia ainda a certas tendências estéticas acalentadas pela sociedade brasileira na primeira metade do século XX⁴. No "Diário Paulista" de Marília (SP) do dia 19 de maio de 1944 foi publicada, na seção "Notas da Cidade", segundo GALVÃO (1988), a seguinte declaração de Laércio Barbalho (1944): "Primam as composições de Oswaldo de Souza pela sua originalidade e pela emotividade que despertam" (BARBALHO, 1944, *apud* GALVÃO 1988: 95). BARBALHO (1944) demonstra, segundo os parâmetros da semiologia musical proposta por NATTIEZ (2002), um conjunto de remissões extrínsecas presentes à obra de Oswaldo de Souza, sua poiésis, que remetem a vivências e experiências humanas. Oswaldo de Souza nos revela:

[...] uma força criadora original e pitoresca, descrevendo no teclado cenas da nossa vida simples do sertão, com uma fidelidade absoluta e uma capacidade estilizadora toda própria. Os motivos nordestinos que ele retrata lembram autênticas paisagens e coisas do Brasil rude, mas cheio de encantamento, [...] festa de brasilidade (BARBALHO, 1944, *apud* GALVÃO 1988: 95).

Partindo da ideia de que a música seja capaz de traduzir, com seus elementos de linguagem, características extramusicais as quais denominaríamos, nos aproximando de BARBALHO (1944), de brasilidade, julgamos ser possível e necessário decodificar tais elementos presentes em suas canções com o intuito de agregarmos novos paradigmas que venham a contribuir à *performance* da canção brasileira, em especial, à canção de cunho regionalista. A obra vocal de Oswaldo de Souza é considerada, na atualidade, como pertencente ao gênero canção de câmara, muitas das quais se enquadram no âmbito da música de cunho regionalista quando enfocam o sertão na retomada de temáticas como a seca, o êxodo rural, o folclore, o homem sertanejo (aspecto social) e, em caráter lírico, o belo em meio às agruras. Tem-se, no conteúdo expressivo de alguns poemas de suas canções, marcas do movimento literário da década de 1930, no qual escritores nordestinos ligados ao sertão adotaram certos recursos que os enquadraram no chamado "Regionalismo Nordeste de 30". São exemplos dessa tônica as canções *Juazeiro* e *Retiradas*, contextualizadas com temas propostos em obras literárias da época de 30, como o infortúnio da seca e suas consequências. Esse diálogo se estabelece por

⁴ Afirmativa construída a partir da reflexão, entre outros, sobre o artigo "Cultura e Modernidade no Brasil" do Prof. Ph.D. Ruben George Oliven do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio

força da relação interpessoal e artística entre indivíduos pertencentes na época à intelectualidade brasileira, englobando não apenas músicos e escritores, mas pintores, escultores e cineastas, levando à criação de um grande número de obras e escolas artísticas que abordavam essa temática.

Oswaldo de Souza evoca com simplicidade, a partir de sua relação com o espaço inspirador de suas obras, múltiplas imagens poéticas apreendidas e recriadas como formas de realidade. Comporta-se, assim, muitas vezes, como um trovador, um cancionista popular, um cantador, recorrendo raramente a linguagens ou a estruturas formais complexas, ainda que exibindo em sua obra os conhecimentos musicais formalmente adquiridos e, sobretudo, as suas características estilísticas próprias. A atmosfera melódico-rítmica e harmônica do gênero canção em Oswaldo de Souza se identifica com a cultura musical local predominante à época representada pelas serestas, modinhas e outros subgêneros regionalistas e urbanos. E essa identificação se faz presente em três diferentes vertentes temáticas de sua obra, relacionadas aos ambientes do sertão, do litoral e o urbano. Segundo BRITO (2009):

A paisagem nordestina é presente nos seus diversos aspectos: litoral, sertão e zonas urbanas. Estas últimas trazem, como um retrato, a cidade de Natal das primeiras décadas do séc. XX através da sonoridade das modinhas cantadas nos salões das famílias abastadas e também das modinhas de seresta cantadas pelos seresteiros em serenatas sob as janelas de suas amadas (BRITO, 2009: 12 *apud* CASTRO, 2010: 149).

