

Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira

André Rocha L. Haudenschild¹
arsolar@gmail.com

[...] Estou pensando / no mistério das letras de música
Tão frágeis quando escritas / tão fortes quando cantadas [...]
(CAMPOS, 1974, p. 309)

Resumo: O artigo pretende apontar reflexões sobre a transformação da linguagem poética na canção popular brasileira, considerando as fecundas relações que se podem estabelecer entre a melodia, o ritmo e a poesia, que dão vida às formas das canções. Ao investigarmos as interfaces porosas entre a poesia oral e a palavra cantada, reconheceremos as fronteiras intersemióticas que as distinguem. Deste modo, tentaremos responder questões relativas à potencialização da palavra poética ao se transfigurar em palavra cantada.

Palavras-chave: Poesia Oral; Palavra Cantada; Música Popular Brasileira; Canção Popular.

Abstract: The article aims to point to reflections on the transformation of poetic language in the Brazilian popular song, considering the relevant relationships that can be established between melody, rhythm and lyrics that give birth to songs. Focusing the interfaces between oral poetry and sung word, we will recognize the intersemiotic boundaries that distinguish them. Thus, we will try to answer questions relating to the “enhancement” of the poetic word into the sung word.

Keywords: Oral Poetry; Sung Word; Brazilian Popular Music; Popular Song.

Introdução

Diversos autores vêm pesquisando a essência da canção enquanto um objeto de estudo singular, mas antes de abordarmos alguns desses pensadores, vale ouvirmos o eco das palavras de Mário de Andrade sobre a articulação da voz humana:

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha, como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra, como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir

¹ Compositor e instrumentista com diversos discos lançados entre 1990 e 2010 (disponíveis para download em <http://brasildedentro.blogspot.com.br>). Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina, investigou a poética da canção jobiniana em *Alegria Selvagem: a lírica da natureza na obra de Tom Jobim* (São Paulo: Olho d'Água, 2010). Atualmente realiza doutorado em Literatura na mesma universidade, conduzindo pesquisa sobre a poética da Bossa Nova (com apoio CAPES).

longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (ANDRADE, 1965, p. 43).

Essa perspectiva é reveladora para pensarmos na dança que a palavra proferida realiza quando realiza sua metamorfose em forma de canto. Como se para atingir a eficácia total de sua comunicação, a palavra redimensionasse seu alcance oral ganhando um caráter cada vez mais musical: como, por exemplo, o aboio dos vaqueiros ou a lamúria das carpideiras, ambos dotados de melodia.

Um caminho que devemos considerar em relação ao estudo da palavra poética na canção popular é a perspectiva intersemiótica que toma toda forma de manifestação artística como um tipo específico de sistema de linguagem. Segundo Susanne Langer, a especificidade de cada arte não resulta das técnicas e dos meios materiais empregados por elas, mas de algo que denomina de “aparicação primária”, ou seja, de uma dimensão particular e ilusória da experiência humana capaz de criar uma outra imagem da realidade (*apud* OLIVEIRA, 2002, p. 29). No caso da criação musical, sua aparição primária seria a constituição artística de um tempo virtual determinado por formas sonoras em movimento, com organização, volume e partes distintas. Nesse sentido, Langer acrescenta ao conceito de “aparicação primária” um princípio geral subjacente às equivalências estruturais entre as manifestações artísticas: a assimilação obrigatória de uma arte pela outra quando combinadas na mesma obra, isto é, em um espetáculo coreográfico, por exemplo, a dança absorveria a música, assim como, na criação de uma canção, a música absorveria a palavra poética, tornando-a secundária. Assim, passaria a existir um princípio de assimilação que determina que, se em uma obra são introduzidos materiais heterogêneos – como as palavras em uma melodia – estas últimas seriam assimiladas ao material musical, deixando de serem meramente poesia para se transformarem em melopoética (do grego: *melos* = música + *poiesis* = poesia).

Esse conceito intersemiótico semeia uma polêmica fecunda para pensarmos que a especificidade singular da canção enquanto criação artística é a fusão total entre poesia e melodia, e que, ao invés de concordarmos plenamente com o Langer, sobre a absorção de uma arte sobre a outra quando combinadas, poderíamos pensar que nenhuma delas, nem a música e a nem poesia, exercem uma função principal (ou secundária) na constituição das

canções. Ou seja, há uma complexa relação de complementaridade e de hibridismo entre as artes quando se associam. No caso específico da canção, a música e a poesia partilham do mesmo material básico – o som, sendo que ambas têm a constituição de um tempo virtual como suas aparições primárias.



