

DA GRÉCIA À MPB: POESIA, MÚSICA E ORALIDADE

Cláudia Sabbag Ozawa Galindo¹

Resumo:

O termo grego “mousiké” englobava uma unidade integrada de melodia e verso e representava o principal canal de formação dos homens, bem como de manifestação de uma cultura predominantemente oral. Era desta forma, pelo discurso oral, em performance, que se concretizava uma voz coletiva. Assim é que a oralidade se manteve praticamente onipresente durante muito tempo, também na Idade Média. Característica das canções medievais, a oralidade estava presente no próprio germen das poesias, que nasciam para serem cantadas. Até por volta de 1400, em todo o Ocidente, a escritura pouco influenciava o comportamento ou o pensamento dos poetas e as expectativas do público, na sua maioria analfabeto. Mas a escrita, gradativamente, enraizou-se nas civilizações, como necessário e natural produto da oralidade. No entanto, a palavra falada subsiste e já no Renascimento vários textos foram musicados, porém foi com o Simbolismo, no fim do século XIX, que Baudelaire procurou fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical”. Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. Muito adiante, já no nosso século, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva, a “poesia sonora”. E a poesia musical de cinco ou seis séculos de história européia estendeu seus efeitos em vários setores da música popular, nos dois lados do Atlântico, até o século XIX, quando não ao XX. Foi quando, no Brasil, “(...)toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação” (SILVA, 1975, p.178)

Palavras-chave: oralidade- poesia – música

Abstract

The greek word “mousiké” denoted a union of melody and verse and represented the principal manner to educate men, and used like a manifestation of a oral culture. By this way, through a oral discourse, in performance, the collective voice was realized. The orality continued to be the preponderant, including during the Medium Age. Characteristic of the medium songs, the orality was in the origin by the poetry, that was composed to be singing. Until 1400, in all Occident, the writing didn't influence a lot the poets' behavior or thought either the public expects, almost everyone illiterate. But the writing, slowly, fixed, like a necessary and natural product of orality. But the oral world stayed alive and in Renaissance, several texts were musicated, and in the Symbolism, in the end of the 19th century, Baudelaire tried to do the worlds had “an essential

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina.

musical value”. They looked for a music into the poetry. Times after, in our century, a strong inclination to recuperate the voice in the poetry message arised in the “poetry of the song”. And the musical poetry of five or six centuries of european history extended its effects in several arts of the popular music, in both sides of the Atlantic Ocean, until the 19th century, or until the 20th centnury. That’s when, in Brazil, “(...) a group of good poets chose the music and not the book how a comunication canal” (SILVA, 1975, p.178)

Keywords: orality – poetry– music

Glauco, Sócrates e Adimanto conversavam a respeito da justiça, quando referiu-se este último à “concepção da justiça e da injustiça desenvolvida pelo povo e pelos poetas”, bem como os discursos proferidos por eles: “os mais estranhos são os que fazem acerca dos deuses e da virtude” (PLATÃO, 1997, p.41). E, assim discorrendo, sobre justiça, valores, deuses e virtudes, vão os três filósofos tecendo argumentos, enlaçando idéias, engendrando pensamentos. Engendrando pensamentos?

Segundo Sócrates, as concepções “publicadas”, tornadas públicas pelos discursos orais do povo e dos poetas, deveriam ser questionadas à luz da reflexão. Desenvolve ele todo um raciocínio a respeito do que “pregam” os poetas e, uma a uma, desconstrói todas as assertivas que estes homens divulgam e comungam com o povo, influenciando, assim, a sua educação. Para que se formem cidades controladas por homens ideais, defende Sócrates, estes devem ter acurada formação física e mental, para as quais a educação se voltasse. Assim, diz Sócrates, “para o corpo temos a ginástica e para a alma, a música.” (1997, p.64))

Uma educação eficiente teria início com uma preparação mental, com a música. Mas o que ensinar pela música? “Tu admites que os discursos fazem parte da música ou não?”, questiona Sócrates a Adimanto. “Admito”, responde este. “E existem dois tipos de discursos, os verdadeiros e os falsos?”, argüi Sócrates. “Sim, existem.”, confirma Adimanto (1997, p. 64). É por meio desta reflexão que Sócrates pretende questionar à luz da razão os discursos das fábulas, o conceito de “beleza” e verdade dos mitos e dos deuses, todos eles criados e difundidos pelos poetas. Discursos que efetivamente direcionariam a formação dos homens.

