
POESIA & MÚSICA: GÊNESE, DIÁLOGOS E REENCONTROS

Dra. Cláudia Sabbag Ozawa Galindo (UEL)

Resumo: Este artigo visa percorrer os caminhos trilhados pela poesia e pela música, em seus intermitentes contatos, na valorização contínua da oralidade. O termo grego “mousiké” englobava uma unidade integrada de melodia e verso e representava, segundo *A República*, de Platão, 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. Mas a escrita, gradativamente, enraizou-se nas civilizações, como necessário e natural produto da oralidade. No entanto, a palavra falada subsistia e já no Renascimento vários textos foram musicados, mas somente muito adiante, no século XX, uma forte tendência de fazer interagir novamente poesia e música se impõe decisiva. A poesia volta a ser cantada, através dos efeitos que as cantigas medievais estenderam a vários setores da música popular brasileira. São os meios de comunicação de massa os suportes dessa nova poesia cantada e os festivais de música popular o cenário de tais empreitadas.

Palavras-chave: Poesia; Música; Oralidade.

Abstract: This research purposes to show the ways of the poetry and the music, in their contacts to each one, in the continuous valorization of the orality. The greek term “mousiké” embodied an integral unit of melody and verse and represented, by The Republic, of Platon, the main information chanel of men formation, and the the oral culture manifestation. By this way, for the oral speech, in performance, that a coletive voice materialized. The orality stayed during a long time, even in Media Age. In the medieval songs, the orality was present in the origin of this poetry, which was born to been singing. But the writing, step to step, entered in the civilizations, like a natural and necessary orality product. However, the spoken word survived and in the Renascence a lot of texts received a music companion, but only a long time after, in 20th century, a hard tendency of doing interchanger poetry and music again imposed. The poetry come back to be singing, through the medieval songs effects which extended to a lot of places of brazilian popular music. The midia are the channels of this new singing poetry and the festivals are the scenery of it.

Keywords: Poetry; Music; Orality.

Não se pode falar em poesia sem que se retome, primeiramente, o berço de toda arte literária, a Grécia Antiga. Na literatura grega, como em todas as literaturas, diz Ferreira (1982, p. 17), a arte de versejar foi primeiramente oral, acompanhada de cantos e bailados: “O próprio nome *lírico* vem de *lírca*, indicando que os poemas se associavam à música tirada dos instrumentos que serviam para acompanhar o verso”, explica. Diria Róbles (1963, p. 9): “A temática, naturalmente, e a resposta a certas necessidades sociais variam, contudo, apesar das semelhanças e entrelaçamentos das composições produzidas, muitas vezes, pelos mesmos poetas.”

Pero luego es la lírica coral la que maximamente ha estado al servicio de la comunidad de la ciudad, de la religión tradicional, mientras que la monodia ha servido a necesidades sociales e individuales diferentes. Se mantienen ‘puentes’ entre dichos géneros y entre los subgéneros, sin embargo (ADRADOS, 1986, p. 27).

Os líricos corais fundamentalmente compunham hinos em honra do deus, que começava com uma súplica, alusões ao próprio poeta e ao coro e que continuava com a narração do mito daquele determinado deus ou de suas ações anteriores. Já as composições monódicas narravam hinos homéricos (hino hexâmetro), hinos de banquete, epigramas funerários, dedicatórios (elegias), temas satíricos ou eróticos (jâmbico) ou destinados a festas e banquetes fechados (mélicas).

Segundo Ferreira (1982, p. 17), os poemas líricos celebravam, sobretudo, o amor (canções ou odes), o vinho (himeneu, peã, hipoquerme e o ditrambo) e a guerra (prosodion, parteneu, encômio e o epinício), exprimindo a emoção coletiva e os cantos mais desenvolvidos artisticamente.

Na Grécia Antiga, segundo se pode depreender do texto de Platão (1997, p.41), a oralidade era ainda o canal responsável pela informação e, principalmente, formação dos homens.

Os valores e modelos de conduta, as qualidades a serem exaltadas, virtudes e beleza eram algumas das preocupações recorrentes nos discursos imbuídos de caráter didático. Tais discursos, eminentemente poéticos, efetivavam-se, via de regra, através da música. Pois a educação grega, de acordo com Sócrates (1997, p. 64), deveria se voltar a dois fins específicos: a preparação do corpo e da alma. Assim, “para o corpo temos a ginástica e para a alma, a música”, dizia Sócrates.

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.

Era desta forma que poesia e música nasciam indissociáveis, já no Mundo Antigo. E esta relação genuinamente oral se concretizava pela atitude performática dos poetas.

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 linguísticos 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 (...)” (ZUMTHOR, 2005, p.67).

Os grandes concursos públicos atraindo ao teatro de Dioniso, em Atenas, milhares de espectadores que, desde a madrugada, se acotovelarão nas arquibancadas, comendo e bebendo durante as intermináveis audições, sem que o interesse nem a exuberância se reduzam (CANDÉ, 2001, p. 69).

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.

Em seu livro *O Cancionista*, Tatit (2002, p. 9), ao tratar da gestualidade oral, refere-se ao equilíbrio da melodia no texto e do texto na melodia, a partir do princípio de que cantar é

uma gestualidade oral que exige de seu intérprete equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial, na tentativa perene de estender a fala no canto.

Do período que se estendeu entre a Antiguidade e a Idade Média, esses traços de oralidade se mantiveram bastante fortes e mesmo a música em sua relação intrínseca com a poesia manteve a herança grega, evidentemente um tanto transformada já pela cultura latina e o cristianismo.