Oswaldo de Souza parece-nos um retratista das tradições poético-melódicas latentes no inconsciente popular e coletivo do litoral e sertão nordestino que, presentes na lírica poética dos cantadores, evoca cenas e costumes locais do nordeste brasileiro revelando, quando se volta à região litorânea, grande lirismo, apresentando figuras folclóricas que povoam o imaginário de suas populações, dando a elas protagonismo, como nas canções *Sereia do Mar* e *Jangada*. Suas canções, para voz com acompanhamento de piano, não exploram as regiões extremas da voz. O autor, ainda segundo BRITO (2009)⁵,

[...] escreveu predominantemente para voz média, uma vez que este registro se aproxima mais da dicção, sem grandes impositações vocais, do cantar regional,

Grande do Sul - UFRGS.

⁵ Conversas e ensaios realizados sobre a obra de Oswaldo de Souza durante entrevista concedida a este autor na residência da Professora Fátima de Brito em Maceió – Alagoas de 01 a 05 de junho de 2009.

sendo esse, em sua obra, retratado numa tessitura mais central do registro vocal cantado. (BRITO, 2009, informação verbal).

A observação desta característica de escrita para a região média da voz nos leva a observar o quanto seu processo criativo se faz coerente com o objetivo de permitir uma emissão e uma dicção construída a partir das características acústicas do português brasileiro, evitando colocações e estéticas excessivamente belcantistas, estranhas e, por vezes, caricatas à clareza e interpretação da língua nacional, aspecto que também já preocupava Mário de Andrade quando, ele mesmo, recomendava aos intérpretes da canção brasileira que evitassem uma característica de voz "encasacada", termo apontado pelo literato, referindo-se à maneira equivocada de cantar em língua nacional, soando por demais européia, a exemplo das escolas tradicionais de canto. Para ele "[...] o timbre europeu do *bel canto* descaracteriza a voz brasileira" (ANDRADE, 1965: 126 *apud* HERR, 2004: 32).

Observando as canções de Oswaldo de Souza, notamos que as mesmas se enquadram, em sua maioria, dentro do âmbito da tessitura vocal para voz média e guardam em si uma relação de valorização ao texto, tanto pela intrínseca relação com a temática folclórico regional e urbana quanto por uma dicção coerente e vinculada às características fonéticas do português brasileiro falado, possibilitando aos intérpretes maior fluência e organicidade à *performance* das mesmas.

3. O processo criativo de Oswaldo de Souza e o realismo de 1930

Percebemos que algumas das canções de Oswaldo de Souza evocam um cenário típico dos anos da grande seca, registrada em meados dos anos de 30 e 40 do século XX, quando se abateu sobre o sertão nordestino grande flagelo decorrente da longa estiagem. Como observamos anteriormente, este fenômeno foi retratado também na literatura, na qual foi representado sob uma ótica sócio-política do semiárido brasileiro. Este movimento literário ficou conhecido como "Movimento de 30" e trouxe em seu bojo uma clara denúncia às questões da seca e suas consequências à vida do homem sertanejo.

Por estar a tônica do Realismo de 1930 presente em algumas de suas canções, Oswaldo de Souza configura um perfil de canção de concerto regionalista, no qual seus poemas (textos) expressam marcas do movimento literário em que escritores

nordestinos adotaram recursos que os enquadraram no chamado "Regionalismo Nordeste de 30", numa nítida retomada de temas como a seca e o êxodo rural. Num ensaio sobre Graciliano Ramos, BATISTA (2008) nos apresenta aspectos estéticos que configuraram tal movimento e ratificamos que os mesmos se identificam com a temática presente na obra de Oswaldo de Souza:

O regionalismo é um dos termos usados para o grupo de escritores do nordeste que se destacaram na década de 1930. Terminologicamente e também denominado de 'Romance de 30 do Nordeste', este termo recebeu designações geográficas (Norte/Nordeste), cronológicas (romance de 30, década do romance de 30, ciclo de 30, ficção de 30, o romance brasileiro de 30), literárias (regionalismo, modernismo, neo-realismo, ciclo nordestino do romance modernista) e temáticas (literatura das secas, ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, romance de testemunho). Daí a ênfase a escritores ideologicamente semelhantes como José Américo de Almeida (A bagaceira - 1928), Raquel de Queiroz (O Quinze - 1930), José Lins do Rego (Menino de Engenho - 1932), Jorge Amado (Cacau - 1933) e Graciliano Ramos (São Bernardo - 1934) (BATISTA, 2008: 01).