Portanto, defende Sócrates, cabe “conhecer os modelos que devem seguir os poetas nas suas histórias e proibir que se afastem deles (...) Deve-se representar Deus sempre tal como é, quer seja representado na epopéia, na poesia lírica ou na tragédia.” (1997, p. 67) É desta forma que o filósofo pensa “moldar” os homens, através do “controle” da educação, advinda pela

poesia, discurso veiculado pela música. Efetivamente, o termo grego “mousiké” englobava uma unidade integrada de melodia e verso e representava o principal canal de formação dos homens, bem como de manifestação de uma cultura predominantemente oral. Era desta forma, pelo discurso oral, em performance, que se concretizava uma voz coletiva.

(...) a performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe. (...) Contrariamente ao que se passa na leitura, ato diferido, quando um poeta declama seu próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós. (ZUMTHOR, 2005, p. 69-70)

Portanto, a voz, em performance, expande a latência de seus limites semânticos, instaura-se enquanto presença viva e manifesta, exigindo a totalidade do espaço sonoro: “Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas.” (ZUMTHOR, 2005, p.71)

E a voz opera, no ouvinte, um intenso poder de identificação entre quem “canta” e quem “ouve”, estabelecido pelo diálogo que a própria poesia oral potencializa:

(...) quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o ‘eu’, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambigüidade que o dilui na consciência do ouvinte: ‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. (ZUMTHOR, 2005, p. 93)

Por isto é que a palavra é considerada fator socializador e “a maior parte das civilizações exploram este caráter da linguagem codificando, mais ou menos, nos costumes e nas leis, certos comportamentos lingüísticos de forte função social.”(ZUMTHOR, 2005, p.66) e “diversas das funções dirigentes de uma sociedade exprimem-se espontaneamente pela voz, e até pelo canto(...)” (2005, p.67). Assim é que a oralidade se manteve praticamente onipresente durante muito tempo, também na Idade Média. Característica das canções medievais, a oralidade estava presente no próprio germen das poesias, que nasciam para serem cantadas, através da arte de trovar, de compor versos e melodia.

De acordo com Massaud Moisés (1968), as cantigas de amor têm origem provençal e se desenvolveram a partir da temática do “amor cortês”, em que o trovador declara seu amor por uma dama da corte, reproduzindo a “servidão amorosa” dos padrões de vassalagem feudal. A mulher é vista como inatingível a quem se dirige um amor sublimado, idealizado.

Existiram poetas de diferentes classes, reis, grandes senhores, bispos, militares, burgueses e pessoas de baixa condição. Apesar da rígida divisão social presente na Idade Média, a relação entre trovadores ignorava tal ordem de compartimentação de classes. Entre os trovadores havia aqueles que faziam do trovar uma profissão e aqueles que o faziam “por inclinação ou interesse político”. Os primeiros viviam do que recebiam do público (corte seleta ou auditório popular) pelas apresentações, constituíam os primeiros “escritores em exercício” da Europa moderna e tinham uma situação econômica estável, à medida que se vinculavam a uma corte e mantinham com ela uma espécie de relação de funcionário.

Os outros, por sua situação econômica, não compunham versos por dinheiro, mas por prazer ou necessidade de expor suas idéias, seu posicionamento diante do mundo ou posições políticas, mas não sem conhecimento dos recursos técnicos e retóricos, apesar do cultivo esporádico da poesia. Ambos desenvolviam relação sem barreiras sociais, onde se cruzavam limites entre nobreza e os profissionais de baixa condição financeira; equiparação pessoal entre altos e baixos sem paradeiro semelhante em outras culturas literárias contemporâneas.

Intérprete da poesia trovadoresca acompanhada de melodia, o jogral era o divulgador da poesia destinada a ser escutada. Havia dois tipos de jograis, o jogral de gesta e o de lírica; o de gesta era mais popularesco, e expunha um episódio, com a liberdade da improvisação ou do acréscimo ou ausência de alguma parte do texto original, acompanhado por uma melodia sem grandes elaborações; o de lírica, ao contrário, servia para divulgação das poesias dos trovadores e o seu intérprete se via obrigado a ser fidelíssimo ao texto original, muitas vezes dotado de complicações rítmicas e métricas e com virtuosismos na melodia. Os jograis eram ajudantes imprescindíveis dos trovadores porque asseguravam a perenidade das poesias.