Durante o período conhecido como Idade Média, quando ainda os portugueses lutavam pela reconquista de seu território, em parte sob domínio mouro, é que despontou a primeira época da Literatura Portuguesa. Em meio ao processo de consolidação política e territorial, no clima de pós- conquista, a poesia medieval portuguesa se desenvolveu.

Segundo Spina (1969, p.11), a criação literária portuguesa durante a Idade Média (1198-1527) contou com dois movimentos literários, que ele denominou a floração trovadoresca, nos séculos XII- XIV, de Sancho I até à morte de D. Dinis; e a floração dos poetas palacianos, nos séculos XV e XVI.

Tendo as primeiras manifestações da poesia lírica na língua portuguesa ocorrido através da arte músico-poética dos trovadores provençais, na Idade Média, representavam a união inalienável e perfeita entre verso e melodia. 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.

As peculiaridades da poesia lírica trovadoresca em Portugal também podem ser notadas na “adaptação” ou “ambientalização” da teoria do amor cortês, surgido na Provença. Reflexo das relações sociais do sistema de hierarquia feudal, a cantiga de amor provençal fundamenta-se no princípio de que o trovador serve a sua dona como o vassalo a seu suserano,

jurando-lhe fidelidade e submissão. Nesse sentido, “assim como o sistema feudal implicava vários graus de vassalagem, assim também o amor, que se revela na poesia provençal um longo e paciente aprendizado” (LAPA, 1996, p. 139).

Não há muitas informações objetivas a respeito da vida dos trovadores, a não ser daqueles que foram reis ou grandes senhores; sobre os que pertenciam a condições inferiores, as informações sobre dados históricos constantes em documentos ou crônicas são escassas ou quase nulas. Alguns provençalistas, no intuito de reaver a biografia do trovador, recorrem a dados que se pode extrair das próprias poesias dos autores; entretanto, quando o poeta se atém somente a canções líricas o trabalho se torna praticamente estéril. Pelas canções pode-se, todavia, recuperar informações quando há referências a respeito de outros autores nas obras dos trovadores.

Intérprete da poesia trovadoresca acompanhada de melodia, o jogral era o divulgador da poesia destinada a ser escutada. Asseguravam a perenidade das poesias; havendo, inclusive, casos de trovadores que contavam com intérpretes exclusivos de suas produções. Alguns jogralistas também compunham, mas não chegavam a ser trovadores, assim como outros trovadores, perdendo sua fortuna, tiveram que se tornar jogralistas.

Segundo Candé (2001), durante a Idade Média, a instituição que detinha a cultura e o conhecimento era a Igreja, portanto seria natural que as poucas informações musicais que se mantiveram deste período fossem sacras. Neste sentido, os primeiros vestígios de “como se escrever música” vieram de dentro da Igreja.

A tradição da canção, como as cantilenas rústicas às portas das igrejas em vigílias de santos, teria sido recuperada 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.

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. 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” (ZUMTHOR, 1993, p. 115)

Mas 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. 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 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 poesia palaciana em Portugal, 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, de Garcia de Rezende, 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, volta 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, 1998, p. 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 (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 consequências imediatas e mediatas do drama sentimental, etc. Assim é que, segundo Spina (1969, p. 18),
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 templo 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.

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, 1994, p.13). Desta forma, eles fizeram com que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música.

Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. E a música também não se distanciou tão facilmente da poesia, pois, como explica Aguiar (1993, p. 10):

A grande arte musical do Ocidente (Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, etc) pôde dispensar a palavra, mas a ópera cuidou de conservar a velha comunhão. Aos libretos correspondem textos poéticos a partir dos quais o compositor escreve a música. Uma variante da ópera, a opereta, que fez muito sucesso no século passado, acabou reforçando ainda mais a combinação da palavra com a música.

E, embora tenha se constituído como uma reação aos clássicos e também aos românticos, as atitudes poéticas dos simbolistas encontram-se, na verdade, entre as já presentes contribuições românticas para a liberdade artística e as futuras conquistas estéticas do Modernismo.

Essa inter-relação repousa essencialmente no início da abertura romântica para libertar a criação artística e sua expressão correspondente, opondo-se às formas fixas e à rigidez das estruturas. Pretendendo exprimir sentimentos próprios, individuais, bem como a inquietude que refletia a falta ou o equilíbrio da harmonia interior; aspirando, igualmente, a musicalidade da palavra a ponto de reconhecer poesia tanto no verso quanto na prosa, o Romantismo abriu, portanto, caminhos para os extremos da poesia simbolista, que atingirá as

últimas consequências de uma experiência libertadora, e favorece a aventura das vanguardas modernistas. (CASTELLO, 1999, p. 331)

A influência modernista abriu novos caminhos para a arte em geral, por meio de um processo voltado para um repensar de formas, no que diz respeito à liberdade estética e à eficiência comunicativa. A poesia, por sua vez, encontrou nova roupagem ao esbarrar-se mais intimamente com a música, quando os campos semânticos passaram a ter limites menos rígidos, através da evocação artística de todos os sentidos do leitor/ouvinte/receptor. Assim foi que um encontro entre poetas concretistas e compositores da música popular rendeu-lhes o que Gilberto Gil chamou de “uma coisa de mão dupla”:

Tanto nós nos interessamos pelas coisas deles, como eles se interessaram pelas nossas coisas. (...) Então a gente descobriu nesta forma nova de manuseio da palavra uma forma de enriquecimento do nosso trabalho, também do ponto de vista da música. Outra coisa importante: esse negócio deles mexerem com as palavras revelava também a nós uma dimensão paralela no campo do som. A palavra som. E a gente achava que todas estas especulações com a poesia concreta deveriam influenciar necessariamente nossa música (SANT’ANNA, 1986, p. 125-6).

