

(INTER) INFLUÊNCIAS EM TORNO DE LORENZO FERNANDEZ**Veruschka Bluhm Mainhard**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: O presente texto pretende relacionar uma série de elementos que justifiquem a hipótese de que, através de sua obra, Lorenzo Fernandez exerceu e sofreu influências de compositores diversos, assim como de si mesmo, na medida em que esses elementos são comuns ou reaproveitados em suas diversas obras. Para isso foram selecionados dois pares de peças: *Nana* (Manuel de Falla) e *Canção do Berço* (Lorenzo Fernandez) e *Essa Negra Fulô* e *Jongo* (piano solo), ambas de Lorenzo Fernandez.

Palavras-chave: Lorenzo Fernandez; Nacionalismo; Canção.

(Inter) Influences around Lorenzo Fernandez

Abstract: The present text intends to correlate a number of elements, which justify the hypothesis that, through his work, Lorenzo Fernandez influenced and was influenced by many composers, as well as himself, as far as these elements are common or reused in his various works. Therefore, two couples of pieces were choosed: *Nana* (Manuel de Falla) and *Canção do Berço* (Lorenzo Fernandez), and *Essa Negra Fulô* and *Jongo* (piano solo), both by Lorenzo Fernandez.

Keywords: Lorenzo Fernandez; Nationalism; Song.

O Nacionalismo e os compositores envolvidos neste trabalho

Em sua tese de doutorado, Mônica Pedrosa delinea com clareza algumas das características musicais da composição nacionalista:

As técnicas desenvolvidas por Debussy foram particularmente empregadas por compositores não germânicos, em sua maioria caracterizados como nacionalistas, entre eles Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos, Manuel de Falla, Vaughan Williams, Bartók e Kodály, Respighi e Puccini, todos de alguma forma interessados em estabelecer um tipo de estilo tonal/modal baseado numa tradição musical local particular ou de uma nova linguagem que quebrasse as fronteiras da tonalidade clássica. Para eles, o novo vocabulário oferecia uma série de recursos expressivos e formais com os quais uma grande variedade de idéias e materiais podiam ser expandidos, integrados e se tornarem expressivos. As novas técnicas harmônicas livres combinavam-se com a tradição melódica modal – fato que Debussy também explorou – sugerindo um tipo natural de utilizar material folclórico sem a necessidade de apertá-lo em padrões tonais pré-estabelecidos. (PEDROSA, 2009, p. 33).

Dentre os atributos mencionados, destaco o uso do material folclórico (seja ele temático, formal ou de linguagem), que considero ser o ponto de ligação entre as canções.

Manuel de Falla usa textos populares e harmoniza melodias folclóricas para criar suas *Siete Canciones Populares Españolas*. E Lorenzo Fernandez se aproveita do modalismo, dos temas populares, das formas de origem africana, da linguagem harmônica de herança espanhola, de estruturas com características universais (como é o caso dos acalantos), para afirmar a sua posição como compositor nacionalista. Seguem-se nos próximos dois parágrafos algumas informações sobre esses compositores.

Manuel de Falla (1876–1946) é visto como o compositor que trouxe a música espanhola para o século XX. Por alguns autores é considerado o Bartok ou Kodaly da Espanha, por outros, o representante do impressionismo neste país. Sua música combina a sensualidade reconhecida na maior parte dos elementos espanhóis com uma abordagem intelectual, de maneira que o resultado final seja uma mistura equilibrada do estilo clássico de escrita com um “sabor” espanhol.

Filho de imigrantes espanhóis, comerciantes de iguarias ibéricas, Oscar Lorenzo Fernandez (1897–1948) conviveu com a música desde cedo. Seus pais freqüentemente organizavam saraus musicais em casa. Sua mãe entoava zarzuelas e canções típicas flamencas com sua irmã Amália ao piano. Lorenzo Fernandez aprendeu a tocar piano de ouvido. Passava horas improvisando e a família logo percebeu seu talento de harmonizador. Passou então a estudar teoria musical com a irmã, aluna de piano de Henrique Oswald e mais tarde, aluna premiada no curso de canto no Instituto Nacional de Música.