Figura 1 – Partitura medieval

O pesquisador e poeta Paul Zumthor, em seu renomado estudo *Introdução à poesia oral*, ao criticar o etnocentrismo evolutivo ocidental renunciando ao primado da escrita sobre a universalidade da tradição oral das culturas milenares, realiza um minucioso percurso dos modos perceptivos da oralidade poética e elabora um inventário das relações entre a voz, sua gestualidade e a poesia oral (desenvolvendo a noção de movência do texto oral, com ênfase na transmissão da força energética e teatral daquilo que nomeia como “performance da voz”). Isto é, sua concepção perante a oralidade poética nos ensina que já há na palavra poética uma essência musical latente, pois esta é constituída da união de texto, melodia e energia enquanto forma sonora e performática concorrendo para a unicidade de um sentido (ZUMTHOR, 1997, p. 195). Já outros pensadores, como Lawrence Kramer, afirmam que a força de um poema, quando aliado à música e transformado em canção, repousa em sua própria ininteligibilidade:

(...) A imaginação do poeta é inicialmente despertada pelo impulso de inserir suas próprias palavras na fenda linguística encontrada na melodia. Uma vez inseridas, as palavras gradativamente se dissolvem como a própria canção, deixando o poeta mudo e transfigurado, usualmente numa postura de intensa audição (KRAMER *apud* OLIVEIRA, *Op. cit.*, p. 31).

Interessante notarmos que ao projetar as palavras poéticas em melodia, o poeta transfigura e dissolve seu poema em uma nova entidade física, deixando seu corpo como que mergulhado na esfera da subjetividade da canção: um “lugar aprazível” capaz de diluir as palavras poéticas em forma de canto, e assim, dissolver a materialidade do poema em um processo que poderíamos talvez chamar de “encantamento”.

A palavra encantada

Se tomarmos esse termo como um atalho epistemológico, devemos olhar para sua etimologia latina (derivada do verbo *incantare*) que tem múltiplos valores semânticos, representando desde o ato de se deliciar emocionalmente com algo, até a ação de se transformar algo ou alguém em uma outra coisa². Ou seja, a poesia quando “maravilhada” e “enfeitiçada” pela musicalidade latente de uma melodia (com altura, duração, intensidade e timbre), tornar-se-ia, então, palavra “encantada”:

No uso comum da língua, o falado utiliza apenas uma pequena parte dos recursos da voz; nem a amplitude, nem a riqueza do seu timbre são linguisticamente pertinentes. O papel do órgão vocal consiste em emitir sons audíveis conforme as regras de um sistema fonemático que não procede, como tal de exigências fisiológicas, mas constitui uma negatividade pura, uma não substância. (...) Mas eis que, por vezes, ela (a voz), sacode suas limitações (pronta para aceitar outras, positivas): então se eleva o canto, desabrochando as potencialidades da voz e, pela prioridade que ele concede a elas, desalienando a palavra (ZUMTHOR, *Op. cit.*, p. 187).

Desse modo, ao ser encantada pela potencialidade do canto, a voz se libertaria de suas limitações e exigências fisiológicas deixando desabrochar sua substância plena:

(...) Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência (ZUMTHOR, *idem, ibidem*).

² “Encantar”, segundo o Dicionário Aurélio, significa: 1. Lançar encantamento ou magia sobre; enfeitiçar. 2. Transformar (pessoa) em outro ser, por artes mágicas. 3. Seduzir, cativar; maravilhar, arrebatar. 4. Causar extremo prazer a; deliciar. 5. Tornar invisível, fazer desaparecer. 6. Tomar-se de encantos; maravilhar-se, arrebatar-se. 7. Transformar-se em outro ser por meio de encantamento ou sortilégio. (FERREIRA, 1986, p. 642).

Esse processo de exaltação da palavra em canto levaria a uma certa dessemantização do texto, em prol do triunfo da melodia sobre o discurso literário (eis o motivo pelo qual muitos músicos e intérpretes não prestam muita atenção ao sentido das letras das canções que tocam ou escutam). Ao ser questionado sobre a relação de sua produção artística musical com a literária, Chico Buarque nos fornece uma pista bem instigante neste sentido:

A melodia de certa forma adocica o que poderia haver de literatura em uma letra de música. Tanto é que escrevo livros sem música, quer dizer, é uma literatura desprovida de música, muito mais seca que a letra das canções que são escritas em função daquelas melodias (BUARQUE, 1998, p.08).