No século XX, 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. Foi quando, no Brasil, “(...) toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de

comunicação” e, a partir daí, “(...) abre-se, então, no setor Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias. (...) De um lado, o discurso paraliterário, de outro, o discurso poético.” (SILVA, 1975, p.178)

Diria Tatit (2004, p. 13) que a escolha da oralidade como principal marca identitária do mundo sonoro brasileiro se deve a antecedentes históricos, que definiriam ou desencadeariam os fatos musicais do século XX. Desde a sonoridade do primeiro século de colonização, construída a partir da fusão de práticas nativas e a atividade doutrinária dos jesuítas, ou seja, a música de encantação espiritual indígena, mais rítmica que melódica, apoiada em instrumentos simples, aliada aos hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, a música brasileira ia se elaborando a partir da palavra cantada dos índios. A partir do século XVII, as tendências africanas também passaram a ser presença na música brasileira, pela revitalização dos batuques dos escravos, que buscavam reconstruir sua identidade em país estrangeiro. “Destes ‘batuques de negros’ voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e de seu ‘canto responsorial’, espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira” (TATIT, 2004, p. 22).

Neste período, destaca-se a importância do lado cancionista de Gregório de Matos, cuja produção híbrida entre literatura e expressão oral, demonstrava predileção pelo fundo de acompanhamento de viola e pela forma de canto falado.

Um processo que Tatit chamou de “cancionalização” dos batuques africanos (2004, p. 25) ocorreu em meados do século XVIII, com a participação de mestiços e brancos de classes inferiores da sociedade nas rodas musicais. “O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para diversão” (TATIT, 2004, p. 25).

Para Tatit (2004, p. 41), o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala e, neste sentido, as declarações lírico-amorosas ganham força persuasiva nas vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX, segundo Aguiar (1993, p. 10) “um exemplo de perfeita combinação

de música e poesia”. “Casinha pequenina”, lançada em disco por Mário Pinheiro e de autoria desconhecida, é uma das modinhas que ilustra essa aliança:

A modinha também era conhecida como cantoria de salão e teve muito sucesso durante o Império e as primeiras décadas do século XX.

Numa cultura como a nossa, que tem na oralidade um peso muito grande, não é de estranhar que música e poesia tenham andado bastante juntas. Num país de poucas letras como o Brasil, os salões e as saletas do Império ficaram famosos como ponto de encontro dos artistas e seu público, pequeno, doméstico e pouco instruído (AGUIAR, 1993, p. 15).

Por essa razão, afirma Aguiar (1993, p. 15) que também muitos poetas românticos como Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu destinaram seus versos à divulgação oral, em forma de serenatas.

Não faz muito tempo era hábito no Brasil, sobretudo nos arrabaldes das grandes cidades, ou nas ruelas das cidadezinhas do interior, que seresteiros se juntassem embaixo de uma janela para cantar à moça pretendida por um dos músicos. Aliás este costume dos seresteiros faz lembrar os trovadores e menestréis da Idade Média, que também se especializavam por apresentar canções amorosas nos palácios ou nas ruas (AGUIAR, 1993, p. 15).

Vários outros escritores românticos também se interessaram pelas contribuições musicais às manifestações literárias:

Essa procura de uma boa letra para completar a criação musical teve sua contrapartida no interesse de alguns literatos da geração romântica, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel de Araújo Porto Alegre, em conceber versos que pudessem ser musicados não apenas por compositores de formação européia, mas sobretudo pelos violonistas populares que facilmente adaptavam suas estrofes ao gosto do público (TATIT, 2004, p. 116).

Esta primeira tentativa de aproximação entre poesia e música popular brasileira ocorreu no século XIX, onde já os poetas viam no texto interpretado com melodia por um cantor a possibilidade de projeção muito além da oferecida simplesmente pelo meio literário. Entretanto, a iniciativa de musicar letras propostas como poesia romântica, diz Tatit (2004, p. 118), atravessou a fronteira do século, mas não manteve seu vigor por muito tempo. Mas o que chamou de “legado de suas soluções poéticas”, diz o autor, permaneceu com alguns letristas da música popular, como Catulo da Paixão e Cândido das Neves.

Já no século XX, durante os anos 30, a busca de uma letra que fosse ao encontro semântico de determinadas inflexões melódicas ainda se instaurava desafiadora. Assim é que figuras como Lamartine Babo ofereceu-se para refazer a letra de uma canção de Ary Barroso, “Na Grota Funda”. Recebida a anuência do autor, Lamartine Babo, que considerava os versos anteriores de J. Carlos pouco expressivos e até mesmo grosseiros diante da delicadeza e lirismo da melodia, escreveu a letra de “Rancho Fundo”, de acordo com Tatit (2004, p. 143) “exercitando as manobras que alternam encontro e separação entre os personagens e atingindo uma adequação com a melodia ainda rara em 1931.” Este não representou um caso isolado:

Há muitas histórias desse gênero que refletem a inquietação dos primeiros cancionistas em busca de um produto ideal, que atendesse à expectativa artística de seus autores e ao mesmo tempo se mostrasse talhado para o sucesso popular. Mas essa aspiração não caracterizava apenas a atividade dos letristas. Os melodistas também estavam atrás de soluções musicais que pudessem se adequar aos mais variados tipos de letra, dos mais singelos àqueles que traziam experiências de difícil expressão, sem perder a naturalidade entoativa (TATIT, 2004, p. 144).

Portanto, como informa Tatit (2004, p. 145), melodistas e letristas encontravam-se em “pleno processo de geração de uma música popular, centrada na voz do intérprete, apta para elevar os assuntos mais prosaicos da conversa cotidiana à categoria de manifestação estética”. A expressão mais representativa desse casamento foi o samba dos anos 30, através de um gênero

totalmente voltado para as entoações da fala, “em busca de uma forma musical e literariamente flexível” (TATIT, 2004, p. 153).