Ainda acerca da filiação estética ao "Realismo de 30", NOGUEIRA (2004) observa o quanto Oswaldo de Souza se manteve coerente com os parâmetros estéticos do movimento realista:

O excesso de realismo, a tendência maior à reconstituição do que à criação, esmerando-se em adaptar exatamente suas canções às molduras que conheceu, à linguagem musical coloquial, são atitudes que fazem com que reconheçamos nele um verdadeiro paisagista musical do Nordeste brasileiro, empenhado na reconstituição de cenários, personagens e quadros de costumes, o que devemos também reconhecer como traços tardios do processo romântico (NOGUEIRA, 2004: 15)

É importante refletirmos sobre o quanto esta estética contribuiu e foi constante em seu processo criador e como se converteu, em muitos momentos, não em denúncia e clamor por justiça social (muito em voga na estética realista de 30), mas em ato declamatório de resistência, elevação e personificação heróico-passional do "Sujeito Lírico", apresentando, assim, um nítido contraponto temático e ideológico com outros autores, ainda que, em algumas de suas canções, mantivesse o enfoque definido por tal estética. Oswaldo de Souza demonstra em suas canções a capacidade dele de trazer para a canção, arte mista do poético-musical, a cosmovisão delimitada do espaço físico da região do nordeste brasileiro dentro de uma tônica de realismo, contudo amenizada, mesmo retratando o cenário caótico da seca, pelo enfoque lírico do poema que, estabelece o vínculo de amor do sertanejo e personificado por esta árvore: o Juazeiro

que a este cidadão, o sertanejo, lhe confere abrigo. O realismo crítico em Oswaldo de Souza se transforma e, ao mesmo tempo em que descreve cenas do cotidiano sertanejo em discurso lírico-declamatório, revela o quanto é amado o Juazeiro pelos que a ele estão ligados teluricamente.

A questão do espaço e condições de vida nos quais o homem sertanejo está imerso culturalmente configuram, no processo criador de Oswaldo de Souza, um vínculo profundo de pertencimento, por vezes manifestado na dualidade **Realismo versus Lirismo** de uma realidade complexa e ao mesmo tempo inspiradora, quando esta se vale de um rico espectro cultural caracterizado por costumes, folclore, modo de pensar, de agir, de falar, etc. Tais aspectos serviram a Oswaldo de Souza, em seu processo criativo, como elementos constituintes do conjunto de sua obra. Como testemunho desta interação do compositor com seu meio, temos na fala de BRITO (2009) a informação do quanto às cenas vividas pelo autor em sua infância no interior do Estado do Rio Grande do Norte fixaram elementos do ambiente e realidade da vida sertaneja em sua memória, aos quais ele recorreu à composição de suas canções. Tais informações são ratificadas na seguinte declaração:

Foi, portanto, o "baú da memória" de Oswaldo de Souza, a grande mina onde, enquanto poeta e músico retirou os elementos para, no cadinho das lembranças e vivências, construir suas **pequenas grandes** jóias musicais (BRITO, 2009: 03 *apud* CASTRO, 2010: 140 - grifo do autor).

Destacamos também que grande parte desta força criadora de imagens se relaciona diretamente com experiências vividas pelo compositor no contexto histórico-social em que esteve inserido. Evocando outro importante cenário, aparentemente contrastante com a aridez percebida na vida do sertão, constatamos que Oswaldo de Souza foi influenciado também pela atmosfera cultural da cidade de Natal do início do século XX. Para melhor compreender e interpretar a obra musical de Oswaldo de Souza julgamos importante que se atente à observação e compreensão dos elementos musicais constitutivos e representativos nessa simbiose do compositor (sua criação) e sua terra. Isto se dá a partir da percepção do hibridismo contextual em que foi concebida sua obra, a qual buscamos por meio da observação de aspectos socioculturais e do espaço geofísico do nordeste brasileiro naquele período. Segundo NOGUEIRA (2004):

Para o ouvinte que não tem nenhum tipo de vivências ou informação cultural – antropológica, sociológica ou geofísica - sobre a região sertaneja e litorânea do

nordeste brasileiro, a compreensão de ideias musicais enquanto entidades representativas na música de Oswaldo de Souza, pode não se efetivar (NOGUEIRA, 2004: 10).