Como já sabemos, as cantigas implicavam uma aliança estreita entre a poesia, a música, o canto e a dança. Para tanto, faziam-se acompanhar de instrumentos de sopro, corda e percussão (a flauta, a guitarra, o alaúde, o saltério, a viola, a harpa, o arrabil, a giga, a bandurra, a doçaiba, a exabeba, o anafil, a trompa, a gaita, o tambor, o adufe, o pandeiro). O próprio trovador tangia o instrumento, especialmente quando de corda,

enquanto cantava, ou reservava-se para a interpretação da cantiga, deixando a parte instrumental a um acompanhante, jogral ou menestrel. (MOISÉS, 1968, p. 28)

A oralidade da literatura medieval é inquestionável, e a atestam os denominados “índices de oralidade”, isto é, pistas sobre o momento da enunciação e o processo diacrônico de existência e transmissão do texto poético, indícios presentes nos textos que revelam uma tendência de manifestação oral da poesia, ou seja, sua concretização pública verbal, em performances atualizantes:

Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p.36)

Estes índices de oralidade encontram-se dispostos no texto ou em referência a ele, de diferentes maneiras, algumas mais superficiais e evidentes, outras mais alusivas ou referenciais. Entretanto, o índice “adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito”(1993, p. 35). E esta é uma situação que se mostra relevante, dada a existência numerosa de tais textos, que, juntos, conotam um contexto geral de manifestação da existência de uma ligação habitual entre poesia e a voz. “Nas compilações feitas a partir do século XIII, o aperfeiçoamento das grafias aumenta bastante a frequência desse índice. Contam-se aos milhares os textos assim marcados; sobretudo os poemas litúrgicos (em particular, o setor quase inteiro do drama eclesiástico) e as canções de trovadores(...)” (1993, p. 36)

Outros tipos de índices corroboram esta tendência totalizante da união poesia/voz, como as alusões explícitas ao exercício vocal das publicações destes textos encontradas em manuscritos medievais, bem como o emprego de termos dizer-ouvir, atenuando os contornos semânticos das alternativas dizer e/ou escrever, ouvir e/ou ler: “(...) Em todas as línguas, os termos que remetem às noções, para nós distintas, de ‘ler’, ‘dizer’ e ‘cantar’ constituíram assim, por gerações, um campo lexical movediço, cujo único traço comum permanente era a denotação de uma oralidade(...)” (1993, p. 41)

Oralidade também manifesta através das fórmulas de iniciar o poema, aludindo à tradição oral de que foram transmitidos (“...que escutei ler por pessoas instruídas...” (1993, p.38)) e de sua performance, momento da enunciação e da presença coletiva (“...o poema que eu vou lhes comunicar o será numa língua facilmente inteligível e num estilo usual de terra francesa...” (1993, p. 38)). Podem ser citados, ainda, textos como anedotas, registros, documentos, que, em referência aos textos poéticos, destacam a oralidade do original e outros índices ainda mais diretos, que mencionam um acompanhamento musical na publicação do texto.

Todos estes manuscritos foram confiados aos copistas, escribas que guardavam, desde a Antiguidade, seguros os segredos da prática técnica e estilística, em meios fechados, como as chancelarias pontifícias. Na verdade,

(...) era no seio da liturgia, ou em sua zona de influência, que se elaborava, nos séculos XI e XII, a maioria dos gêneros poéticos recolhidos pelos copistas dos séculos XIII e XIV – tenha a liturgia fornecido o primeiro modelo ou tenha se conformado a modelos poéticos mais antigos, aos quais soube emprestar sua plena eficácia. Essas ligações estreitas e complexas, não sem equívocos, vinculam mais ou menos directamente às “canções de santos” as canções de gesta francesas; ao canto eclesiástico a poesia dos trovadores e de seus imitadores; à homilética o que se tornará “teatro”; ao discurso pastoral, por intermédio dos *exempla*, vários gêneros narrativos...(ZUMTHOR, 1993, p.43)

A tradição da canção, como as cantilenas rústicas às portas das igrejas em vigílias de santos teriam sido recuperadas pela igreja em cantos através da liturgia, ao mesmo tempo que se constituiu terreno fértil para o desenvolvimento poético posterior.

