

REPRESENTAÇÃO ESPACIAL NA TRANSPOSIÇÃO DO DÍSTICO “BAHIA” PARA A CANÇÃO “LANTERNA MÁGICA”

Elimar Barbosa de Barros¹

RESUMO: A intersemiose entre literatura e música é um processo complexo e criativo que, dentre muitos aspectos, permite a ressignificação da obra literária na linguagem musical, ampliando suas possibilidades interpretativas. No poema “Bahia”, de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Belchior com o título “Lanterna Mágica”, a representação do espaço é problematizada pela ausência da experiência do vivido. Este artigo investiga como a representação espacial se constitui no poema e como seus elementos são reconfigurados na canção, partindo do pressuposto de que, ao se transformar um poema em letra de canção, a música resultante desse processo não se reduz a reproduzir a matéria semântica do poema, mas também não prescindir dela. A análise, fundamentada nos estudos de Costa Lima (2014) sobre “representação-efeito”, Brandão (2013) sobre espaço poético e Tatit (2002) sobre o modo de passionalização na canção, demonstra que quando o poema é musicado, seus sentidos são intensificados e ampliados, evidenciando o impacto da estrutura musical em relação à representação espacial na experiência poética.

Palavras-chave: Representação espacial. Poema. Canção.

SPATIAL REPRESENTATION IN THE TRANSPOSITION OF THE DISTICH “BAHIA” INTO THE SONG “LANTERNA MÁGICA”

ABSTRACT: The intersemiotic relationship between literature and music is a complex and creative process that, among many aspects, allows for the re-signification of literary works through musical language, expanding their interpretative possibilities. In the poem “Bahia” by Carlos Drummond de Andrade, later set to music by Belchior under the title “Lanterna Mágica”, the representation of space is problematized by the absence of lived experience. This article investigates how spatial representation is constructed in the poem and how its elements are reconfigured in the song, based on the premise that when a poem is transformed into song lyrics, the resulting music does not merely reproduce the poem’s semantic content but also does not dispense with it. The analysis, grounded in Costa Lima’s (2014) studies on representation-effect, Brandão’s (2013) research on poetic space, and Tatit’s (2002) approach to passionalization in song, demonstrates that when a poem is set to music, its meanings are intensified and expanded, highlighting the impact of musical structure on spatial representation in the poetic experience.

Keywords: Spatial Representation. Poem. Song.

¹ Professora Assistente da Universidade Estadual do Piauí, do curso de Letras Português, na área de Literatura. Mestra em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí. Doutoranda do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, na área de Literatura e outras artes. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-8709-1184> E-mail: elimar.barros2012@gmail.com.

Considerações iniciais

Nos estudos literários, o conceito de representação abarca múltiplos significados. Ela é o elo essencial da obra com a vida, funcionando como um fio condutor que liga a obra à realidade, mesmo que esse elo seja, frequentemente, obscurecido ou transformado. Sem essa ligação, a obra de arte não poderia ganhar vida. Isso porque a obra de arte não é uma criação *ex nihilo*, como a ideia teológica da criação divina, mas sim uma reelaboração de elementos preexistentes, moldados pela capacidade imaginativa do artista, que está, intrinsecamente, ligada às experiências construídas por ele, nas diversas formas de vivenciar a realidade nos contextos históricos, culturais e simbólicos.

O teórico brasileiro Luiz Costa Lima, a partir dos estudos da *mimesis* introduziu o conceito de “representação-efeito”, por meio do qual se compreende que a representação do objeto se atualiza no sujeito que, por sua vez, interfere no processo representacional. Com a ideia de “representação-efeito”, Costa Lima revoluciona a velha concepção, segundo a qual a representação correspondia a uma mera duplicação ou espelhamento da realidade. Como destaca o autor, “[é] bastante claro que a ‘representação-efeito’ não tem compromissos com a reprodução do objeto, pois se atualiza em um sujeito que interfere na representação” (COSTA LIMA, 2014, p.147). Nessa perspectiva, se uma obra de arte não busca representar literalmente seu objeto de referência, uma obra originada de outra também não pode reproduzir, integralmente, os efeitos da obra de origem. Assim, uma canção originada de um poema não se limita a refletir, fielmente, seu conteúdo, mas o reconfigura dentro de um novo sistema de linguagem.