Segundo Vasco Mariz (2002), a produção musical de Lorenzo Fernandez divide-se em três períodos: universalismo, brasileirismo e novamente um “universalismo não rigoroso”. (Cf MARIZ, 2002, p. 84). De certa maneira, o compositor confirma a divisão proposta por MARIZ, na seguinte afirmação:

Na infância meu ídolo foi Beethoven e na juventude entusiasmei-me por Wagner. Ao concluir os estudos, na Escola Nacional de Música, era Debussy que me fascinava com a sua nova mensagem misteriosa e sutil. Depois comecei a sentir dentro de mim as canções de nossa terra, os seus anseios bárbaros, por vezes, o seu lirismo nostálgico. Creio que foi nessa época que me encontrei, ao procurar fixar no pentagrama a minha integração com a terra e com o meio ambiente. Agora, amadurecido, virá, naturalmente, a superação. Meus pensamentos procuram expandir-se, universalizando-se e a imensa figura de Johann Sebastian Bach surge no horizonte, como um farol, guiando o meu frágil barco veleiro no tempestuoso mar da arte moderna. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1993).

Os Poetas

Os poetas das canções aqui discutidas têm forte comprometimento com os princípios nacionalistas que, no Brasil, foram delineados a partir do movimento modernista: Jorge de

Lima pertence à chamada primeira geração e o poeta português Antônio Correa D'Oliveira foi engajado no pensamento nacional de seu país. Já a canção *Nana* foi composta sobre texto popular, sendo este também um traço característico da prática dos compositores que se inseriam no contexto nacionalista.

As obras

Embora seja fascinante, não é difícil relacionar obras musicais que tenham similaridades dentro de uma forma tão aberta e universal quanto o acalanto, cujas características podem ser encontradas na definição abaixo:

Originalmente, uma peça vocal designada para embalar uma criança com fórmulas repetitivas; menos comumente, ela pode ser usada para aliviar uma criança fraturada ou doente. Como o lamento, com o qual ela tem mais em comum, o acalanto é normalmente (embora não exclusivamente) cantado em solo por mulheres e apresenta características que são frequentemente arcaicas, tais como linhas melódicas descendentes, efeitos de *portamento*, representações estilizadas de suspiro ou choro, e linhas textuais não – estróficas. Assim como nos lamentos, o cantor se comunica de uma maneira direta, íntima, que pode ser formalizada e ao mesmo tempo intensa. Fórmulas textuais e refrões podem ser usados, como ‘fatta la ninna’ (‘canção de ninar’) nos acalantos italianos, para proteger do mal e invocar o socorro divino, e podem variar na colocação do refrão, entre regiões de um país como na Espanha... Os efeitos sonoros de um acalanto às vezes têm precedência ao significado, com palavras sendo deliberadamente alteradas para produzir assonâncias, sons melífluos. As palavras do acalanto podem incutir valores culturais ou incorporar os medos dos pais. ... O acalanto como peça vocal (com ou sem acompanhamento) ou instrumental aparece na música de concerto de todos os períodos. (GROVE ONLINE).

Ainda assim, observemos nesses comentários individuados sobre as obras escolhidas, a existência de similaridades mais particulares às peças envolvidas:

Nana (das *Siete Canciones Populares Españolas*) Manuel de Falla (1914)

Tonalidade: Melodia e harmonia construídas sobre a escala de Fá# frígio, com alternância do III grau, sugerindo dubiedade modal; Compasso: 2/4; Extensão vocal: uma oitava, de fá # 3 a fá# 4.

É a quinta canção das *Siete Canciones Populares Españolas*. Assim como nas outras seis, o texto é popular e dúbio. Esta ambiguidade é confirmada pela música. Ao contrário da melodia (que é sempre ascendente), o acompanhamento é composto de figuras escalares descendentes, que estabelecem os acordes alternantes de tônica (ora maior, ora menor) e subdominante sobre baixo *ostinato* no Iº grau, criando efeito hipnotizador e suspensivo, como um ponto de interrogação, uma dúvida não respondida. Essa alternância também pode dar