Os manuscritos mantinham a oralidade da poesia, já que eram recebidos auditivamente, continuando a ser, potencialmente, textos da comunicação direta. A escritura mantinha relação estreita com a voz “para cima, de fato, na medida em que a escrita servia para fixar mensagens inicialmente orais; contudo, mais radicalmente, para baixo, porque o modo de codificação das grafias medievais fazia dessas uma base de oralização.” (ZUMTHOR, 1993, p. 97)

Até por volta de 1400, em todo o Ocidente, a escritura pouco influenciava o comportamento ou o pensamento dos poetas e as expectativas do público, na sua maioria analfabeto. A língua vulgar enfrentava dificuldades como a adequação de sons próprios das línguas medievais a um alfabeto criado há mais de mil anos, para ser utilizado pelo latim arcaico.

“As pesquisas feitas de trinta anos para cá não deixam nenhuma dúvida: só muito lentamente a prática medieval da escritura se emancipou das dependências vocais.” (ZUMTHOR, 1993, p. 114)

Neste sentido, “uma aproximação com o modo de transmissão das melodias musicais esclarece melhor esta situação do que uma comparação com o fato literário moderno”. Isto porque :

Como a poesia (e mais evidentemente que ela), a poesia vocal só se constitui em vista de uma performance (...) somente uma memória humana assegura a tradição dos sons, pois ‘eles não podem ser escritos’. (...) Não eram signos acústicos (como as palavras) o que o copista músico tinha por tarefa transportar visualmente, mas fatos (os sons) e sobretudo operações, vocais ou instrumentais. Um alfabeto não podia ser suficiente: era necessário, no mesmo nível perceptivo e com meios comparáveis, constituir um sistema que permitisse a notação de uma sintaxe como tal, uma retórica mesmo.(ZUMTHOR, 1993, p. 115)

Entretanto, já na Grécia, Sócrates questionava não-somente a poesia e os poetas, como também os meios pelos quais eles edificavam seus discursos, oralmente. Há presente uma crítica à cultura oral, que inviabiliza a reflexão, baseada na escrita, no pensamento organizado. Neste sentido, tudo o que se ouve deve ser melhor elaborado, dentro de uma organização do pensamento, inviáveis dentro da forma e da essência do discurso poético. Sócrates buscava introduzir a escrita como meio eficiente de “engendrar pensamentos”. Isto porque, proferidos os discursos, nada permanecia sobre o que se pudesse debruçar. O que restavam, quando havia, eram textos dos discursos que haviam sido escritos muito tempo depois de proferidos, apresentando-se completamente diferentes das performances orais. A própria fascinação oral gerada pela poesia em presença motivou a criação da elaborada arte da retórica entre os gregos, que se via, assim, limitada em seus estudos acerca dos discursos.

Na realidade, as culturas orais produzem realizações verbais impressionantes e belas, de alto valor artístico e humano, que já não são sequer possíveis quando a escrita se apodera da psique. Contudo, sem a escrita, a consciência humana não pode atingir o ápice de suas potencialidades, não é capaz de outras criações belas e impressionantes. Nesse sentido, a oralidade precisa e está destinada a produzir a escrita. A cultura escrita, como veremos, é imprescindível ao desenvolvimento não apenas da ciência, mas também da história, da filosofia, ao entendimento

analítico da literatura e de qualquer arte e, na verdade, à explicação da própria linguagem (incluindo a fala). (ONG, 1998, p. 23)

E a escrita, gradativamente, enraizou-se nas civilizações, como necessário e natural produto da oralidade. Em verdade, é impensável anular sua importância na transmissão e conservação dos textos, no amadurecimento dos processos de análise e depuração das idéias, do “engendramento de pensamentos”. Também por meio da escrita é que se pode tentar recuperar alguns traços do que teria sido a literatura oral, através dos manuscritos, dos registros que se mantiveram, ainda que não totalmente fiéis ou genuínos à performance. Mas somente no século XIX os efeitos da escrita seriam seriamente percebidos, com a obrigatoriedade do ensino e o impresso como escritura de massa, acentuando e enfraquecendo as últimas tradições orais.

Já no Humanismo ou Segunda Idade Média a poesia representou quase um retrocesso. Historicamente inserida no momento em que há a decadência do sistema feudal e a ascensão da burguesia, bem como a consolidação dos regimes monárquicos e o enfraquecimento da igreja (teocentrismo para o antropocentrismo), a prosa desponta de maneira fértil e marcante. A poesia palaciana, assim denominada por ser produzida e dirigida aos nobres do palácio, não encontrou um padrão definitivo e marcou a separação entre música e texto. Esta é a abertura para o desenvolvimento de um texto rítmico, melódico, com a presença predominante das redondilhas (menor – cinco sílabas poéticas e maior- sete sílabas poéticas). Por ter sido uma métrica do final da Idade Média, ficou conhecida como medida velha, em contraposição ao verso decassílabo, trazido pelo Renascimento.