Quando se analisa a transposição do poema para a forma de uma canção percebe-se que o poema sofre uma mudança na percepção sensorial, passando da linguagem textual literária, destinada à leitura, para a linguagem sonora musical, voltada à audição. Nesse processo, o poema pode ocultar certos elementos e destacar outros que não eram tão perceptíveis na forma literária. Ao estabelecer um comparativo de semelhanças e diferenças de um objeto em duas formas de expressão artística, no caso específico do poema para a canção, nota-se que os elementos da representação não têm uma referência direta ao mundo concreto, mas são extraídos de um universo já concebido pelo poeta. Surge, assim, uma espécie de representação da representação ou, pode-se dizer, uma adaptação da ideia de “representação-efeito”, considerando que o compositor é um sujeito que, influenciado pelo poema, interfere na representação dos elementos presentes no texto poético.

Dentre muitos recursos expressivos possíveis de serem identificados em uma obra de arte, no “poema-musicado”³ estudado neste artigo se analisa, especificamente, a representação do espaço literário. Conforme assinala Brandão (2013), o espaço não é uma categoria fixa e enrijecida transportada do mundo sensível para a obra literária, de uma linguagem para outra ou de uma obra para outra. Trata-se, antes, do deslizamento, do movimento de linguagem. Assim, analisa-se o “poema-musicado”, observando a categoria do espaço a partir da perspectiva da “representação-efeito” cunhada por Costa Lima. Informa-se que “Lanterna Mágica” é uma canção de Belchior, presente no álbum *As várias caras de Drummond* (2004), criada a partir do dístico “Bahia”, que encerra uma série de poemas, com o título *Lanterna Mágica*, de Carlos Drummond de Andrade. A série é composta de oito poemas, sendo sete sobre cidades e um sobre um estado, quais sejam: “I - Belo Horizonte”; “II - Sabará”; “III - Caeté”; “IV - Itabira”; “V - São João Del- rei”; “VI - Nova Friburgo”; “VII - Rio de Janeiro”; “VIII - Bahia”. Portanto, o último é o que foi musicado por Belchior que denominou a canção com o mesmo título da série de poemas.

Ressalta-se que este artigo discute a operacionalização do espaço de um sistema de representação artística – a literatura – para outro – a música –, num processo que, aqui, pode-se denominar de representação da representação. Nesse contexto, os significados espaciais são atualizados, pois há um alargamento de horizontes de expectativas quando o poema se torna letra de canção. Se a representação na literatura não se compromete com a reprodução do objeto, pois o sujeito interfere na representação, atualizando esse objeto, conforme a noção de “representação-efeito”, pode-se afirmar que, no trâmite da literatura para a música, o objeto é novamente afetado e atualizado pela interferência de outro sujeito criador – o compositor – e de outros mecanismos de linguagem – os da linguagem musical.

Assim, o espaço representado mantém uma conexão com o mundo concreto do autor, entretanto, essa representação desencadeia o que comumente se chama nos estudos literários de refiguração ficcional. Na arte, o espaço real (geográfico, social, psicológico) atua como ponto de partida para a criação do espaço ficcional ou poético que, por sua vez, permite resignificar e produzir uma nova percepção do espaço real, que serviu de ponto de partida para a criação do

³ Este artigo apresenta um recorte da tese (em fase de conclusão) intitulada: “A trilha do poema rumo à canção: recursos de *espacialidade*, no processo de transposição intersemiótica”, da autora deste artigo. Na tese e, portanto, neste artigo, emprega-se o termo “poema-musicado”, com hífen, para defender a ideia de que nesse processo de intersemiose em que um poema é transformado em canção, surge um gênero novo: o poema-musicado. Esse objeto não é mais somente poema e nem é somente canção, no sentido original do termo, como uma obra musical em que melodia e letra se constroem juntas. Em outros termos, na referida tese, defende-se que o “poema-musicado” é um tipo específico de canção.

espaço poético. O espaço do mundo é tanto a origem quanto o destino de qualquer obra de arte, mas à medida que o espaço é reconfigurado, ou seja, reinterpretado pela linguagem artística, ele passa por modificações, resultando em algo que não se trata do espaço real em si, mas de uma nova versão de si mesmo.

Representações da Bahia: traços de um “poema que não foi escrito” e se tornou canção

Segundo Martínez Bonati (1980 *apud* REIS, 2015, p. 81), a representação só é realmente eficaz quando se confunde com o objeto representado. Seu funcionamento pleno ocorre justamente quando deixa de ser percebida como representação e passa a ser identificada como o próprio objeto, o que implica, paradoxalmente, no colapso de seu caráter representacional. A ideia central deste pensamento é a de que uma representação só cumpre seu papel quando o observador a encara não como uma mera representação, mas como o próprio objeto que ela representa. Essa reflexão destaca a complexidade da percepção e da representação, sugerindo que a eficácia de uma representação está diretamente relacionada à sua habilidade de se confundir com o objeto representado. É uma abordagem que convida a questionar a essência da realidade, da representação e da relação entre ambas, levando a considerar que a compreensão do mundo, muitas vezes, depende da capacidade das representações de transcenderem seu papel tradicional.