uma sensação de anacruse de compasso inteiro, posto que tanto a melodia ascendente quanto o baixo *ostinato* nos lembram que, não só o acorde de si menor sucede o de fá # maior (tônica em direção à subdominante), como a escuta “retroativa” fica bem nítida, ao pensarmos inversamente, numa relação anacrústica de dominante que vai à tônica. Além disso, o desenho da mão esquerda está deslocado das cabeças de tempo e tem efeito imitativo em relação ao desenho da mão direita, o que dá a impressão de “falta de chão” ao acompanhamento. As notas dos acordes fazem alternância dos graus 5-4-3-1, 5-4-3-2 modal, dando a impressão de que a hipnose de fato não se concretizará. Isto evoca instabilidade, atmosfera de mistério e sensualidade.

Na linha vocal observa-se que o texto *de la mañana* é sempre musicado com a melodia descendente sobre os graus IV-III-II-I da escala frígia, sobre os quais – embora aqui não ocorra – normalmente são construídos os acordes que determinam a chamada “cadência andaluza”. Como a linha é sempre ascendente, com vários ornamentos nos finais de frases e cadências (ornamentos esses típicos da música oriental, que é muito presente em toda a arte espanhola), temos a impressão de que existe uma incongruência entre texto e música, como se o(a) cantor(a) não quisesse de fato fazer dormir. Essa incompatibilidade também se dá através dos movimentos contrários entre a linha do piano e a melodia vocal. A dinâmica não ultrapassa o *mf*. É como uma mulher sussurrando insinuante e sinuosa no ouvido de seu amante. O sonho prometido pode ser uma noite de amor.

Canção do Berço (O. Lorenzo Fernandez/ A. Correa D’Oliveira) (1925)

Tonalidade: Fá Modal (há uma mistura de modos); Compasso: 2/4; Extensão: nona maior, de *mi*^b 3 a *mi* 4.

José Maria Neves afirma que as primeiras obras de Lorenzo Fernandez

realizam-se dentro de estruturação harmônica complexa e a sonoridade impressionista enriquecida com superposições politonais, como se o compositor tentasse libertar-se da tendência pós-romântica, a que estava condicionado por sua formação, através de algo que beira a consciente e sistemática transgressão das normas composicionais (sobretudo harmônicas) aceitas. (NEVES, 2008, p. 91).

Em 1922, Lorenzo Fernandez casa-se com Irene Soto, como ele, descendente de espanhóis. Em 1925, compõe a *Canção do Berço* para a esposa, que estava grávida. Em 8 de fevereiro de 1926 nasce Marina Lorenzo Fernandez.

A primeira grande evidência de que o compositor busca em suas raízes espanholas inspiração para musicar o texto de Antônio Correa D’Oliveira é o título, uma tradução literal do espanhol *Canción de cuna*. Entre as curiosidades do texto, destaco o fato de tratar do ponto

de vista da mãe, que fala das alegrias da maternidade, ao contrário da maioria das cantigas de ninar, onde há uma atenção mais voltada para a criança.

Assim como em *Nana*, a movimentação do piano segue o padrão de um acalanto, com baixo sobre as quintas fá/ dó em *ostinato*, dentro do qual a harmonia vai se alternando em acordes de tônica/ dominante e tônica/ subdominante. O uso de acordes de empréstimo cria uma dominante exótica e modal, que desfaz, por vezes, a noção clara de tonalismo (pode-se pensar em modo jônio).

Quanto à linha vocal, ela está bem fundamentada na harmonia. Se por um lado as variações rítmicas (quiálteras dolentes que acomodam com mestria o texto, respeitando “os bons costumes” da prosódia) trazem um toque de maleabilidade, o acompanhamento é ritmicamente sólido, promovendo o embalo necessário para um sono seguro e ao mesmo tempo suavizado por um contracanto à melodia na mão direita. Sobre a palavra “neve”, a tônica é menor, evocando talvez a imagem da brancura do leite. Antes do vocalise final, o último “dorme” é ascendente sobre o intervalo de fá-dó, a mesma quinta em *ostinato* que permeia toda a canção. Neste ponto pensamos que a harmonia vai para a subdominante, mas a tônica menor é instalada e começa a alternância com dominante e tônica maior na *coda*.