Assim, na criação de uma canção, o canto suavizaria a palavra poética em oposição ao terreno árido da literatura em prosa? O lugar aprazível da esfera da subjetividade – a canção – versus o campo árido do discurso literário? A reflexão buarquiana, além de gerar uma imagem metafórica da esfera culinária, pois a melodia “adocica” o texto literário e que é bem pertinente à reflexão já mencionada de Lawrence Kramer, ao afirmar que as palavras poéticas ao serem musicadas se “dissolvem” como a canção, pode nos reconduzir ao caminho investigativo de Zumthor:

Desde seu jorrar inicial, a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma; daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalises. A motivação cultural varia, o efeito permanece (ZUMTHOR, 1997, p. 169).

Ora, se a palavra poética almeja purificar-se de suas limitações de sentido, naquilo que Zumthor denomina como uma forma de “desalienação da palavra”, a escrita literária seria, então, o lugar e a forma de aprisionamento dessa intenção primordial. Ao passo que o canto seria a materialização redentora da palavra poética, ao ser convertida no entrelaçamento da linguagem com a melodia, com o timbre e com o ritmo, tornando-se palavra cantada. Vale lembrarmos que desde os primórdios de nossa civilização, a

intervenção ativa da voz humana, com sua complexa gestualidade, foi o que possibilitou e deu vida à música na linguagem verbal, e vice-versa:

A voz funcionava musicalmente na realização e transmissão de todo discurso poético quando este não era ainda “literatura”, isto é, não vivia ainda sob o signo da letra: quando a produção e transmissão de arte verbal eram feitas exclusiva ou predominantemente por via áudio-oral. A poesia antiga e medieval foi toda mais ou menos cantada ou entoada: tanto a épica dos gregos e a dos romances quanto a tragédia antiga e o teatro medieval; e sobretudo, naturalmente, o lirismo, a palavra lírica de cantos e canções (MATOS, 2008, p.83).

E assim, repleta de sonoridades, imagens e ideias - respectivamente, a *melo*peia, a *fanopeia* e a *logopeia*, na terminologia erza poundiana –, a palavra poética dota-se de uma potência musical vital capaz de levar seus ouvintes e executantes a novos estados emocionais de encantamento. Em um ensaio intitulado *Sobre a poesia em geral* (de 1818), o poeta William Hazlitt chega a uma instigante definição: “A impressão natural de qualquer objeto ou acontecimento cujo estímulo provoca um movimento involuntário de imaginação e paixão, e produz, pela afinidade, uma certa modulação de voz, ou de sons que a expressem” (HAZLITT *apud* LOBO, 1987, p. 208). Ou seja, a palavra poética se originaria sempre que a articulação vocal humana passasse por um estímulo sensorial (da paixão ou da imaginação), e se dotasse naturalmente de uma entonação. Esta noção de gênese poética pode ser estendida aos primórdios da palavra cantada, conforme pondera o cientista Charles Darwin:

[...] fui levado a concluir que os progenitores do homem provavelmente emitiam toadas musicais, antes que tivessem adquirido o poder da fala articulada; e que, por conseguinte, quando a voz é usada sob qualquer emoção forte, ela tende a assumir, mediante o princípio da associação, um caráter musical (*apud* MATOS, *Op. cit.*, p.87).

Nas duas dimensões orais, tanto na poética como na melopoética, podemos vislumbrar uma mesma trilha de acesso para entendermos o processo de transformação dessas em canto: há uma “consciência afetiva” intrínseca à natureza humana que mobiliza nossa oralidade em musicalidade. Se entendermos essa “consciência afetiva” no sentido que lhe atribuí a teoria sartreana, isto é, aquilo que envolve todas as relações humanas consideradas espontâneas (seja a percepção, seja a imaginação ou a reflexão), iremos

contemplar os sentimentos e as emoções como formas específicas de relação entre as esferas da subjetividade e da objetividade (SARTRE, 1936, p.121). E é nesse sentido que devemos entender o processo de criação poético-musical como um processo semelhante à gestação, cujo parto da imaginação e da criatividade enquanto “consciências afetivas”, dão luz às palavras, sejam elas dotadas de maiores ou de menores níveis de musicalidade.

Porém, cabe aqui distinguirmos os diversos graus da emissão vocal, desde o falado, o recitado, o declamado, o entoado e o cantado. Ao comparar distintas tradições de poesia oral com os cantos litúrgicos medievais, Zumthor chega a admitir empiricamente a existência de três modalidades da palavra poética: o dito (a voz falada), o recitativo (chamado também de salmodiado; *to chant*, em inglês) e o canto melódico propriamente dito (*to sing*, em inglês), sendo que de um nível ao outro se produzem deslizamentos, pois cada tradição e sociedade fixa seus próprios “pontos de suspensão”. Isso nos leva a pensar “que em toda poesia oral pressupõem-se o canto, e que todo gênero poético oral é também gênero musical, ainda que os usuários assim não o reconheçam” (ZUMTHOR, 1997, p.189).