A busca recorrente da oralidade, neste sentido, repousou, sempre, no “esforço de musicalização da instabilidade da linguagem oral”, na necessidade de se “dispor de formas mais complexas para traduzir” o que já se criava com “naturalidade nas conversas cotidianas” (TATIT, 2004, p. 173), mas com a aptidão necessária “para extrair dessa fala cotidiana combinações de melodia e letra que mereciam ser preservadas por adquirirem alguma conotação estética” (TATIT, 2004, p. 204). A fim de levar adiante essa “preservação”, os compositores populares produziam, conforme afirma Tatit (2004, p. 204) formas reiterativas, refrãos, gradações regulares, com o intuito de se proporcionar a memorização das canções.

No início do século XX, portanto, o sincretismo agregava classes sociais e manifestações culturais do período, e, neste sentido, é que deve ser compreendido o terreiro de Tia Ciata, em que conviviam em harmonia e dispostos nos cômodos da casa (metáfora do país) sambas de diversão, lundus, polcas e choros. Entretanto, a chegada de máquinas de gravação ao Rio de Janeiro veio abalar esta harmonia musical. A expansão rápida do mercado de discos exigia peças musicais simples e populares, como os lundus e os sambas. Quanto aos chorinhos, modinhas e a música erudita não sofriram, porém, com a falta de registro, visto que estas peças estavam em partituras e eram executadas ao vivo.

Antes do rádio, as salas de espera dos cinemas eram o palco privilegiado para apresentações de música popular. Aguardando o filme, a platéia se divertia ouvindo chorinho e outros ritmos da época (AGUIAR, 1993, p. 18).

Mas durante os anos de 1920 é que a música popular ganharia efetivamente um novo espaço e um público bem maior, com o que seria o teatro de revista.

As revistas eram uma combinação de teatro e música, e de certa forma davam continuidade às operetas do século XIX. No palco, eram apresentados melodramas compostos sobre temas do cotidiano e problemas sentimentais e domésticos. As ações teatrais eram invariavelmente entremeadas por canções, a maioria delas feita especialmente para aqueles espetáculos (AGUIAR, 1993, p. 18).

Por volta de 1930, segundo Tatit (2004, p. 46), a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira e “o teatro de revista cederia lugar ao rádio como veículo primordial de divulgação da música popular” (AGUIAR, 1993, p. 19). Neste contexto, lembra Aguiar (1993, p. 22) destacou-se como mais expressivo talento de sua geração, o sambista Noel Rosa, que contribuiu de forma decisiva para o crescimento do prestígio do compositor brasileiro da música popular. São suas as canções “Pierrô Apaixonado”, “Palpite infeliz”, “Até amanhã”, “Pastorinhas”, entre outras. Mas Noel Rosa não era propriamente um cantor de rádio, e sim um artista das rodas boêmias do Rio de Janeiro.

Um ponto importante a ressaltar neste período é a presença marcante do cinema como colaborador direto na divulgação da música e dos artistas do rádio. A fase de chanchadas, “comédias ligeiras destinadas a um público amplo e pouco exigente” (AGUIAR, 1993, p. 27), do cinema contava com a participação primordial dos números musicais apresentados nos filmes pelos cantores do rádio. Esta relação definiu os contornos da música popular de então.

Neste ponto interessa observar que a relação entre o artista e o público, intermediada pelo rádio, pelo cinema e pela imprensa, impunha um gênero de canção que, no geral, abandonava a qualidade das músicas em nome do apelo popular imediato, sem o qual não seria possível o sucesso comercial em larga escala (AGUIAR, 1993, p. 27).

O samba dos anos de 1940 e 1950 sofreu uma crescente passionalização, com influência do tango e do bolero hispano-americanos, deixando para trás a simplicidade e o humor de composições como as de Noel Rosa, “para retomar o sentimentalismo, agora mais pesado, sem

a brejeirice e a ingenuidade das modinhas e das serestas” (AGUIAR, 1993, p. 27). Tome-se como exemplo o samba-canção (ou “samba de meio de ano”, como ficaram conhecidas as canções que se diferenciavam dos sambas tradicionais e marchinhas do carnaval) “Risque”, de Ary Barroso.

Os anos de 1950 normalmente são relacionados à era JK, os “anos dourados” do “presidente bossa-nova”, que alimentava a imagem de um homem dinâmico, moderno, cuja palavra de ordem era “desenvolvimento”. Esse desenvolvimento, acreditava o presidente, viria da modernização do parque industrial brasileiro e esse momento de euforia seria coroado com a criação de uma capital com características futuristas e uma inauguração celebrada com uma sinfonia executada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

(...) é interessante observar que paralelamente ao desejo de modernizar o país evoluía o desejo de modernizar a nossa canção. O rádio já ia deixando o seu período de apogeu, uma vez que se esgotava o esquema popularesco da sua programação musical. Além disso, a televisão já começava a se preparar para ser o principal veículo de comunicação da vida brasileira. O momento era propício para que se procurasse uma alternativa aos gêneros musicais em voga: samba-canção, tangos, samba-exaltação, boleros e valsinhas, quando não descabelados, adocicados em excesso. E talento não iria faltar numa nova geração que logo chegaria para oferecer sua música ao gosto musical mais exigente (AGUIAR, 1993, p. 31-32).