O espaço representado no poema geralmente corresponde ao mundo conhecido pelo poeta, mas essa correspondência não é objetiva, pois, em poesia, não se pode “tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas perceber-lhe a realidade específica” (BACHELARD, 1993, p. 185). Se fosse assim, a imagem poética de um espaço, por exemplo, seria refém do que o poeta conhece ou viu em detalhes. No caso da letra de canção popular há um projeto narrativo, portanto, há elementos tratados do ponto de vista da representação, e conforme Tattit (2002, p.24): “[...] Fonemas, palavras e frases entram, de fato, na composição do texto mas são absorvidos por uma outra instância de organização que redistribui o sentido, desta vez em torno de um projeto integral: o projeto narrativo. [...]”. Como a representação não equivale à reprodução, nada impede que o poeta construa a imagem sobre um espaço, mesmo que não o tenha conhecido por meio da vivência. Essa reflexão é recorrente na obra de Drummond, e é possível percebê-la no poema a seguir, do qual se originou a canção “Lanterna mágica”.

VIII/BAHIA

É preciso fazer um poema sobre a Bahia...

Mas eu nunca fui lá.
(ANDRADE, 2023, p.25)

O poema em questão aborda um conflito do eu-lírico diante da necessidade de representar, poeticamente, um estado brasileiro, a Bahia. Inicialmente, nota-se a abordagem de uma “poética do empirismo”, na qual o eu-lírico sente vontade de vivenciar um local para poder representá-lo de forma genuína. No entanto, o poema está escrito e a imagem poética da Bahia está estabelecida, apesar de o eu-lírico admitir que nunca esteve lá.

Estruturalmente, o emprego da locução verbal - “é preciso fazer”- pressupõe o modo imperativo e sugere que a Bahia possui uma importância especial, representa algo fundamental e digno de ser retratado em poesia. O poeta se sente compelido a abordar o tema, quase como se fosse uma obrigação poética. A estratégia de dividir a ideia em duas estrofes, cada uma com verso único, ressalta a distância entre a necessidade de criar o poema (representar a Bahia) e a conclusão de que o eu-lírico nunca esteve nesse espaço. Essa divisão entre a obrigação poética e a falta de experiência real destaca a complexidade do ato de escrever poesia e constitui uma reflexão sobre a essência da criação artística.

As reticências presentes no primeiro verso deixam em aberto a reflexão sobre qual aspecto temático se deveria abordar em relação à Bahia. Quais seriam os elementos e as características desse espaço que o poeta sente a obrigação de mencionar? A identificação desses aspectos é deixada a critério do imaginário do receptor e será enriquecida pelo seu conhecimento histórico e cultural sobre o espaço retratado. Nesses versos, identifica-se o que se pode chamar de uma representação insinuada ou sugerida do espaço.

Muitos escritores, principalmente, do século XX à contemporaneidade, recorrem a essa técnica, explorando a força da sugestão como estratégia de construção de sentido, cuja carga semântica pode ser ainda mais potencializada do que nos casos de explicação descritiva. Nesse sentido, ao externalizar a necessidade de escrever sobre a Bahia, Drummond não apenas reconhece a importância histórica e cultural desse espaço, mas também, ironicamente, evidencia a insuficiência do poeta diante da própria tarefa poética. O verso final, ao expressar a ausência de experiência direta, manifesta um lamento que ultrapassa a simples frustração individual, inscrevendo-se em uma reflexão mais ampla sobre os limites da criação.

Ressalta-se que a experiência poética não é condicionada à autobiografia, mas o resultado de algo que surge da suspensão do vivido em um silêncio transformador, ou seja, a

experiência poética não é a simples acumulação de vivências. Nesse sentido, Drummond radicaliza essa noção, quando o eu-lírico afirma “eu nunca fui lá”, pois esta sentença, em vez de justificar uma frustração, por não escrever o poema necessário, demonstra que a ausência da vivência empírica não impede a criação poética. O desconhecimento da Bahia, em vez de um obstáculo, torna-se o ponto de partida para a imaginação, o próprio tema do poema, mostrando que a poesia não depende da experiência empírica, mas da potência da linguagem em construir realidades.

Assim, nesse poema, a construção espacial se manifesta também na relação entre a disposição dos versos e a organização simbólica de sua espacialidade, na qual o espaço representado ocupa o verso superior de maior extensão, enquanto o sujeito se encontra no verso inferior de menor medida. A análise dessa configuração textual pode ser aprofundada por meio da observação das coordenadas espaciais. Conforme discutido por Borges Filho (2007), embora apresentem variações e nuances diferentes, as coordenadas espaciais tendem a operar dentro de uma lógica polarizada, historicamente presente na forma como o ser humano compreende o mundo.