Deste modo, podemos entender que em toda poesia já existe uma “protocanção” que quer vir ao mundo (com seus tons, melodias e ritmos próprios), e assim como, em toda canção já há um poema que clama por sua paternidade, ou melhor, sua maternidade musical. Entretanto, não devemos nos iludir com as semelhanças entre as “aparições primárias” da poesia e da canção, pois apesar de ambas terem estruturas e formas de conteúdo semelhantes – a palavra recitada e cantada, respectivamente – são *a priori* realizações artísticas distintas. O que aqui nos interessa é investigarmos o divisor de águas entre a poesia oral e a canção popular e seus possíveis afluentes, para reconhecermos as fronteiras intersemióticas que as distinguem e as assemelham enquanto linguagens artísticas verbais capazes de materializar acusticamente um tempo/espço virtual: eis o encantamento da canção.

Asas da palavra: o cancionista e o poeta

Podemos pensar que tanto o poeta como o cancionista são artesãos da palavra poética que possuem suficiente compreensão das propriedades e das funções dos sistemas simbólicos da língua, que lhes permite criar obras plenas, expressivas e suscetíveis de

múltiplas leituras. Eis o “prazer do texto” poético e da canção popular aos seus leitores e ouvintes? Afinal, ambos artistas se transladam daquilo que reconhecemos como nossa realidade comum, para um mundo de reações sensoriais e simbólicas potencializado de desejos, sonhos e fantasias, criando aquilo que Rilke chama (em *Cartas a um jovem poeta*), de “uma nova realidade”.

Outro denominador comum entre as expressões verbais na poesia e no canto, é que toda canção pressupõe a existência de uma forma poética que lhe dá vida e que são seus elementos formais constitutivos: estruturas métricas e estróficas, rimas, ordenação rítmica, assonâncias, aliterações, acentuações, paralelismos, etc. Além desses, existem também os elementos significativos implícitos ao jogo com as palavras que são as estruturas semânticas da linguagem poética presentes nos poemas e nas canções: figuras de linguagem, metáforas, sentimentos de tensão e relaxamento, estados de conjunção e de disjunção (como os encontramos onipresentes na lírica amorosa), e o caráter essencialmente lúdico de ambas as linguagens. Uma boa pergunta seria indagarmos por que os homens até hoje fazem poesias ou canções ao subordinarem suas palavras à métrica, à cadência, à melodia e ao ritmo? Segundo Johan Huizinga, a palavra poética nasce da necessidade primordial que temos do jogo social:

Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha sua função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem a medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual e festivo. Elementos como a rima e o dístico só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo. Sua origem está inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez partem da imemorial função do jogo. Todas as qualidades da poesia reconhecidas como próprias, como a beleza, o caráter sagrado, a magia, são desde início abrangidas pela qualidade lúdica fundamental (HUIZINGA, 1980, p.157).

Não é por acaso que o termo “jogral”, em português, assim como, “jongleur”, em francês (e que representa uma categoria social de poetas-trovadores medievais), é uma derivação da palavra latina *joculator* (“aquele que joga”). Como uma curiosidade pertinente, o termo “menestrel” deriva do latim *ministerialis* (“aquele que cuida da casa”), como tivemos na história recente do Brasil um ministro da Cultura que é um exímio “menestrel” contemporâneo: o cantor e compositor Gilberto Gil.

O canto e a memorização da palavra poética

As grandes lendas épicas, desde as sagas islandesas até os *Nibelungen* nórdicos e o romanceiro ibérico, são palavras poéticas que passaram de geração para geração graças à palavra cantada: o canto sempre ajudou aos poetas a se lembrarem mais facilmente das suas histórias em verso. Muito daquilo que hoje atribuímos a Homero pode ser considerado como o trabalho de muitos poetas que gravaram na memória – rítmica e melodicamente – seus milhares de versos, mantendo viva a memória de toda uma civilização. Outra figura viva dotada de extensa memorização poético-musical é o papel do músico-poeta *griot* no Senegal, cuja função sempre foi a de renovar as lembranças e as emoções de muitas gerações percorrendo as aldeias com suas infundáveis histórias cantadas, como o legítimo porta-voz da tradição oral de toda a comunidade. Assim como temos no Brasil as cinzas ainda quentes dessa tradição milenar, presente na figura dos violeiros e repentistas nordestinos.