Com a modernização brasileira advinda da era Kubitschek e a chegada de tendências americanas voltadas para o jazz e o swing, a canção brasileira, que já dominava o país, deu margem a um desdobramento dos ouvintes em consumidores mais populares e consumidores de elite. Neste contexto é que, em 1958, o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, instaurou o movimento Bossa Nova, atestando uma “maturidade da linguagem surgida dos terreiros do início do século e a importância que ela foi adquirindo na formação social e cultural do país” (TATIT, 2004, p. 49)

Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou habitual. Além de Tom Jobim, músico de formação erudita, que sempre foi o principal compositor da bossa nova, a nova ordem musical atraiu Vinícius de Moraes, poeta diplomata que trocou a poesia pela letra e nunca mais deixou a canção (...). (TATIT, 2004, p. 51)

O movimento fincava alicerces em letras mais comedidas, que evitassem o exagero e grandiloquência, assim como a preocupação em harmonizar as linhas melódicas do samba e do jazz, e a recuperação do prestígio dos compositores, que podiam apresentar suas próprias músicas, músicas mais de autores do que de intérpretes. Assim é que a música “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, surge como uma espécie de “manifesto” da Bossa Nova, em que poeta e cantor aparecem unidos na figura do compositor.

Entre as décadas de 1950 e 1960, João Gilberto e Tom Jobim, através da bossa nova, recuperaram várias canções antigas, do estilo samba-samba. No entanto, a postura diante destas canções era a de quem estivesse “recolocando a canção nos trilhos”, a partir de uma atitude considerada de “depuração”, de triagem estética, capaz de zelar pelo preciosismo, combatendo os “excessos” dos elementos dramáticos ou trágicos, primando pela delicadeza, pela pequena variação de notas e enaltecendo os pontos essenciais para elaboração de uma “canção absoluta, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (TATIT, 2004, p. 179).

O movimento Bossa Nova, no entanto, durou pouco e entre 1962 e 1965 a MPB viveu um período de poucas inovações. A televisão já havia se consolidado, conquistando grande parte do público do rádio através das telenovelas e seriados americanos. Ao público ainda resistente à programação televisiva, influenciaram decisivamente os musicais gravados nos teatros da TV Record, responsáveis pelo lançamento dos principais herdeiros da Bossa Nova, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Grandes nomes de uma geração de talentos que chegava para revitalizar a MPB da segunda metade dos anos sessenta, Caetano e Gil logo receberam o nome de poetas, devido não somente à qualidade lírica das suas canções, mas também ao fato de terem sido porta-vozes de um tempo e dos dilemas de uma geração (AGUIAR, 1993, p. 38).

Uma canção representativa deste caráter emblemático de denúncia e participação política e social é a canção “Roda Viva”, de Chico Buarque, apresentada no III Festival da MPB.

O estilo lírico e elaborado, entretanto, sentiu as pressões exercidas pelo golpe militar e o fechamento parcial do regime político de 1964. Esta nova música de protesto, direcionada pelo ponto de vista ideológico passou a ser chamada de MPB e passou a ser reunida ou centralizada em um programa de televisão denominado *O Fino da Bossa*, sob o comando de Elis Regina. Paralelamente, os cantores do iê-iê-iê, praticantes do rock internacional, apoiados na guitarra elétrica e na música para dançar, eram encampados por um programa comandado por Roberto Carlos, batizado de *Jovem Guarda*. Estes construíam canções que “falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época ‘alienados’” (TATIT, 2004, p. 53). Ambos os programas eram promovidos nos teatros da TV Record.

Assim, os textos poéticos da MPB se diferenciavam das demais canções construídas sem a preocupação estética que as caracterizava e enquanto as letras da Jovem Guarda podem ser encaradas como textos de natureza não-literária, os versos da MPB encontram uma classificação mais específica.

Neste sentido, a paraliteratura, termo proposto por Tortel, e apresentada por Anazildo Vasconcelos da Silva em seu artigo “A paraliteratura”, de 1975, compreende os textos de natureza não-literária e se divide em paraliteratura didática e paraliteratura de imaginação. Por paraliteratura didática são conhecidos os textos intencionalmente não-literários; e à paraliteratura de imaginação ligam-se os escritos que procuram manter a fascinação de seu público através de meios pobres e linguagem pouco elaborada. A paraliteratura de imaginação se distingue da

literatura pelo seu caráter não criativo, pela ausência de tensão verbal, a linearidade e a referencialidade e a emoção pela sentimentalização dos fatos do cotidiano.

Apesar de se utilizarem dos mesmos códigos estilísticos, técnico-compositivos e semântico-pragmáticos, os signos, as normas e as convenções, a capacidade e o sentido modelizantes destes códigos são heterogêneos na literatura e na paraliteratura.

O texto paraliterário, que tende para o estereótipo consumado, para a repetição estrita na sua organização sintagmática das instruções registradas no plano paradigmático, apresenta pois uma capacidade mínima ou nula de informação, isto é, de imprevisibilidade e de novidade, com a correlativa degradação do seu valor literário (SILVA, 1999, p.133).

Quanto ao processo de produção das obras paraliterárias, ele segue, fundamentalmente, as mesmas diretrizes da literatura no que tange à preocupação em se atingir determinado público. Na paraliteratura, especificamente, o processo de recepção é assegurado pelo hábito fiel de leitores que, quase sempre, dedicam-se exclusivamente à leitura paraliterária. O tempo, o espaço e contexto de produção da obra, assim como na literatura, não correspondem ao tempo, espaço e o contexto de sua recepção e também não mantêm uma relação direta com a realidade concreta.

O emissor, neste caso, também posiciona-se em relação à realidade de maneira indireta. O signo lingüístico significa não um instrumento, mas um objeto mediato através do qual se substitui a realidade concreta por outra esteticamente instaurada.

As relações entre literatura e paraliteratura, no entanto, não se esgotam nas semelhanças da adequação do esquema jakobsoniano de comunicação linguística. Muitos textos considerados paraliterários podem passar ao domínio da literatura, em função de qualidades virtuosísticas adquiridas pela originalidade e/ou pela assimilação de elementos e recursos próprios da literatura.