Observando o poema em análise, nota-se que o lamento do eu-lírico, ironicamente, se desfaz, pois, ainda que o poema pareça tratar da ausência de uma visita ao espaço da Bahia, ele efetivamente fala sobre esse espaço. Isso é verificável quando se percebe que a disposição espacial dos versos (com o primeiro sendo mais extenso e posicionado na parte superior, enquanto o segundo é mais curto e ocupa a parte inferior) é um recurso estruturante que reforça a relação simbólica entre o espaço desejado para a escrita poética (Bahia) e o sujeito que o enuncia. A diferença na extensão dos versos e na sua localização na página tenciona uma oposição entre um horizonte amplo, expansivo, e uma limitação ou restrição que se impõe ao eu-lírico.

A espacialização vertical (especialmente, no que tange ao polo alto x baixo) associada à horizontal (verso mais longo) apresenta um verso superior e mais longo cuja espacialidade transmite a ideia de vastidão, apresentando a Bahia como um espaço de amplitude e potência poética. Em contrapartida, o verso inferior, reduzido em sua extensão, marca a impossibilidade e a limitação do sujeito, que se coloca abaixo do espaço almejado e confessa nunca ter estado lá. Essa organização espacial reforça a hierarquia entre o desejo e a experiência: o espaço representado (Bahia) se projeta no alto como um ideal a ser alcançado, enquanto a realidade da ausência rebaixa o sujeito, posicionando-o em um ponto inferior de carência e frustração.

Além disso, o contraste entre a amplitude do primeiro verso e a concisão do segundo acentua uma quebra rítmica abrupta, criando um efeito de suspensão que ecoa o vazio da experiência não vivida. Pensando a partir da coordenada da prospectividade (perto x longe), o primeiro verso projeta a Bahia como uma presença distante e inalcançável, enquanto o segundo evidencia a posição do sujeito num lugar de afastamento, onde a ausência se converte em enunciado. A própria métrica reforça essa distância: o primeiro verso se alonga, como se tentasse abarcar ou capturar, poeticamente, um espaço vasto, intensificado pelas reticências no final do verso, mas logo é interrompido pelo segundo verso curto e definitivo, que limita essa expansão.

No âmbito da representação, este espaço foi constituído na obra não com procedimentos descritivos, nem pelo reconhecimento direto de polaridades espaciais (alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora), mas por “motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o. São valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante” (BRANDÃO, 2013, p. 59-60). O estado está representado pela evocação do próprio nome: Bahia. É como se o poeta dissesse: Eis a Bahia. Ela é grande, infinitamente relevante, e se sentindo incapaz de dizê-la, apresenta-a.

Nesse poema de Drummond, é por meio da trama poética que se percebe a construção paradoxal da representação espacial, na qual o eu-lírico afirma desconhecer o espaço que simultaneamente se delinea no poema. A presença de um conflito estabelecido entre a necessidade de escrever sobre o espaço e a falta de habilidade para tanto ressalta as “dialéticas da inspiração e do talento”, que, segundo Bachelard (1993), representa, respectivamente, os dois polos da alma e do espírito na criação poética.

No poema em estudo, os aspectos do talento são notáveis no emprego dos recursos linguísticos e estruturais mencionados anteriormente, como reticências, o ponto final, a extensão de cada verso, o posicionamento do objeto de desejo e do eu-lírico, o emprego da locução verbal no modo imperativo, dentre outros elementos que controem a ideia de que há muito a se escrever sobre a Bahia. No entanto, a inspiração é bruscamente interrompida pelo que se declara no segundo verso: “Mas eu nunca fui lá”. O eu-lírico reconhece que o fato de nunca ter estado na Bahia implica em uma falta de conhecimento direto e experiencial do espaço. Mas o poema está escrito, o que significa que o poeta utilizou-se de suas habilidades literárias para expressar a inspiração provocada pela Bahia. O poema se constitui, portanto, através de um processo dialético a partir do qual se cruzam as vertentes da inspiração (a

necessidade de escrever sobre a Bahia) e do talento (a habilidade de escrever, apesar da falta de experiência direta da voz poética).

Esses aspectos apresentam-se com algumas variações de sentido na canção “Lanterna mágica”. Neste caso, é o próprio poema que figura como inspiração para canção. O poema se torna a alma, o impulso criador em que o cancionista imprime novos significados pelo talento, utilizando técnicas da linguagem musical e imprimindo sua dicção ao texto poético. Tatit tece considerações importantes sobre a dicção do cancionista:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. [...] Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. [...] No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso (TATIT, 2002, p. 09).