Outro aspecto a ser considerado é o fato das canções de Oswaldo de Souza estarem enquadradas nos moldes do gênero camerístico. O compositor escreveu, predominantemente, para voz e piano. Segundo DUTRA (2009), podemos dizer que:

De maneira geral, a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, "interpreta" com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. A partitura da canção de câmara, a representação escrita dessa criação artística, apresenta a notação literária de um texto poético ou de versos do folclore e, sobre ela, a notação musical de uma melodia, segundo a qual será cantado o texto por uma voz solista. Sob essa melodia, é notada, também em signos musicais, uma parte a ser executada por instrumentos como o piano, o violão ou por um conjunto reduzido de instrumentos. Essa parte, apesar de frequentemente chamada de "acompanhamento", é mais que uma simples presença acompanhadora do canto. De fato, a parte instrumental na canção de câmara também interpreta o texto poético e com ele dialoga (DUTRA, 2009: 23).

Essa visão mais ampla do perfil da canção, não simplesmente de formação de voz e piano, abre espaço, na contemporaneidade, para um significativo conjunto de possibilidades de "traduções" interpretativas. Ainda reportando à canção de câmara brasileira, Dutra (2009) considera que:

O processo interpretativo da canção também pode ser considerado como um processo produtivo se for levado em conta que conduz à produção de uma realidade sonora, ou ainda, à transformação da obra escrita, a partitura, em um fato acústico. Esse processo transformador decorre inicialmente de interações da voz humana e dos instrumentos musicais intervenientes com os elementos da escrita da obra, ou seja, provém de uma leitura que gera sons musicais (DUTRA, 2009: 24).

À realização performática de suas canções, o intérprete, como tradutor, tem a prerrogativa de tornar-se fruidor e coautor da obra. Segundo NATTIEZ (2002), "[...] no contexto da música ocidental, o intérprete é, de fato, alguém que interpreta, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura" (NATTIEZ, 2002: 22).

Entendemos que o estudo formal e a *performance* de uma obra musical podem sugerir uma "porta aberta" às muitas possibilidades de tradução. O diálogo com autores e teorias contribui para o entendimento e realização efetiva das canções de Oswaldo de Souza por nós escolhidas. Esses diálogos, mais do que apenas validar nossa

análise, também apontam para um fator de relevância quando nos propomos, como intérpretes e fruidores da obra, a realizar a *performance* de suas canções. Nessa simbiose de autor-obra-intérprete, nos deparamos com o significativo entendimento e impressões já presentes em nossa percepção e vivências, com o quanto trazemos em nós e de nós mesmos, como coautores, para esse diálogo à construção de sentido, tornando o processo de apreensão e *performance* de suas canções um ato de liberdade e verdade artística. Isto se dá pelo fato da obra trazer em si um foco no conteúdo imaginativo que, por meio da interpretação das estruturas poético-musicais, aperfeiçoa a "intensificação das ideias, do realce de estados de espírito, da evocação do meio social, da época e do espaço geográfico" (NOGUEIRA, 2004: 01).

4. O processo criativo de Oswaldo e a cultura musical urbana nas primeiras décadas do Séc. XX

No caso da obra de Oswaldo de Souza, o processo criativo se deu concomitantemente à evolução e a consolidação da canção brasileira, ocorrida durante as primeiras décadas do século XX, tendo no rádio um importante canal de difusão de suas canções. A mudança de Oswaldo de Souza do Nordeste para o Rio de Janeiro em 1925 e sua permanência na grande e cosmopolita cidade, à época da criação de sua obra, teve, seguramente, grande importância na definição de alguns de seus padrões de linguagem e recursos musicais, atuando, sobretudo, na ativação de sua imaginação poética, dimensão inequívoca de suas canções, capaz de ativar no ouvinte de então e no ouvinte de hoje um Nordeste imaginário, a imagem da casa recriada. Perceber-se-ia hoje a imagem da casa de um homem do passado ou simplesmente a imagem do Nordeste recriado em outras manifestações artísticas contemporâneas e informações midiáticas, e ainda, a partir de escolhas interpretativas e performáticas do próprio intérprete da obra.

5. A *performance* da canção de Oswaldo de Souza hoje

Oswaldo de Souza firmou seu lugar no cenário musical brasileiro com canções publicadas e outras manuscritas, interpretadas ao longo de anos por intérpretes importantes, tanto populares quanto cantores líricos. Grande parte de suas canções trazem em sua constituição poético-musical uma correlação profícua com a cultura popular nordestina, na qual se pode constatar a presença, no processo criativo (*poiésis*),

de elementos de enredo da literatura de cordel, nitidamente presentes nas narrativas das canções; tanto a literatura de cordel quanto a obra de Oswaldo de Souza têm como cenário inspirador o nordeste brasileiro.