No setor específico da paraliteratura lírica, a música popular passou por semelhante processo de “literariedade”. Suas letras que, normalmente, seguem as orientações gerais da paraliteratura de imaginação tais como a falta de tensão verbal, linearidade, a emoção fácil, a referencialidade, onde não há criação musical nem inovação, em dada altura, começaram a ser visitadas pela poesia, o que levaria a música popular a percorrer dois caminhos distintos.

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).

O discurso poético é representado pelo movimento Bossa Nova que está ligado à poesia do Modernismo de 1922 e aparece como resposta à necessidade de renovação musical. As inovações empreendidas na melodia atingiriam também as letras das músicas, atribuindo-lhes uma mensagem poética compatível com as mudanças musicais.

Alguns autores acreditam que a opção pela música popular e, conseqüentemente, por um novo canal de divulgação da poesia se deva à busca por um meio que tivesse maior penetração popular. E foi então que

(...) toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação. (...)Podemos traçar, em linhas gerais, um paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira, dos anos 50 para cá, e mostrar, através do exame de diferenças e proximidades, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna. (SILVA, 1975, p.178)

Desta forma, Anazildo entende que as letras passam a exigir do estudioso da literatura e do crítico literário brasileiro uma atenção maior, inclusive necessária em termos de conhecimento da poesia brasileira moderna, E, detendo-se à poética de Chico Buarque, que ele

classifica como “universal” e não “circunstancial”, fruto unicamente de um momento social, político, econômico determinados, eleva-a à categoria dos clássicos modernos:

Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos (...) que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade.

Neste sentido é que o autor afirma que a historiografia literária brasileira, sem a produção lírica buarqueana estaria incompleta. Diz Luciana Eleonoro de Freitas Calado, em trecho de seu ensaio sobre Chico Buarque, no livro *Chico Buarque do Brasil* (2004, p. 273):

Não se pode pensar Chico Buarque apenas como ‘músico popular’. O grau de elaboração e as imagens permitem identificar suas letras com a poesia, incorporando-as à literatura brasileira. (...). Através dessa ligação entre música popular brasileira e expressão poética não-musical é permitido falar-se em uma ‘poesia da canção brasileira’.

Para a autora, o reconhecimento de autores da MPB que “mereceram desde cedo o título de poetas” advém de questões de ordem histórica.

A discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda poesia era ainda cantada. Compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica. (PERRONE, apud CALADO, 2004, p. 273)

Neste sentido globalizante e universalizador é que define Frei Betto (2004, p. 53) a poética de Chico Buarque: “As letras de suas músicas recendem a poesia, esquadrinham a alma

humana, pinçam Deus e o diabo nos detalhes, e subvertem a lógica e o sistema” e Gerald Thomas o alça ao rol dos poetas imortais: “Chico Buarque é para mim um dos grandes, senão maiores poetas de todos os tempos. Não divido poetas ou artistas em geral em nacionalidades. Portanto, Chico Buarque é um dos grandes gênios universais” (THOMAS, 2004, P. 55).

Affonso Romano de Sant’ Anna, em trecho de ensaio publicado na reunião de textos sobre Chico Buarque (*Chico Buarque do Brasil*, 2004) afirma que o interesse e a valorização dos textos da música popular brasileira pelos cursos de literatura das faculdades de Letras se deve a uma aliança cada vez mais estreita entre música e poesia, especialmente proporcionadas ou reproporcionadas pela bossa nova e pela MPB.

Os textos de música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isto se deve a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinicius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura” (SANT’ANNA, 2004, p. 161)

Este estreitamento músico-literário teve como um de seus propulsores a própria situação do que Anazildo chamou de “fechamento da série literária” diante da censura do governo militar, o que teria impulsionado a busca dos poetas por novos meios de expressão.

Segundo Nelson de Barros (2004, p. 327), o fenômeno MPB estabelece um laço ainda mais estreito e peculiar com a literatura através de uma situação que ele classifica como paratópica, aproveitando os conceitos empregados por Dominique Mainguenu, linguista francês estudioso da Análise do Discurso. De acordo com Barros, Mainguenu classifica a atividade literária como paratópica, no sentido de que não encontra um espaço definido e estável no conjunto de atividades sociais de uma comunidade, já que “se não está desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem mesmo deseja ter lugar comum no âmbito da sociedade”. Neste sentido, expõe Barros:

Fazer literatura não é considerado um ‘trabalho’, por exemplo, nem pela sociedade nem pelo artista: para a sociedade está aquém disso e para o escritor está além.(...) Essa instabilidade radical, de a um só tempo ser e não ser, de pairar e de estar preso ao chão, alimenta e é alimentada pela produção e pela vida literária e atravessa todo o fazer literário. Essa situação faz, por exemplo, com que os escritores se solidarizem com aqueles que, na sociedade, se encontram em situação semelhante(...) (2004, p. 332)

Seguindo este pensamento é que Mainguenu (apud BARROS), acredita que a situação paratópica do escritor “leva-o a identificar-se com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade: boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros (...)” (2004, p. 332).