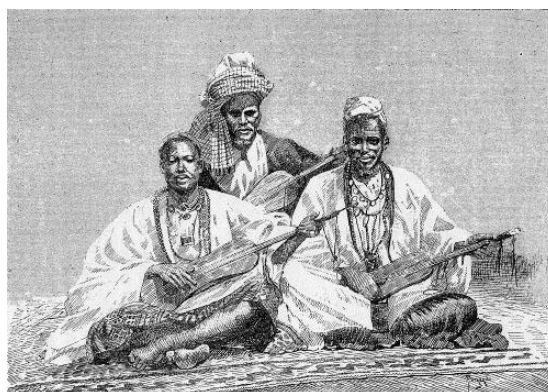


Figura 2 – Griots de Sambala (Mali)

Se quisermos também atualizar essa impressionante capacidade da palavra cantada enquanto uma guardiã coletiva da memória, basta lembrarmos que quando memorizamos uma canção qualquer, dificilmente conseguimos dissociar sua melodia de sua letra. Desde nossas primeiras cantigas infantis, até o nosso hino nacional, assim como, diversas das canções populares brasileiras. Uma hipótese que devemos considerar sobre esta capacidade da palavra cantada melhor se conservar em nossa memória em lugar da palavra poética apenas oralizada, pode ser o fato de que ao se tornar canto, a palavra se potencializa de sua

essência e de seu calor prazerosamente significativo, conforme conclui Zumthor ao comentar sobre a universalidade das canções de amor:

[...] o canto erotiza o discurso, ao fluxo das significações e dos desejos. A música desliza nas falhas da linguagem, trabalha sua massa, a insemina com seus próprios projetos míticos: na menor de nossas canções brilha ainda centelha do fogo encantatório muito antigo (ZUMTHOR, 1997, p.189).

Esse movimento da fala ao canto pode ser entendido como “um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção” (TATIT, 1996, p. 9), cujo recurso maior é o próprio processo entoativo que vai produzir a fala no canto. Conforme essa lógica da “naturalidade da canção”, devemos entender o papel do cancionista como o de um malabarista capaz de equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, com habilidade, manha e improviso, dissimulando qualquer esforço técnico. Uma herança direta dos *griots* e dos jograis brincantes medievais, atualizada na figura do cancionista de música popular:

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte (TATIT, *idem*, *ibidem*).

O inverno da poesia e a primavera da palavra cantada

Nas culturas ancestrais, a linguagem dos poetas era o mais eficaz dos meios de expressão, desempenhando uma função muito maior do que uma mera aspiração artística ou literária. A poesia punha os rituais em palavras, sendo ao mesmo tempo, o árbitro das relações sociais e o veículo da sabedoria, da justiça e da moral social. Vale apontar que dos três grandes gêneros da *poesis* grega – o lírico, o épico e o dramático – o lírico foi o que mais permaneceu próximo da esfera da canção popular, enquanto a linguagem de representação oral dotada de uma rica gestualidade capaz de perpassar os séculos. Entretanto, conforme a lírica foi perdendo sua união ancestral com a música (assim como, a epopeia deixou de ser cantada para ser lida), ela foi perdendo também sua aura de sabedoria, de magia e de ritual coletivo. Isto é, a função eminentemente social da lírica, desde os poetas arcaicos, os vates romanos e os trovadores medievais, foi sendo usurpada

pelos novos meios de comunicação da modernidade, desde os novos tempos de Gutemberg aos de Roberto Marinho. Enquanto isso, a medida em que nossa civilização foi se iluminando com aquilo que agora chamamos de “pós-modernidade”, fomos nos apegando cada vez mais à materialidade da palavra escrita em detrimento da gestualidade poética.

Uma hipótese que devemos considerar nesse sentido é de que a lírica foi perdendo seu papel social devido à mudança de seu “valor de uso”, em prol de seu “valor de troca” (conforme nos avisou Adam Smith sobre a ascensão das sociedades de classe em detrimento das sociedades arcaicas). E que o advento do livro e do comércio literário, teriam alterado para sempre a semiótica da palavra poética em seu valor e em sua recepção, de modo que a aliança entre poesia e música dissolveu-se com o surgimento da imprensa, criando novos hábitos de consumo. Mas será que desta separação entre a lírica e a música, desse “pecado original” não haveria um retorno possível?