Essa Negra Fulô (O. Lorenzo Fernandez / Jorge de Lima) (1934)

Extensão vocal: dó# 3 a sol 4; Compasso: 2/4

Essa negra Fulô, de Jorge de Lima, é um dos poemas mais conhecidos da literatura brasileira, tendo sido incluído em inúmeras antologias e traduzido para vários idiomas. É um poema narrativo que conta uma história que envolve a escrava Fulô, sua ida para um engenho de açúcar e as situações em que se envolve. Na canção, Lorenzo Fernandez só utiliza os últimos versos da narração.

Na história, o narrador apresenta os personagens em sua fala. Temos, então, basicamente três personagens ativas: o narrador, a senhora do engenho e o seu marido, o *sinhô*. Da própria negra em questão, o narrador conta as ações, mas ela não tem fala ativa.

Transcrevo abaixo um trecho da tese de Mônica Pedrosa, que apropriadamente comenta as relações emocionais entre as personagens, assim como o retrato da sociedade escravista, flagrado por Jorge de Lima:

Entremeando os quadros uma expressão reiterada diversas vezes: *Essa negra Fulô!* vai assumindo diferentes sentidos de acordo com o contexto e a entonação do leitor. Pode, por exemplo, assumir a expressão de assombro do senhor diante da negra se despindo ou a expressão de ódio da senhora diante dos roubos da escrava, ou mesmo de candura com as cantigas de ninar da negrinha ou de sarcasmo diante

da astúcia da negra. Com distanciamento o poeta descreve uma situação de uma forma aparentemente apartidária, em seu discurso citado, sem emitir qualquer julgamento de valor... Fica aparente, por fim, a situação da negra que se reverte, fazendo o ofensor de ofendido... Jorge de Lima, em suas preocupações com os problemas brasileiros, escreveu, senão uma poesia negra – termo normalmente atribuído à poesia escrita por poetas considerados ou que se assumem como negros – uma poesia sobre negros e suas relações na sociedade [...] Existe um certo tratamento idealizado, mesmo lírico, da participação da mulher negra na sociedade, deixando adormecidas questões profundas como a sua exploração tanto moral como sexual. (PEDROSA, 2009, p. 187, 188).

Nesta canção, Lorenzo Fernandez escreve uma melodia acompanhada por textura pianística homofônica (blocos de acordes) em *ostinato* rítmico. O compositor emprega a mesma técnica de sobreposição de acordes que vai originar o *Jongo* alguns anos mais tarde. Isso faz com que a noção de tonalidade esteja mascarada e que as vozes da linha do canto e do piano sejam independentes, embora unidas pela tensão que as dissonâncias e toda a ambientação do discurso cantado e tocado apresentam. A parte do piano tem a função de efeito percussivo, como os atabaques que acompanham o jongo.

Ao contrário do que o compositor fará posteriormente na *Terceira Suite Brasileira*, o crescimento da tensão não se dará através da aceleração do andamento. Dado que existem partes distintas na canção para tratar da narração e da fala da senhora, cada uma dessas partes tem ambientação e andamento próprios, quase como se Lorenzo Fernandez criasse não um motivo condutor (como faria Wagner em suas óperas), mas uma “ambientação condutora” para cada personagem. A linha do canto sempre começa com um grito na região aguda quando a senhora fala, reivindicando a devolução de seus pertences à escrava. A melodia é insistente, obsessiva. Já quando o narrador conta os episódios de açoite da negra, em que ela tira a roupa e seduz o senhor, a linha melódica fica na região grave, exigindo do cantor um caráter vocal soturno, escuro, sensual. A larga extensão vocal reforça o caráter do texto, fazendo desta canção uma das páginas mais dramáticas do repertório vocal de Lorenzo Fernandez.

O recurso cumulativo usado para chegar ao clímax da canção acontece através do texto e da dinâmica. Primeiro a senhora exige a devolução de bens de menor valor, até chegar ao seu homem e a tudo que a ele está relacionado. Finalmente, ela dá seu último grito de ira, num surto de total descontrole emocional, que é interrompido pelos acordes rápidos e descendentes na região grave do piano: a negra venceu! O grande golpe de mestre de Lorenzo Fernandez foi ter se utilizado dos elementos do jongo para musicar o poema de Jorge de Lima, cujo paralelo criado entre a crescente tensão implantada pelo frenesi da dança, o

batuque dos tambores, a sensualidade afluada e o estado emocional conturbado da senhora de engenho, com seu desespero provocado pelo ciúme doentio, só comprova mais uma vez a genialidade do compositor.