Todas as poesias produzidas no final da Idade Média foram compiladas no Cancioneiro Geral e guardam os mais variados temas, da poesia religiosa à satírica, dramática, didática, heróica e lírica. Pela própria ambientação, a figura da mulher inatingível, recorrente nas cantigas de amor trovadorescas, voltam a fazer parte da poesia humanista, agora, entretanto, inatingível também pela beleza, louras, de olhos claros, lábios vermelhos, pele alva, postura elegante etc.

Desta forma é que, “apesar das raízes orais de toda verbalização, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade” (ONG, 16) e delegou as criações artísticas orais a variantes das produções escritas. No entanto, a palavra falada subsiste e já no Renascimento vários textos foram musicados “sem dúvida alguma, devido à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz; em virtude

dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia.”(ZUMTHOR, 2005, p.74).

Isto porque, segundo Segismundo Spina, a poesia trovadoresca, cuja vitalidade se estendeu por mais de um século e meio,

adormecerá durante um século e pouco, para ressurgir nos meados do século XV e chegar ao lirismo amoroso camoniano no séc. XVI. Na perspectiva histórica da lírica amorosa quinhentista não podemos esquecer-nos de que é na poesia dos trovadores que se situam as suas raízes mais profundas. A poesia subjetiva de temário amoroso, em Camões, não é criação do seu tempo: é a própria poesia medieval, enriquecida nos seus processos de sondagem do drama amoroso.(SPINA, 1969, p. 17)

Desta sorte é que elementos psicológicos e formais se encontram ampliados e alterados na lírica do século XVI, como o amor impossível e a indiferença da mulher, que não corresponde à vassalagem amorosa, o caráter aprisionador do amor, as causas e conseqüências imediatas e mediatas do drama sentimental, etc. Assim é que Camões

fala, ainda, em servir de ‘giolhos’; fala na esperança do ‘favor’ da mulher amada, na sua beleza incomparável (porque formada das melhores partes de que compõe a Natureza); afirma que o Amor é um templos sem saída, que o rosto da mulher é rosa a enrubescer a carnação de neve; que promete continuar, para além da morte, o seu serviço amoroso; que Amor é um veículo de purificação do homem, enfim, um conjunto de atitudes, de idéias, de motivos e fórmulas expressivas que deitam raízes nesta poesia dos primeiros tempos. (SPINA, 1969, p. 18)

Asseguradas, evidentemente, algumas modificações, advindas do contexto e da mudança de pensamento renascentista. O período conhecido como Renascimento constituiu um marco na história da humanidade. Localizado entre o fim da Idade Média e a transição para Idade Moderna, compreendeu uma série de transformações políticas, econômicas, culturais, sociais, religiosas e científicas, que se estenderam nos séculos XV e XVI, e atingiram seu apogeu entre os anos de 1490 a 1560, na Europa ocidental. A *expansão ultramarina*, o desenvolvimento do comércio e a ascensão da burguesia incompatibilizaram-se com o regime feudal, cuja economia fechada e descentralizada inibia a intensificação das atividades comerciais.

Estas mudanças políticas e econômicas alteraram também a *visão religiosa* do homem com relação ao mundo e a si mesmo. Este processo de descobertas, de lançar-se aos desafios do mar e das regiões desconhecidas, a superação dos limites de poder, ter e ser que este homem europeu experimentava ultrapassou, inclusive, as verdades que, até então, norteavam seu espírito cristão. Houve, paulatinamente, uma transferência do que antes se denominava *teocentrismo* (Deus como centro do universo) para o *antropocentrismo* (o homem como centro do universo). Isto quer dizer que houve um deslocamento na valorização do próprio homem diante do mundo.

A busca pela *libertação do pensamento*, o exercício da crítica e do livre exame de todos os assuntos instaurava o princípio da *razão*. E, com ele, os avanços relacionados à Medicina, Astronomia, Física, e as ciências advindas das descobertas matemáticas.