Quando Zumthor, em *A letra e a voz*, (1993) propõe que a poesia medieval se aproxima em certo sentido do nosso *mass media*, ele quer dizer que o texto trazido por ela se dirigia a um público formado pelo “olhar” e pelo “gesto” (representação e rito), e que a voz geraria como que uma outra dimensão desse espaço para uma sociedade quase que totalmente analfabeta do medievo. Em certo sentido podemos pensar que este papel da oralidade, que perpassa pela representação e o rito, está diretamente relacionado ao nosso atual *show business* que produz e comercializa a canção popular, seja ela brasileira ou não. Afinal, vivemos em plena Idade Mídia e nossa sociedade aparenta ler cada vez menos “poesia literária”, em prol de uma escuta mediatizada por meios eletrônicos cada vez mais diversos. Não seria o ouvido que ouve, voltando a substituir o olho que lê?

O poeta José Paulo Paes, em artigo intitulado “A poesia no purgatório”³, critica o lançamento de uma antologia de poetas e autores literários da *Editora Abril* que contempla, entre seus diversos volumes, alguns célebres compositores da Música Popular Brasileira. Sua argumentação é a de que há uma polêmica estimulante ao pensarmos na crescente “validação literária” de nossa MPB, como um sintoma da disparidade entre o consumo de massa da canção popular em relação aos baixos índices de comercialização e tiragem dos nossos poetas nacionais, sejam canônicos ou contemporâneos. Segundo o poeta paulista, podemos questionar sobre a causa desse sintoma a partir de duas vias. Uma mais ao “gosto

³ Publicado em “Folhetim”, *Folha de S.Paulo*, em 14 de novembro de 1982.

literário”, que ponderaria que o atual primado em nível de consumo, da poesia musicada sobre a poesia não-musicada estaria fundado em um equívoco: supormos uma igualdade de atrativos na componente musical e na componente literária da canção popular, quando na verdade é a linha melódica, a harmonização e o ritmo de sua música que primeiro se impõem ao ouvinte, sendo sua componente literária uma espécie de “cauda de foguete” (um *aftertaste*, usando uma interessante metáfora em inglês que quer expressar aquele “gosto final” deixado na boca por um alimento ou uma bebida). E outra vertente mais intersemiótica, que prefere pensar que a letra de uma canção não seria mais ofuscada por sua música (como no caso das tradições operísticas e orfeônicas), mas haveria uma total “consustancialidade” entre música e poesia na canção popular que as torna indissociáveis uma da outra. O poeta, fechando sua opinião com essa segunda hipótese, nos pergunta: “Isolar os textos de canções para considerá-los texto puramente literário, não seria esquecer-lhes a componente não-literária e, por conseguinte, empobrecer-lhes o efeito estético?” (PAES, 1985, p. 270).

Então, ao invés de estarmos perdendo cada vez mais o espírito lúdico e social da linguagem poética em nossas vidas, não estaríamos transferindo esse território para o âmbito da canção popular, com sua fecunda e complexa capacidade oral de gesto, movência e rito? Basta pensarmos em um estádio de futebol com mais de 10 mil pessoas entoando uma mesma canção, ou no hábito de ouvirmos música popular diariamente, não seriam ambos sintomas da ampla “democratização” da poesia disseminada na forma de canto?

Parindo a canção: da letra à melodia e da melodia à letra

A indissociabilidade entre letra e música é uma unanimidade nos atuais estudos da canção popular, porém cabe olharmos para o processo pelo qual se dá a gênese da canção popular brasileira enquanto “prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (TATIT, 2004, p. 11), seja na passagem de um poema em canção (da letra à melodia), como no “letramento” de uma música já terminada (da melodia à letra).

No primeiro caso, da letra à melodia, temos dois caminhos a percorrer. O primeiro é uma trilha mais hermética, que é a musicalização de poemas “literários”, sendo o caso de

autores canônicos como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Esses poetas tiveram alguns de seus poemas musicados por compositores eruditos (como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, entre outros) e por cancionistas da MPB, como por exemplo, os poemas “Canção amiga” de Drummond e “Trem de ferro” de M. Bandeira, sendo o primeiro musicado por Milton Nascimento no CD *Clube da Esquina 2* (1978), e o segundo por Tom Jobim no CD *Antonio Brasileiro* (1994). O segundo caminho – o da letra à melodia – é um terreno ambíguo e ambivalente, pois é o caso das férteis parcerias musicais entre cancionistas e poetas, quando “o poema pede para ser musicado”, e que vai também nos conduzir ao caminho da melodia à letra, quando “a música pede para virar canção”. Vale apontar que toda parceria, no âmbito da composição de uma canção, possui uma fronteira porosa entre aquele que somente “faz a letra” e aquele que “põe a melodia na letra”. Ou seja, ao entendermos que toda palavra poética já possui uma sonoridade e um ritmo próprios a sua constituição, todo poeta é também um músico que criou uma sonoridade original para que esta vire uma melodia. Além disso, ao criarem uma canção juntos, tanto o “músico” como o “poeta” acabam aparando as possíveis arestas no ajuste da letra à melodia, e vice-versa, por vezes mudando radicalmente as formas originais de uma e de outra, de modo que ficaria difícil delimitarmos com total segurança a autoria autônoma da letra e da música na parceria composicional de uma canção⁴.