Paralelamente à atividade literária propriamente dita, Barros pretende identificar também como paratópica a situação específica do que ele chama de “prática literomusical brasileira”. Assim justifica o emprego do termo paratopia a uma situação que não se limita exclusivamente à prática literária:

Acreditamos (...) que a situação paratópica do domínio da canção popular se reveste de uma característica peculiar a que propomos chamar de *subparatópica*. Isso porque (...) a prática cancionista, em virtude de seu caráter inter-semiótico (ao mesmo tempo linguagem musical e verbal – oral e escrita), se situa paratopicamente em relação à própria literatura, pelo menos em sua dimensão tópica, institucional ou acadêmica. A canção é, por um lado, atraída para seu campo gravitacional, por conta de sua interface escrita (a canção é *letra* em diversas fases de sua produção); por outro, é repelida em virtude de sua dimensão não- escrita (melodia). (BARROS, 2004, p. 332)

As canções de Caetano Veloso, Chico Buarque e outros poetas-compositores e letristas, vão além dos parâmetros da música popular tradicional e desafiam os conceitos estreitos de poesia e literatura. Eles redefiniram o significado das ‘letras’ para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70. A atuação destes poetas da canção confirma a diversidade da literatura contemporânea brasileira e a vitalidade das artes no Brasil (PERRONE, 1988, p. 166).

Desta maneira, a poesia deixava de pertencer unicamente aos livros e passava a fazer parte das letras das músicas, expandindo os universos poéticos e enriquecendo as composições musicais.

Um dos aspectos salientes da produção cultural do Brasil nos anos de 1970 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).

Os recursos utilizados por estes músicos-poetas demonstravam a possibilidade de se construir uma letra de música dotada dos atributos necessários para que a considerasse um belo poema.

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. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como leitura (PERRONE, 1988, p. 14).

Estes méritos literários obtidos com as canções se deve, naturalmente, a um domínio do artista no arranjo de elementos próprios à literatura, tais como rima, figuras de linguagem, construções conotativas, sugestivas na elaboração de suas letras musicais.

O conteúdo literário das primeiras canções de Chico origina-se de seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético e seleção lexical, do uso de metáforas e símbolos, da sutileza no uso de figuras de linguagem e nas idéias, e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais (PERRONE, 1988, p. 39).

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).

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

Não raro as influências destes músicos-poetas eram particularmente de alguns períodos literários com os quais possuíam mais afinidade. E, não raro também, estas afinidades se mostravam evidentes na construção de suas composições e nos rumos estéticos, políticos e literários que assumiam.

Dentre as principais modificações na MPB efetivadas pelo grupo baiano liderado por Caetano Veloso está a inclusão de materiais literários na música popular. A Tropicália possui afinidades com os manifestos poéticos de Oswald de Andrade da década de 1920 e contato direto com os poetas concretos, especialmente Augusto de Campos (PERRONE, 1988, p. 61).

Especialmente com o Modernismo de 1922 e a tendência bipartida entre valorizar o nacional (Movimento Pau-Brasil, Verde-amarelismo) e introduzir o estrangeiro (Manifesto Antropofágico).

(...) Caetano Emmanuel Viana Telles Veloso é o mais imaginativo, versátil e polêmico poeta-compositor no Brasil contemporâneo. Apesar deste compositor de talento versátil conhecer bem as tradições musicais populares, o que mais distingue sua carreira é a experimentação, a inovação e a adaptação criativa de diversos modelos músico-poéticos, muitos deles estrangeiros (PERRONE, 1988, p. 61).

Neste mesmo caminho seguiu o compositor Gilberto Gil que em canções como “Domingo no Parque” apropria-se de instrumentos nacionais ao lado de novidades importadas.

‘Domingo no Parque’ de Gilberto Passos Gil Moreira (Gilberto Gil), companheiro de Caetano, merece uma discussão juntamente com ‘Alegria Alegria’ por se tratar de uma canção de festival inovadora. A instrumentação elétrica é misturada com o berimbau, que lhe dera o acompanhamento rítmico baseado na capoeira. Efeitos sonoros e gritos reforçam o cenário estabelecido pela letra, ou seja, um parque de diversões. O texto de Gil narra um crime passionai, usando técnicas literárias e cinematográficas- close ups, fusões e montagem (PERRONE, 1988, p. 64).

A paródia, recurso frequente do modernismo de Oswald de Andrade, também esteve presente nas composições da música popular brasileira. “A paródia é um dos principais recursos utilizados pelo Tropicalismo, o que permite uma análise do movimento em termos de seu relacionamento com a literatura extremamente paródica de Oswald de Andrade” (PERRONE, 1988, p.72).

Os poetas concretos tiveram uma relação de grande relevância com os compositores da MPB. Desde que Augusto de Campos afirmou que o que de melhor se estava fazendo em termos de poesia estava na música popular até à presença de conceitos da poesia concreta nas letras das músicas.

Várias canções de Caetano dos anos de 1970 possuem conexões diretas com a poesia concreta. No disco experimental *Araçá Azul* vemos dois exemplos disso: ‘De Palavra em Palavra’ e ‘Júlia/ Moreno’. A primeira é expressamente ‘inspirada por e dedicada a Augusto de Campos’. ‘De Palavra em Palavra’ não é propriamente uma canção, já que ela não possui melodia nem acompanhamento musical. Assim como ‘Acrílico’, trata-se de um poema com características específicas destinadas à gravação (PERRONE, 1988, p.108)

Atitudes com a palavra e a utilização dos espaços visuais apregoados pela poesia concreta ganharam expressão na disposição das letras das músicas nos encartes dos LPs e a preocupação em se criar um estilo “concreto” nas letras.

As letras impressas são mais do que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para memorização ou acompanhamento da canção. Existiu, nos anos de 1970, no Brasil, um relacionamento simbiótico entre a transmissão sonora e a impressão das letras de canções. Muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP. Os versos são cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais peculiares, letras em itálico ou maiúsculas, epígrafes ou comentários, criando um estilo proposital (PERRONE, 1988, p. 16).

Bossa Nova e Tropicalismo, afirma Tatit (2004, p. 57), firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira e, enquanto a bossa nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero, promovendo uma libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção.