A analogia estabelecida entre o cancionista e o malabarista ilustra a habilidade do cancionista em equilibrar letra e melodia, seja ao ajustar a letra à estrutura melódica que se compõem simultaneamente, seja ao produzir uma melodia a partir de um poema preexistente, como no caso do processo que origina o *poema-musicado*. Nesse processo, a canção emerge como resultado de uma dinâmica criativa em que elementos melódicos, linguísticos, parâmetros musicais e entoação coloquial se articulam de forma integrada. Sendo o ato de cantar uma gestualidade oral, conforme aponta Tatit, ao receber as estruturas musicais e se tornar um texto cantável (entoado), o poema passa a dizer não somente pela expressão linguística escrita, em que o sentido da visão se faz necessária para a apreciação, mas ele passa a dizer pela sua expressão melódica que dá forma ao ato de cantar e leva a mensagem pela dimensão oral, a qual requer o sentido da audição para ser recebida.

Quando o poema é transformado em uma canção, a linguagem poética, sua estrutura sonoro-rítmica (composta por aspectos como pausas, ênfases e inflexões da fala) é ajustada para se adequar à melodia da canção, que pode reproduzir ou reinterpretar essas inflexões, acentuando a fusão entre a palavra falada e a música. A esse respeito, Tatit (2002, p. 15) reitera: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas às suas respectivas funções”. Nesse percurso, em que a estrutura linguística abre caminho para a lógica de recorrência musical, Belchior estendeu as inflexões da prosódia

do poema a tal ponto que dois versos de Drummond, que poderiam ser lidos em poucos segundos, são cantados em 3m42 na canção. A ilustração seguinte mostra como Belchior trabalhou os versos de Drummond na canção “Lanterna mágica”.

Figura 1: Letra segmentada da canção “Lanterna mágica”⁴

Lanterna Mágica

1ª Parte	{	É preciso fazer / um poema sobre a Bahia... sobre a Bahia... sobre a Bahia...
2ª Parte	{	É preciso fazer / um poema sobre a Bahia... sobre a Bahia...
Refrão	{	Mas eu nunca fui lá. (5x)
4ª Parte	{	É preciso fazer um poema sobre a Bahia... sobre a Bahia... sobre a Bahia...
5ª Parte	{	É preciso fazer um poema sobre a Bahia... sobre a Bahia... sobre a Bahia...
Refrão	{	Mas eu nunca fui lá. (5x)

(BELCHIOR, 2004, Disco 1, faixa 9)

São dois versos que, ao serem transpostos para a forma de canção, expandem-se tanto temporal quanto espacialmente. Quando lido, mesmo em uma declamação enfática, o poema mantém sua relação com a fala, cujo tempo de enunciação é, naturalmente, mais breve do que o tempo do canto. Ao se converter em letra de música, o poema cresce, por repetição dos versos, e essa ampliação temporal, que alonga ainda mais o verso, enfatiza certos aspectos já presentes no poema, como simbolismo do espaço, a urgência em se falar sobre a Bahia, e o lamento decorrente da falta de experiência concreta com esse espaço. A melodia é permeada por uma atmosfera de lamentação.

⁴ Essa letra segmentada de “Lanterna mágica” foi descrita, exclusivamente, para fins de argumentação da tese referida na nota de rodapé anterior. Vale destacar que a letra da canção no encarte do disco mantém a estrutura original do poema.

⁵ Esta e todas as figuras deste artigo são da autora do artigo e estão na sua tese: “A trilha do poema rumo à canção: recursos de *espacialidade*, no processo de transposição intersemiótica”, defendida em 10 de março de 2025, cuja versão final, na data deste artigo, ainda não foi entregue para publicação no programa de Pós-Graduação.

A canção repete três vezes a expressão “sobre a Bahia”, enfatizando a urgência e a necessidade de se falar sobre o espaço e sobre as questões sociais inerentes a esse estado escolhido por Drummond para tecer uma reflexão poética. Porém, diferente de outros poemas em que ele tece comentários, problematizando questões de ordem político-social, o poeta se limita a apontar a necessidade de fazer um poema sobre a Bahia, e a canção enfatiza essa necessidade pela técnica da repetição e da duração, pois o canto começa alongado: “É... preciso fazer.... um poema, sobre a Bahia, sobre a Bahiaa, sobre a Bahiaaaa...”. E repete todo o verso, cantando-o da mesma forma.