Jongo (O. Lorenzo Fernandez) (1938)

Fazendo parte da *Terceira Suíte Brasileira* para piano solo, o *Jongo* é seu movimento final. Segundo o compositor José Vieira Brandão, em sua tese de livre docência (1949),

O *Jongo* é uma vigorosa transfiguração do primitivismo sensual desta dança negra, transplantada pelo africano no Brasil. O ritmo dos tambores do *Jongo* foi magnificamente expresso por L. Fernandez, na obsessão [sic] do desenho regular, que, iniciando soturna e misteriosamente, chega ao clímax final, numa apoteose que podemos classificar de sinfônica. Explorando as manifestações coreográficas dos negros brasileiros, Lorenzo Fernandez alcançou seu objetivo, na criação de páginas que traduzem com fidelidade e originalidade, a expressão da alma africana nas mutações sofridas no Brasil. (BRANDÃO, 1949, p. 16).

De origem africana, possivelmente do povo oriundo de Angola, o *Jongo* é uma dança da qual participam homens e mulheres.

O tema da peça de Lorenzo Fernandez é construído na escala pentatônica de ré. As harmonias são construídas predominantemente por intervalos de quartas na mão direita e de segundas e sétimas na mão esquerda. A música inicia em *ppp*, como uma dança que se ouve ao longe. O caráter é sempre de tambores (instrumentos que originalmente acompanham o jongo). Conforme o ouvinte vai imaginariamente se aproximando, a dinâmica vai crescendo até chegar ao *fff* e entra numa nova seção denominada *Grandioso*, onde os intervalos do tema são re-arrumados. A música entra num processo de aceleração frenética, chegando ao fim, como na canção, num “grito” sustentado na região aguda do piano e finalmente cortado pelos acordes rápidos na região grave. É como se fosse um cair de cansaço, depois de ter-se chegado ao êxtase. Toda a dinâmica e construção expressiva do *Jongo* remete às utilizadas por Ravel em seu *Bolero*, onde é possível se notar claramente o efeito cumulativo da música.

Conclusão

Embora possamos encontrar elementos comuns a todas as obras aqui apresentadas – a constante exploração de *ostinatos* e do ambiente modal – alguns pares podem ser unidos, por compartilharem características particulares no que tange à interinfluência e compartilhamento de materiais temáticos de várias ordens: a influência ibérica e a similaridade harmônica entre *Nana* e *Canção do Berço*; o uso de danças de origem africana na música, assim como a escolha de poemas que promovem a discussão sobre o colonialismo,

racismo e nativismo, e o uso da politonalidade, da polirritmia e da escala pentatônica como recurso de diluição de um tonalismo assumido em *Essa Negra Fulô* e *Jongo*.

Gostaria ainda de observar que o *ostinato*, elemento comum a todas as peças discutidas neste trabalho, cumpre distintas funções. Se nos acalantos *Nana* e *Canção do Berço* ele causa um efeito hipnotizador, que pretende seduzir ao sono ou ao sonho de amor, em *Essa Negra Fulô* e *Jongo* ele é, ao mesmo tempo, causa e consequência de um delírio, de um frenesi de prazer e sedução (dos dançarinos e do *sinhô* seduzido pela negra), e de ira e obsessão da senhora do engenho.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1962 e 1972/1.
- BAUMANN, Simpson de Brito Melo. *O nacionalismo musical nas Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1996.
- BIBLIOTECA NACIONAL. *Lorenzo Fernandez: compositor e poeta*. Catálogo de exposição na Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional Ministério da Cultura, 1993.
- CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.
- KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song, Style and Literature*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard, 2005
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- PEDROSA, Mônica. *Imagens de Brasilidade nas Canções de Câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- PORTER, James. Lullaby. *Grove Online*. Disponível em:
 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17160?q=lullaby&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em 12/02/2011.