Pelo gesto da *assimilação*, assumido pela maioria dos artistas, a partir da década de 1970, não houve mais restrições quanto a instrumentos, repertórios, atitudes de palco, configuração temática ou construtiva das letras, arranjos, misturas de estilos, e, principalmente, quanto à influência estrangeira. A primeira delas foi a norte-americana, que acabou inflacionando o mercado nacional, com a introdução de técnicas importadas de lançamentos de produtos no mercado a custo zero. Mais adiante, nos anos oitenta (1980), os investimentos se voltaram para um produto nacional, e proliferaram no país grupos de rock que resgatavam a simplicidade, a eficácia comercial e o descomprometimento ideológico dos repertórios típicos da jovem guarda.

Quase no mesmo período, em São Paulo, alguns grupos despontaram com experiências de produção independente, e que revelavam um contato direto com a faixa erudita:

O interessante é que todos esses grupos, embora trabalhassem à distância, sem grandes trocas de informação, tinham em comum, além da independência em relação às gravadoras, a manifestação da fala cotidiana em suas composições. Com maior ou menor ênfase, todos elaboravam suas inflexões entre a entoação da linguagem oral e a melodia musical, cantando e ‘contando’ letras narrativas ou de situações (TATIT, 2004, p. 62).

A banda *Blitz*, especialmente, utilizou-se dessa oralidade, depois de forma menos explícita serviram-se da oralidade também Barão Vermelho (canto-falado de Cazuza), Titãs (motes com palavras de ordem) e Legião Urbana (extensas narrativas de Renato Russo). As canções passionais, com “conteúdos desbragadamente emotivos só podiam ser desfrutados em segmentos desprestigiados, cujo estigma já vinha expresso pelo termo ‘brega’” (TATIT, 2004, p. 64). A sonoridade passional brasileira, como a chamou Tatit, foi ocupada pela música sertaneja e o termo “brega”, explica o autor, deve ser revisto, mais apropriadamente encarado como “inflexão passional na melodia e letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade” (TATIT, 2004, p. 64). As canções aceleradas voltariam a equilibrar o cenário musical brasileiro somente com a generalização dos grupos regionais de percussão (Olodum e Timbalada) e a consolidação comercial da música axé, afirma Tatit. Entre o axé e o sertanejo, instalou-se o pagode, de base rítmica e elemento brega, mas ligado à tradição do samba simples.

Evidente que para adquirir valor competitivo no mundo impessoal e perverso da indústria cultural, esse novo produto musical brasileiro assimilou técnicas de padronização e de serialização que lhe retiraram a força inventiva no âmbito particular de cada obra. (TATIT, 2004, p. 66)

Em contrapartida, ainda na década de 90 (1990), o avanço técnico e o barateamento das gravações proporcionou a aliança entre “artistas de criação” e “artistas de mercado”, muitas

vezes fundindo as duas categorias em um só personagem, “perfeitamente compatibilizado com a dinâmica comercial, como foi o caso de Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine e tantos outros” (TATIT, 2004, p. 66).

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, 1988, 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 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 músicos-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 (1970) 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 músicos-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 Antonio Candido (1965, p. 62) dirige seu discurso para a “responsabilidade do poeta perante a sua época e, mais particularmente, perante a sociedade de que faz parte” 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. 62-63). 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 linguística: “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 enquadrava 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. 164-165).

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 (2005, p. 62), 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, frequentemente 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. 53-54).

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.

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.

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. 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.

Deste modo, 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. Por fim, cada época “se formula através de uma linguagem”, que busca ser a ressonância interna destes homens históricos, sincrônicos e diacrônicos, simultaneamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRADOS, Francisco Rodríguez. **Lírica griega arcaica**. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1993.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Vol. 11. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras, 1991.

BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. *In: Chico Buarque do Brasil*. FERNANDES, Rinaldo de. (org). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 53-54.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPEDELLI, Samira Yousseff. **Literatura – História & Texto**, vol. 1. São Paulo: Saraiva, 1999.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. Carnavalização no cancionário de Chico Buarque. *In: Chico Buarque do Brasil*. FERNANDES, Rinaldo de. (org). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 273-284.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira**, vol. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CICERO, Antonio. **Letra de canção e poesia**. *In: Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada. 16 de junho de 2007.

COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. *In: Chico Buarque do Brasil*. FERNANDES, Rinaldo de. (org). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 325-350.

FERNANDES, Rinaldo de. (org). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FERNANDES, Frederico. **A voz em performance**. Tese doutorado em Letras. Assis: Unesp, 2003.

FERREIRA, Sônia Baptista. **O século de ouro da literatura grega**. São Luís: UFMA, 1982.

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

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical**. A dimensão recriadora da “comunicação poética”. São Paulo: Annablume, 2007.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa- Época Medieval**. 6 ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1996.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1968.

OLIVEIRA, Corrêa da; MACHADO, Luís Saavedra. **Textos portugueses medievais**. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1969.

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

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

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

RIQUER, Martin de. **El Trovador y su mundo**. S.l.: s.e., s.d.

RÓBLES, Federico Sainz de. **Poetas líricos griegos**. Madrid: Espasa- Calpe S. A., 1963.

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

_____. Chico Buarque: a música contra o silêncio. *In: Chico Buarque do Brasil*. FERNANDES, Rinaldo de. (org). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.161-166.

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

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

SPINA, Segismundo. **Presença da Literatura Portuguesa- Era medieval**. 7 ed. São Paulo: Difel, 1969.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMAS, Gerald. Chico Buarque é para mim... *In: Chico Buarque do Brasil*. FERNANDES, Rinaldo de. (org). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 55-56.

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

_____. **Escritura e Nomadismo**. Trad. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.