Em seguida, a canção enfatiza mais ainda a limitação do eu-lírico para falar do que não conhece, repetindo cinco vezes o verso inteiro “mas eu nunca fui lá”. Com um detalhe: a melodia foi composta em uma região mais grave nas três primeiras vezes em que o cantor entoou esse verso e nas outras duas repetições, a melodia foi composta em uma região mais aguda. Com isso, transmite-se um sentimento de tristeza, reforçando o caráter de lamento presente no poema e destacando, por meio da sonoridade que eleva a voz, a necessidade da experiência sensível com o mundo que o artista deseja representar; como se a voz, elevando-se, pudesse tocar o objeto do desejo que se encontra no verso superior.

Ao transformar o poema em canção, Belchior recorre, predominantemente, ao processo de composição melódica denominado por Tatit de “passionalização” que, segundo o estudioso, acontecesse quando: “ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão” (TATIT, 2002, p. 23). É notório o prolongamento das vogais desde a primeira palavra da canção, marcando o acento rítmico: “É é é é preciso faze(ê)r um poema sobre a Bahia, sobre a Bahia á, sobre a Bahiaaaa”. O tempo forte da música recai sobre as vogais. A reincidência aparece tanto pelo acento rítmico e pelo uso de notas longas (ligadura), como pela repetição literal das palavras no verso seguinte. Tatit (2002) esclarece que:

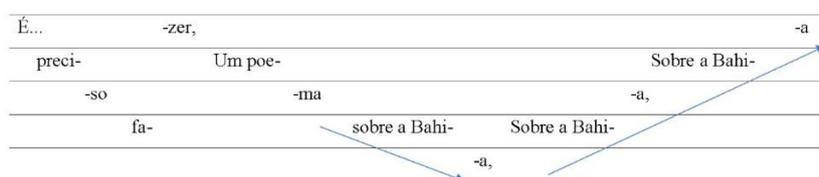
A dominação da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionais pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT, 2002, p.23).

Na canção, por meio do processo de passionalização, o compositor reposiciona a representação espacial do poema, na dimensão afetiva do eu-lírico, concentrando-se na

expressão do desejo de escrever sobre a Bahia e na impossibilidade de fazê-lo. Essa focalização psíquica, já inscrita no poema e intensificada na canção, demarca a não representação direta da espacialidade baiana, que permanece, empiricamente, inacessível ao eu-poético ou, neste caso, eu-cancional. No entanto, ainda que silencie, o poema instaura um regime de significação, pois a própria expressão do desejo de dizer já configura um ato de representação. E vale lembrar que “[o] núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora” (TATIT, 2002, p. 20). Assim, a canção atualiza a necessidade e a urgência da expressão poética sobre a Bahia, abrindo caminho para reflexões que entrelacem experiência estética e questões do contexto socio-histórico e cultural do estado, sugeridas na representação do desejo de dizer que amplia as possibilidades apreciativas da obra.

Nota-se que, ao musicar o dístico drummondiano, Belchior acrescenta elementos na representação do espaço, desde a opção por nomear a canção de “Lanterna mágica”, recuperando o título da série de poemas de Drummond. Além disso, a opção do compositor por musicar o poema “Bahia” de uma série de oito poemas, em que sete são sobre cidades brasileiras, já diz algo sobre a posição do ‘malabarista’ assumida pelo cancionista que, ao transformar o poema em letra de canção, manifesta seu olhar interpretativo sobre a obra do poeta. A escolha por denominar a canção com o título da série e não com o título do poema, permite afirmar que o compositor acolheu a insinuação da importância que o poema apresenta ao estado da Bahia, conforme demonstrado anteriormente, e a possível falta de reconhecimento ou de pouco conhecimento de suas grandezas no cenário nacional. Na ilustração a seguir, percebe-se um aumento progressivo na forma como os versos são repetidos dentro da estrofe, transmitindo a ideia de uma ampliação gradual do foco. A imagem resultante remete a um feixe de luz que se projeta de um cone de lanterna, alargando-se à medida que avança.

Figura 2: Gráfico ilustrativo da curva melódica da estrofe de “Lanterna mágica”.⁶



⁶ Esse gráfico foi elaborado, a partir dos estudos de Tatit sobre canção, para fins específicos de argumentação da tese: “A trilha do poema rumo à canção: recursos de *espacialidade*, no processo de transposição intersemiótica”, defendida em 10 de março de 2025, cuja versão final, na data deste artigo, ainda não foi entregue para publicação no programa de Pós-Graduação. A tese é a fonte deste gráfico.