A linguagem poético-musical de Oswaldo de Souza apresenta, por exemplo, elementos em comum com a literatura de cordel que, segundo MELO (2014)⁶, é caracterizada por:

- 1 - Possuir uma essência cultural muito forte, relatando tradições culturais regionais e contribuir bastante para a continuidade do folclore brasileiro;
- 2 - Em textos considerados romances, emprego de recursos utilizados na narrativa como descrição de personagens, monólogos, súplicas ou preces por parte do protagonista;
- 3 - A presença de uma poética desenvolvida em quadras populares (uma estrofe de quatro versos com rima no segundo e quarto versos).

Destacamos excertos de dois poemas (textos) das canções de Oswaldo de Souza nos quais encontramos a presença das quadras populares, tendo na rima um forte elemento de dramaticidade à declamação e *performance* das mesmas.

Canção *Jangada* (Canção Praiana/São Paulo, 1943)

Jangada ligeira que leve desliza
Na crista altaneira dos mares sem fim.
Ao sopro da brisa quem dera que eu fosse
Tão leve, tão doce tão simples assim.

Canção *Cantiga* (São Paulo, 1943)

Você diz que me quer bem,
Mais bem eu quero a você,
Quero bem por toda vida,
Você só quando me vê.

Estudos musicológicos, que contemplam a dimensão poética da obra de Oswaldo de Souza, feitos a partir de gravações, documentos e entrevistas, conduzem o pesquisador intérprete a indagações inquietantes na busca de interpretá-la hoje e inseri-la em uma classificação específica. Frente à multiplicidade de informações, análise de diversas naturezas e avaliação de opiniões de caráter estético, a canção de Oswaldo poderia incluir-se no leque das obras de caráter regionalista, herdeiras de pressupostos indicados por Mário de Andrade e estabelecidos no Ensaio de 28, como síntese às expectativas da Semana de Arte Moderna; poderia tratar-se de uma canção de cunho

regionalista na esteira das obras literárias do período do "Romance de 30"; poderia, guardando as subclassificações anteriores, inserir-se no repertório de canções de câmara brasileira, tendo sido elaborada e notada em partitura e estruturada para interpretação pela tradicional formação canto e piano, criada para a interpretação por cantores e pianistas capazes de lerem notação musical e indicações da partitura e que, de fato, a inseriram no repertório de recitais líricos e programas curriculares acadêmicos da década de 1950 até o presente; poderia ainda ser percebida como uma canção popular da chamada era do rádio, tendo sido interpretada por importantes cantores populares e recebido arranjos ou versões de acompanhamento característicos da música popular, consideravelmente distantes de sua partitura original para canto e piano; seria, então, uma canção das mídias, segundo o termo proposto pela pesquisadora Heloisa Valente (2003).

A partir do rol de informações que se nos apresenta ao longo de nossas pesquisas, de caráter musical ou musicológico, e ainda frente às relações intertextuais perceptíveis, pode-se perceber quão múltiplas são as possibilidades de entendimento e construção de sentido de uma canção, e conseqüentemente, de sua interpretação e *performance*. Consideramos em nossa pesquisa, desenvolvida há alguns anos sob diferentes perspectivas, que o performer, responsável pela apresentação ao vivo da canção, pode escolher diretrizes à *performance* dentre as mais diversas e em consonância com seus objetivos interpretativos. Particularmente, objetivamos que sejam guardados em ampla proporção tanto às diretrizes poiéticas dadas pela obra, que na canção de Oswaldo de Souza vão em direção à valorização do elemento regional, quanto aos elementos da dimensão imanente. A dimensão estética, que nos cabe perceber como primeiros fruidores e conduzir até o ouvinte como veículos da materialização sonora e comunicativa, contribuirá decisivamente para o êxito performático da obra, ou seja, para que a mesma configure sentido para seu intérprete e sua respectiva audiência.

Desta forma, sendo de nosso interesse oferecer à plateia informação cultural acerca do nordeste brasileiro, além do próprio texto lítero-musical da canção interpretada, consideramos que a integração de elementos extramusicais em diálogo com a música pode trazer resultados efetivos. Neste caso, por exemplo, acreditamos que