Nas Artes Plásticas, houve a descoberta do nu, uma onda de sensualidade que se verificou na representação de formas humanas nuas ou seminuas, como em obras de Leonardo da Vinci, por exemplo.

Houve uma *retomada dos clássicos gregos e latinos*, da cultura Greco- Romana. Um “Renascimento” do interesse europeu pela cultura antiga. A literatura, por se caracterizar pela imitação de obras de escritores da Antiguidade clássica, é chamada *Classicismo*. Na verdade, desde o século XIII os artistas e intelectuais italianos já traduziam para a sua língua obras da Antiguidade, difundindo as idéias do Mundo Antigo. Eram os *humanistas*, que acreditavam que a cultura pagã, anterior ao cristianismo, era muito mais rica e expressiva, já que se voltava para o indivíduo, seus feitos, sua capacidade de transformar o mundo.

Os escritores italianos, ainda no século XIII, projetaram-se para além das cantigas de amor provençais, no que diz respeito à forma, substituindo as redondilhas pelos *decassílabos* e instituindo o *soneto*; a mulher continuava inatingível, mas muito mais humanizada do que nas cantigas. Deste grupo de artistas, destacam-se Dante Alighieri, autor da Divina Comédia e do “doce estilo novo” da poesia, e mais tarde Petrarca e Boccaccio, que deram continuidade ao estilo de Dante.

Foram características desta linguagem: o emprego da medida nova, do soneto, da visão antropocêntrica, da influência greco-latina, e ainda do racionalismo (preocupação com a lógica das idéias), do universalismo (universalidade dos sentimentos) e do nacionalismo (conceito de nação).

Mas foi com o Simbolismo, no fim do século XIX, que Baudelaire procurou fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical” e que fossem “capazes de evocar as mais diversas sensações”. (GOMES, 1994, p. 5-7) Influenciados por Edgar Allan Poe, os simbolistas buscaram a “poesia pura, o culto da música e da beleza e a crença na construção do poema, no controle quase absoluto dos meios de expressão”(GOMES, p.13). Desta forma, eles fizeram com que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música.

(...)o Simbolismo foi um movimento literário em que os poetas sonharam em elevar a poesia à condição de música. (...) as relações entre poesia e música mereceram diferentes interpretações. (...) A primeira delas, explorada por Verlaine e seguidores, é a que revela uma aproximação entre poesia e música de modo mais literal. Os fonemas imitam sons musicais; a agrupação de fonemas, frases musicais; o poema todo, uma melodia. Mallarmé a pensar numa relação mais complexa entre ambos. Desprezando a sonoridade pura, ele procurou organizar os fonemas como as notas numa pauta, dispondo as palavras de acordo com a lógica das sensações ou da idéia motriz de todo o poema. (GOMES, 1994, p. 32- 4)

Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. Muito adiante, já no nosso século, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva, a “poesia sonora”. “Essas máquinas que servem hoje em dia à comunicação disso que chamam, para simplificar, a poesia oral, foram inventadas numa época relativamente recente, e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz.” (ZUMTHOR, 2005, p. 70)

E isto não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. E a poesia musical de cinco ou seis séculos de história européia estendeu seus efeitos em vários setores da música popular, nos dois lados do Atlântico, até o século XIX, quando não ao XX. Foi quando, no Brasil, “(...)toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação” (SILVA, 1975, p.178) e, a partir daí,

(...)abre-se, então, no setor Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias. De um lado, o lirismo paraliterário, referencial e linear, a emoção fácil do lugar comum, a reduplicação dos padrões românticos. De outro lado, o lirismo poético, a tensão verbal, o questionamento da

sua própria significação, a criatividade. De um lado, o discurso paraliterário, de outro, o discurso poético. (SILVA, 1975, p.178)

Entretanto, somente há pouco tempo despertou em nós a riqueza que estudos neste campo da oralidade literária poderiam dispor. Assim é que alguns estudos culturalistas, por exemplo, passaram a incorporar textos advindos das canções ao campo da análise e “a principal vantagem dos estudos culturais se dá no sentido de promover uma efetiva integração entre a arte e a ciência, mais especificamente entre a literatura e as disciplinas da área de humanas.” (FERNANDES, 2003, p. 31) O que, de forma alguma, despe-lhes de seu sentido estético, no sentido que o entende Jauss e Mukarovsky, como relação entre sujeito e objeto literário.