A obra de Drummond é permeada pelo uso recorrente de metáforas, e o título da canção ressignifica uma delas. A metáfora da lanterna mágica sugere a ampliação do campo visual e, na canção, expressa a ideia de que a Bahia se expande para além da percepção do eu-lírico. Na estrutura da série de poemas, em que a maioria é sobre cidades, a Bahia ocupa a posição final, funcionando como o ponto mais amplo da projeção luminosa da lanterna. Contudo, essa interpretação só se tornou evidente por meio da curva melódica da canção.

A amplitude sonora reconfigura a compreensão semântica do poema, inserindo-o no conjunto da série de Drummond e promovendo uma reflexão sobre espaço e lugar. Diferentemente das demais cidades mencionadas na série, a Bahia não é um município específico, mas um estado, o que a torna, simbolicamente, um espaço maior e mais vasto. Enquanto as cidades representadas no poema configuram-se como lugares concretos, vivenciados pelo eu-lírico, a Bahia aparece como um espaço amplo e não experienciado empiricamente. O poeta, sem referências a cidades baianas específicas, não descreve um lugar vivido, mas um território mais abstrato.

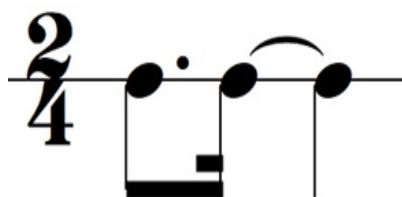
Na canção, essa distinção se intensifica, especialmente pela escolha do título, que a associa diretamente à metáfora da lanterna mágica. Esse recurso sublinha a ideia de que a Bahia se torna o ponto culminante da metáfora drummondiana dentro da série sobre algumas cidades brasileiras. Se, no livro de Drummond, a Bahia ocupa a posição final na série “Lanterna Mágica”, no disco de Belchior, ela, simbolicamente, abrange todas as cidades mencionadas, tornando-se, ela própria, a lanterna mágica do conjunto. De maneira irônica, Drummond parece nada ter a dizer sobre esse espaço justamente porque, como estado, a Bahia é constituída de muitas cidades e, assim, adquire um caráter de vastidão dentro do contexto poético apresentado.

A opção de nomear a canção com o título da série, e não do poema, leva ainda à observação de que o compositor se utiliza do recurso da “seleção” - um dos atos de fingir - conforme Iser (2002, p. 960-961). Para esse estudioso, a seleção “é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados”. Para Iser (2002, p. 960), “Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo”. Alargando o sentido de texto literário para texto artístico, considera-se válido dizer que sendo a canção produto de um autor (compositor), a letra da canção vai tematizar o mundo de forma diferente do que o fez o poema de origem, porque os atos de seleção escolhidos pelo compositor são atos de fingir e como tal não poderá imitar o produto que o inspirou, mas se apresenta como

transgressor de sentido. Desse modo, pode-se dizer que, desde o título da canção, “o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução” (TATIT, 2002, p.21). Assim, apresenta novas chaves de leitura para o poema, transgredindo os limites de sua significação, ao retirá-lo da estrutura semântica em que estava inserido.

Além do exposto, na canção existe um detalhe sugestivo da célula base do ritmo baião (colcheia pontuada e semicolcheia ligada com uma semínima) e esse ritmo tem variantes em todo o Nordeste.

Figura 3: Ilustração da célula base do ritmo baião.



7

Esse detalhe é importante porque embora o arranjo não esteja no gênero baião, a alusão a esses elementos demonstra que o compositor, pelo processo de passionalização, mantém o espírito do poema, mas vai construindo, com elementos sonoros, representações do espaço que o poema não apresentou. O poema já apontou um saber ainda que tangencial sobre a Bahia; a canção vai demonstrando que traços desse espaço se tornam experienciáveis, conhecidos por meio da sonoridade. É o mesmo texto linguístico e por meio dele se percebe que o poema mencionou o espaço, e a canção sugeriu descrições desse espaço. Na canção, a Bahia está no sujeito cancional, no jeito de tocar o violão que lembra compositores da região, no Baião evocado na sonoridade.

Se o poema alude a ideia de amplitude, colocando um estado no final de uma série de cidades, na canção esse espaço se amplia porque indica elementos representativos da região Nordeste que não se limita à Bahia. Desse modo, afirma-se que o espaço não é uma entidade imóvel, mas um processo que se configura no sujeito. O espaço não se limita à percepção ocular ou a qualquer outra experiência sensorial, pois não sendo uma categoria fixa, embora tenha atributos físicos e concretos, o espaço se redefine com o movimento do ser, expandindo-se e afetando outros seres ao longo desse percurso. Ele está intrinsecamente ligado à experiência do

⁷ A fonte da figura é a tese da autora deste artigo: “A trilha do poema rumo à canção: recursos de *espacialidade*, no processo de transposição intersemiótica”, defendida em 10 de março de 2025, cuja versão final, na data deste artigo, ainda não foi entregue para publicação no programa de Pós-Graduação.

sujeito que o vivencia de maneira específica. O espaço poético se define, efetivamente, na relação dinâmica com os sujeitos (autor, eu-lírico e apreciador).