⁶ Informação acessada a partir do site: <http://www.estudopratico.com.br/literatura-de-cordel/>

o entendimento, compreensão e preservação do português falado no Nordeste, assim como acontece com variações linguísticas pertinentes a cada região do país, aplicado às canções de câmara com temas folclórico e de cunho regionalista, podem contribuir para uma maior autenticidade da nossa expressão fonética e artística, desde que seja preservada uma dicção coerente do português cantado aplicado à canção. Isso se dará sem caricaturas e/ou pedantismos preconceituosos vinculados e impostos por uma dicção padronizada a exemplo da mídia televisiva predominante nos dois maiores centros urbanos do país, Rio de Janeiro e São Paulo. Isto posto, cremos que teremos uma pronúncia equilibrada e orgânica de nossa língua, sem artificialismo e desconfortos, impostos por um padrão único de pronúncia. Isso se daria pelo intérprete que, ainda que ciente de indicações contrárias relacionadas ao uso da tabela do português cantado⁷, poderá optar por fazê-lo. Thaís Cristófaró Silva afirma que "A linguagem escrita reflete primordialmente uma linguagem oral. A linguagem escrita pode ser lida com a sonoridade de sotaques variados" (CRISTÓFARO, 2007: 26).

Ainda em sua explanação, quando atuou no III Seminário da Canção Brasileira realizado na Escola de Música em Belo Horizonte em outubro de 2005, argumenta que:

O desafio será manter uma tabela coesa e coerente a partir de informações que surgirão, oferecendo a oportunidade de se ter um sistema normativo para o português cantado sem cercear a criatividade inerente à arte, e que no caso do canto se manifesta nas particularidades dialetais de seus cantores (CRISTÓFARO, 2007: 32).

Voltamos novamente o olhar ao processo criativo de Oswaldo de Souza, focado na dinâmica da cultura musical dos centros urbanos do Brasil, desde os primeiros anos do século XX até os anos de 1960, quando o compositor, terminando seu processo composicional, se aposenta e retorna a sua cidade natal, atuando em uma nova frente que foi o tombamento do patrimônio histórico e cultural do estado do Rio Grande do Norte. Ressaltamos que este processo criativo, como nos orientam os pressupostos de observação da dimensão poética na semiologia da música, se pauta em descrever ou reconstituir tal processo que, em dados e características próprios, são acompanhados de

⁷Tabela Normativa para o Português Brasileiro Cantado (http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/números/15/num15_cap_02.pdf)

significações que pertencem ao universo do emissor, aqui entendidos pela obra e o processo *in loco*.

Apesar de tentarmos descrever ou reconstituir fatos e ambientes seguindo uma orientação de dimensão poiética, não podemos deixar de salientar o fato de que o compositor esteve imerso, em toda a sua trajetória, numa sinérgica relação com fenômenos culturais e musicais do seu tempo, levando-nos a entender que, mesmo que estejamos a descrever seu processo poiético, compreendemos que ele recebeu e foi influenciado por toda uma produção cultural e musical características do processo estético à época. Este lhe serviu como parâmetro estético evocado em sua obra.

Referências

- Livro

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza: o canto do nordeste*. Rio de Janeiro – RJ: FUNARTE, 1988.

- Dissertações ou Teses

CASTRO, John Kennedy Pereira de. *Paisagismo musical do nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / USP. São Paulo: J. K. P. de Castro, 169 p + Anexo, 2010.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. 2009. *Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu*. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, xiii, 227f.

- Artigo em Periódico

CRISTÓFARO SILVA, T. Algumas questões representacionais...*Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 26-34.

HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza.*Música Hodie*, vol. 4, nº 2, p. 27 - 38, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 2004. Etnomusicologia e Significações Musicais. *Per Musi*, n.10, p.5-30, Belo Horizonte.

- Entrevista

CASTRO, John Kennedy Pereira de. Entrevista de Fátima de Brito entre 1º a 5 de junho de 2009. Maceió. Áudio. Residência da entrevistada.

- Trabalho em Anais de Evento



CASTRO, John Kennedy Pereira de. 2023. "Oswaldo de Souza (1904-1995): processo composicional e canções alinhados aos preceitos da Semana de Arte Moderna de 22"

NOGUEIRA, Ilza. A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música. Artigo apresentado no SIMPÓSIO DA SOCIEDADE INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA EM MELBOURNE – Austrália, 2004.

- Trabalhos publicados online

BATISTA, Evenise Ferreira Magalhães. *Regionalismo em Vidas Secas*. Diário do Nordeste. Caderno 3, 2008. <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/regionalismo-em-vidas-secas-1.707656>) />. Acessado em 10 de jul. de 2023.

MELO, Priscila. Literatura de cordel. R7 Educação: 2014. Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/literatura-de-cordel/>>. Acessado em 15 de mar. de 2016.