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada.(...) Mas se, independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. (PERRONE, 1988, p.14)

Neste sentido é que se desenvolveram vários estudos acadêmicos sobre os denominados músico- poetas dos dias modernos, os artistas da palavra, que resgataram a oralidade original da poesia, em versos da música popular.

Um dos primeiros estudos acadêmicos sobre um músico-poeta dos dias modernos é *A Poética de Chico Buarque* (1974) de Anazildo Vasconcelos da Silva(...)Silva declara que o grau de ‘elaboração artística’ e a ‘procura de novas estruturas de significação’ na música popular faz do ‘chamado cancionista popular a mais importante manifestação literária brasileira na atualidade’, demonstrando assim o entusiasmo com que as letras da MPB foram recebidas pelos críticos literários. (PERRONE, 1988, p.20)

Letras que primavam pelo domínio da rima e do ritmo, da seleção lexical, de metáforas e símbolos, mas principalmente “de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético (...)e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais”. (PERRONE, p.39)

Estas manifestações poéticas, porém, peculiarizam-se por seu caráter performático, o que exige do estudioso uma preocupação quanto à sua historicidade, os sentidos que lhe foram

atribuídos sincronicamente, dentro do contexto de sua enunciação e conforme as atualizações conferidas pelos poetas.

A captação da poesia oral se faz pelos significados que esta poesia produz durante a atualização; então, seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados. A compreensão da voz se dá pelo horizonte sincrônico que o pesquisador estabelece ou delimita para o campo da interpretação. Isto não implica ignorar o tempo do registro, mas percebê-lo com seu conceito, preconceito e contradições nele presentes, procurando enxergar os micro elementos que compõem a cena descrita, ouvir seus ruídos, observar as cores variadas que tomam corpo a cada palavra, a alteridade nela presente, o mosaico temporal, a polifonia discursiva, em síntese, sua intrincada malha textual. (FERNANDES, 2003, p. 51-52)

Partindo deste princípio, é interessante ressaltar que essas manifestações poéticas desenvolveram-se no cenário dos festivais da música popular brasileira e a amplitude da voz conquista o espaço por meio do microfone, que, ao conduzir a voz para “além dos seus limites acústicos naturais, acresce sua espacialidade. (...) toda a história dos festivais (...) está aí para ilustrar a extraordinária potência desse médium de natureza particular, uma vez que deixa subsistir, com a visão, a plena presença corporal.” (ZUMTHOR, 2005, p. 94-95)

Assim é que, se nas manifestações poéticas orais a relação narrador/ouvinte adquire importância capital e a descrição cuidadosa deste envolvimento, na performance, torna-se imprescindível no sentido de compreender as manifestações poéticas orais.

O narrador, ao atualizar o arquétipo, desempenha uma tripla função na cultura oral: *narra*, é o performer sensível ao auditório, já que incorpora a voz da comunidade; *ouve*, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhe contam; e *cria*, torna-se o responsável por constituir um sentido para o que ouviu, bem como por atualizar isto com significantes e significados diferenciados. (FERNANDES, 2003, p. 67)

No contexto dos músico-poetas dos festivais também ocorre uma agregação ao valor natural destes compositores, tal qual na Idade Média os trovadores que compunham e publicavam suas poesias orais.

Um dos aspectos salientes da produção cultural do Brasil nos anos 70 é o duplo papel desempenhado pelos artistas da palavra. Vários escritores,

independentemente de qualquer associação com alguma tendência estilística, tornaram-se letristas da música popular. (PERRONE, 1988, p.150)

Assim também é que estes músico-poetas voltam, cada vez mais, a representar a voz coletiva de um tempo e um povo, à maneira dos gregos, guiados por forças sociais:

O que chamamos de arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações de seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nesses casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. Devido a um e outro motivo, à medida que remontamos na história temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras; e é certo, como já sabemos, que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra a ser produzida; em segundo, julgando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo. (CANDIDO, 1965, p.29-30)

É neste sentido que Candido dirige seu discurso para a “responsabilidade do poeta perante a sua época e, mais particularmente, perante a sociedade de que faz parte” (1965, p.62), não aceitando e consagrando, como fixos e definitivos, “padrões, formas e temas que se limita a repetir”, mas na “re-situação do poeta perante a linguagem” que não pode ser concebida em abstrato mas a partir de um engajamento com a sua realidade específica, isto é, com a realidade nacional que se configura num determinado momento em cuja superação está ele empenhado. A contribuição do poeta para a transformação da realidade nacional tem de basear-se no modo de ser específico da poesia como ato criador.” (SANT’ANNA, 1986, p.62-3). O poeta, então, vê-se diante de dois tipos de arte: a arte de agregação e a arte de segregação.