Figura 3 – Vinícius de Moraes e Tom Jobim

⁴ Um bom exemplo dessa perfeita “sinestesia composicional” é a canção “A terceira margem do rio”, gravada nos CDs *Txai* (de Milton Nascimento, 1990) e *Circuladô* (de Caetano Veloso, 1991), cuja letra de Caetano foi “musicada” pelo cantor e compositor mineiro. Mas não poderia ter sido o contrário, a música de Milton ser posteriormente “letrada” pela poesia de Caetano?

Em nossa música popular, temos infindáveis exemplos de uniões felizes entre músicos e poetas letristas: João Bosco e Aldir Blanc, Tom Jobim e seus parceiros (entre eles, Vinícius de Moraes, Aloísio de Oliveira e Chico Buarque), e entre tantos outros, talvez o exemplo mais paradigmático seja o de Vinícius de Moraes e seus infindáveis parceiros músicos (Tom Jobim, Baden Powell, Carlos Lyra, Edu Lobo, Chico Buarque e Toquinho, entre outros). O fato de Vinícius não ser apenas um poeta, mas também um músico popular, pois já tocava violão e compunha desde sua adolescência, o coloca em um terreno criativo privilegiado no domínio da palavra cantada.⁵ Como ele mesmo tenta explicar: “Nunca separei bem a poesia séria da poesia de canção. É que apenas em uma há um casamento com a música e ela naturalmente exprime sentimentos mais íntimos de saudade, amor, tristeza, ausência, alegria. O poema já parte para um fôlego mais largo e nem sempre pode ser musicado” (*apud* MELLO, 2008, p. 106-107), diagnosticando oportunamente as diferenças entre o processo criativo do poema e o da canção. Um exemplo das obras poéticas de Vinícius de Moraes que foram musicadas posteriormente à sua criação é o “Poema dos olhos da amada” (1950): “Oh, minha amada/ Que olhos os teus/ São cais noturnos/ Cheios de adeus/ São docas mansas/ Trilhando luzes/ Que brilham longe/ Longe nos breus (...)”, cujos versos de quatro sílabas – conhecidos tradicionalmente como “parcelas” – ganharam melodia de Paulo Soledade, em 1954. E ainda, o poema “Soneto de separação” (1938): “De repente do riso fez-se o pranto/ Silencioso e branco como a bruma/ E das bocas unidas fez-se espuma/ E das mãos espalmadas fez-se o pranto (...)”, “sutilmente” musicado por Tom Jobim, em 1959, de modo que sua música não “atrapalhasse” o entendimento do soneto viniciano.⁶

⁵ Vinícius de Moraes começou a compor com 15 anos de idade, com os irmãos Paulo e Haroldo Tapajós. São desse período juvenil: “Loura ou morena”, “Canção da noite”, “Doce ilusão”, “O beijo que você não quis dar”, “Canção para alguém”, entre muitas outras canções. A retomada criativa do cancionista popular de Vinícius de Moraes vai se dar a partir de seu samba-canção “Quando tu passas por mim” (1952), parceria com Antonio Maria lançado pela cantora Dóris Monteiro; da seresta “Poemas dos olhos da amada” (1954), parceria com Paulo Soledade; da “Serenata do Adeus” (1956), composição individual de Vinícius; e dos sambas em parceria com Jobim criados a partir do espetáculo dramático-musical *Orfeu da Conceição* (1956).

⁶ Na abertura do CD *Tom canta Vinícius* (Jobim Music, 2000), gravado ao vivo em homenagem ao poeta, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1990, Tom Jobim comenta com sábia delicadeza: “Esse é o ‘Soneto de separação’ do Vinícius que eu musiquei a pedido dele, o que é uma coisa difícil... E eu tentei não atrapalhar o soneto com a música”.