Considerações finais

Essa análise empreendida em torno da transposição do poema para a canção permitiu refletir sobre elementos de representação do espaço poético que na canção apresentam outras configurações, adquirindo características peculiares do espaço, a partir da experiência do compositor. Vale lembrar que a compreensão de “representação-efeito” leva à afirmação de que o objeto da representação se compõe pelos efeitos que a palavra provoca no receptor. Pode-se dizer que, posta na materialidade do livro, a palavra é uma imagem estática que renasce no receptor trazendo marcas do que era antes, mas não a inteireza nem o limite da mesma palavra em outro contexto. A palavra ressignifica porque há no leitor um esplendor de vida que afeta a representação e que é diferente daquele que afetou o autor.

Na canção “Lanterna mágica”, nota-se que o compositor manteve a atmosfera de lamentação manifestada no poema, percebe-se um esforço do compositor para representar na canção o mesmo conteúdo expressivo do verso. Por exemplo, não foram inseridos elementos comumente (e até de forma estereotipada) associados à identidade musical baiana, como o acompanhamento de bateria ou a variedade de percussões típicas (timbal, tambores de couro, chocalhos diversos, dentre outros). Tal ausência intensifica a sensação de distanciamento do eu-lírico, que também na música, pela letra, expressa sua dificuldade em dedicar um poema à Bahia.

Além da escolha de uma melodia e uma harmonia que endossam a atmosfera de lamentação do poema, a interpretação vocal do cantor intensifica a carga emocional do verso “Mas eu nunca fui lá”. A inflexão grave da voz, seguida de uma leve elevação, ressalta a gravidade da afirmação, acentuando a preocupação expressa no verso, conferindo peso à contradição central do eu-lírico: a inquietação de um poeta que nunca esteve em determinado espaço, mas ainda assim se propõe a escrever sobre ele. Essa contradição se manifesta na duração prolongada do canto em cada palavra da primeira parte da canção. Esse recurso musical sublinha a tensão entre a consciência de uma possível limitação do fazer poético e a tentativa de ultrapassar esse limite e abordar aspectos de um espaço por meio da imaginação e do repertório cultural disponível.

Compreende-se que o sujeito-lírico do poema não é mais o mesmo sujeito-lírico da canção. Embora não se queira, e nem se deva, associar de forma literal o autor ao eu-lírico, não se pode negar que o eu-lírico é uma instância criada e como tal tem reflexos de seu criador. O referente inicial de uma obra artística está no mundo sensível, ele não se perde no trâmite para a arte, pelo poder da representação que fixa um ponto de partida, mas não chega ao mesmo, porque no caminho é transfigurado pelos efeitos que vão produzindo nos diferentes receptores. Esse é o princípio da “representação-efeito”. E o mesmo acontece com a canção que parte de um poema. A primeira obra está dada e por ser poética abre muitas possibilidades interpretativas, e ao ser referência para a criação de uma nova obra, ela sofre variações, às vezes mais sutis, outras mais profundas, uma vez que a obra nova, no caso da canção derivada de um poema, apresenta o seguinte percurso: mundo sensível – poeta – livro – leitor/compositor – mídia/disco – ouvinte.

Se entre o poeta e o leitor a palavra já não representa da mesma forma, representa um objeto modificado pelos efeitos que produz, tanto mais isso ocorre quando a palavra é recolocada num outro corpo, na materialidade de outra linguagem. A Bahia da canção (do século XXI) manifesta-se maior e com traços mais específicos que a Bahia do poema (do século XX). Em ambos os casos há uma urgência em se escrever sobre o espaço, mas na canção a urgência se atualiza, porque ‘cantar é dizer aqui e agora’.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Lanterna Mágica/ VIII/Bahia”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023, p.25.

BACHELARD, Gastor. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BELCHIOR. “Lanterna Mágica”. In: *As várias caras de Drummond* [CD duplo]. São Paulo: Independente, 2004. Disco I, Faixa 9.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à toponálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, Luiz Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2.ed. rev. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura e outras fontes*. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARTÍNEZ BONATI, F. Representation and Fiction. In *Dispositio*, V, 13-14, 1980, p. 24. In: REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. 2ª. ed. 5ª reimpr. Coimbra: Livraria Almedina, 2015, p.81.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Recebido em: 01/03/2025.

Aceito em: 16/04/2025.