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número inicialmente reduzido de receptores, que se destacavam, enquanto tais, da sociedade (...) São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas. (CANDIDO, 1965, p.27)

Desta forma é que se constitui, por incrível que pareça, uma relativa crise nas formas escritas de expressão. E este impasse, diante da onipresença midiática, resgatou de maneira decisiva a importância incondicional da oralidade democrática, especialmente na veiculação de manifestações poéticas, através da música. “Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência lingüística: “tralalá”, ou alguns puros vocalises.” (ZUMTHOR, 2005, p. 64)

Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos ou novamente reequipados, para nós,- como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitavam, graças à palavra oral, à imagem, ao som que superavam aquilo (que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil desta quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. (CANDIDO, 1965, p.164-5)

De tal maneira que, mais propriamente ao modo dos trovadores, no cantar do eterno refrão, na reiteração constante do amor, as canções de amor dizem mais do que a própria língua que as manifesta, conforme aponta Zumthor, de tal forma que “é marcante a existência de canções universais de amor”, carregadas de valores inconscientes e emoção intensa, profunda.

Creio ser razoável dizer que a voz é uma *coisa*, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. Isso tanto é verdade que o costume, nas diferentes sociedades, freqüentemente liga um sentido próprio a algumas dessas qualidades. Assim, no nosso melodrama, uma das formas de teatro mais populares no século XVIII e ainda no século XIX, atribuía valores convencionais a certos tons ou a certos registros da voz: o soprano marcava a feminilidade idealizada; o baixo era o registro do personagem encarnando a sabedoria ou a loucura, e assim por diante. (ZUMTHOR, 2005, p. 62)

Assim é que, como dizia Sant’anna,

Cada época se formula através de uma linguagem. Há sempre algo a mais no ar do que os simples aviões de carreira. Quem tem ouvidos, ouça, diz o profeta. (...)Uma geração é como uma multidão levada à praça por um sinal de alarme. Todos pressentem a catástrofe e indagam pela saída. De repente, do burburinho geral, alguém emerge de si mesmo e da massa, assume a palavra de seu tempo. O verbo se faz carne. Os outros o ouvem como se ouvissem a si mesmos e tomam aquele discurso como o próprio discurso. Os que decifram a linguagem de seu tempo escapam à destruição com que nos ameaça a esfinge. Deixam de ser objetos do caos para se converterem em sujeitos instauradores do cosmo. E a obra de arte é sempre a ordenação do caos. (SANT'ANNA, 1986, p.53-4)

Assim é que a poesia nasceu essencialmente voz musicada, na Grécia Antiga, manteve de forma incisiva a preponderância da oralidade durante toda a Idade Média, para depois tornar-se entidade própria e revisitar a musicalidade em períodos vários até encontrar no Simbolismo o berço fértil para um reencontro musical e na MPB um retorno aos cantadores, com os trovadores modernos. Assim é que a temática em germen filosófica, de preocupação moral, formadora, didática, à época platônica, volta-se para a cultura popular, as cantilenas religiosas, o amor cortês, para depois envolver-se com o homem, a natureza, a beleza, a metafísica, e render-se novamente ao amor. Assim é que a voz em presença e o sentido coletivo da oralidade e da performance transmutaram-se desde a Grécia, Idade Média, Renascimento, Simbolismo até o contexto dos festivais de MPB e a influência midiática. Assim é que as sociedades primariamente orais, foram, paulatinamente, absorvendo a escrita, inundando-se dela e dela se extasiando, até que um saudosismo oral impusesse um retorno, não um regresso. Assim é que as canções da MPB representam uma recuperação das canções de amor medievais, da união inicial grega entre poesia e música, mas sob um novo olhar no que diz respeito à temática amorosa, à relação entre os homens em sociedade, ao papel feminino nas canções. Assim é que cada época “se formula através de uma linguagem”, que busca ser a ressonância interna destes homens históricos, sincrônicos e diacrônicos, simultaneamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

FERNANDES, Frederico. **A voz em performance**. Assis: EdUNESP, 2003.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1968.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura Escrita**. Campinas: Papius, 1998.

PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "A Paraliteratura". **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa**. Era medieval. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.