Esse processo do texto literário ao canto pode ser entendido como uma verdadeira metamorfose do poema enquanto uma nova experiência estética advinda de seu novo material compositivo: o arranjo (entendido literalmente como “ato ou efeito de arranjar”, segundo o Dicionário Aurélio) de uma nova melodia sustentada por uma harmonia e um ritmo determinados. A transformação da palavra poética em canto é um fenômeno que Tatit chama de “inversão do foco de incidência” da oralidade, cujas entoações da palavra tendem a se estabilizar em formas musicais, na medida em que instituem novas células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e diversos recursos que asseguram a definição sonora desta nova obra, a canção. Desse modo, a palavra poética na canção liberta-se de suas coerções gramaticais, responsáveis pela eficácia de sua inteligibilidade, e se estabiliza no processo de fixação de seu novo material fônico, a música (TATIT, 2004, p. 42).

Outro caminho que devemos trilhar, da melodia à letra, é quando temos uma música acabada ou de um gênero musical que é transformado em canção popular. Como, por exemplo, as pérolas do choro “Odeon” (de Ernesto Nazareth) e “Lamento” (de Pixinguinha), que foram letradas por Vinícius de Moraes na década de 1950, assim como o celebrado “Brasileirinho” (de Waldir Azevedo), letrado pelo hoje desconhecido Pereira da Costa. Vale notar que esse caminho é um processo raro e delicado, principalmente no gênero musical do choro devido à dificuldade em se adaptar a prosódia musical desse gênero (em geral, andamentos rápidos, com muitos saltos e cromatismos melódicos) à prosódia da palavra cantada. Esse fato levaria a uma certa artificialidade da voz no resultado final da canção popular⁷.

Parto natural: letra e melodia nascem juntas

Ao pensarmos a criação artística como uma gestação capaz de gerar uma outra realidade, seria oportuno imaginarmos o processo criativo, e por vezes solitário, do cancionista como o de um “parto natural”. Essa imagem está associada ao conceito de “naturalidade da canção” que caracteriza, a *grosso modo*, o compositor popular como

⁷ Sobre esse assunto, o compositor Henrique Cazes tem um artigo que coloca com precisão essa questão, O choro cantado: um século de muitas tentativas e poucos acertos. In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

alguém dotado de dom inato, talento antiacadêmico, habilidade pragmática, familiaridade, e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções (TATIT, 1996, p. 17-18). Afinal, aprendemos com Erza Pound que a grande proeza dos trovadores medievais era a de encontrar o perfeito “ajustamento de *motz el son*, palavras à melodia” (POUND, 1970, p. 57), e é exatamente este o objetivo de todo cancionista. Assim, de um modo quase que intuitivo, o compositor popular almeja alcançar a plenitude de sua palavra melopoética ecoando no formato da canção. Sendo que o trabalho criativo do cancionista vai mais além daquele do poeta por excelência, como nos ajuda a entender Vinícius de Moraes: “(...) eu realmente sou um poeta músico. Esse negócio de se dizer que qualquer poeta pode fazer letra de música não é verdade” (MORAES, 2007, p. 110). Aliás, ele próprio iria dar luz à canções inesquecíveis a partir da década de 1950, como “Medo de amar”, “Serenata do adeus” e “Pela luz dos olhos teus”, entre muitas outras.

A admirável experiência humana de se “fazer canções” é vivida com prazer e dor pelos compositores populares (de Noel Rosa a Marcelo D2), chegando a ser mesmo explicitada em suas canções, como, por exemplo, em “Minha voz, minha vida” de Caetano Veloso (gravada por Gal Costa, no LP *Minha voz*, em 1982), cujos versos iniciais nos revelam: “Minha voz, minha vida/ Meu segredo e minha revelação/ Minha luz escondida/ Minha bússola e minha desorientação (...)”. Uma vivência integral marcada pelas asas da palavra cantada, conforme a canção ainda nos diz, mais adiante: “Minha voz é precisa/ Vida que não é menos minha que da canção (...)”. E essa precisão oralizada do cancionista é que dá a eficácia necessária ao encanto da canção: ao escutarmos a voz que canta, ultrapassamos a mera compreensão semântica das palavras e somos capazes de ouvir “a voz que soa na voz que diz” (VALVERDE, 2008, p. 274) e “a voz que canta dentro da voz que fala” (TATIT, 1996, p. 15). E isso explicaria porque conseguimos associar uma determinada canção mais à sua melodia do que à sua letra.

A canção popular é o território da plena subjetividade na dança sinuosa entre música e palavra poética, pois conforme podemos ver e ouvir, a palavra poética herdou da música suas formas e leis fundamentais (a entonação, a articulação prosódica, a rima, o paralelismo, as repetições estróficas, as aliterações, o ritmo e o refrão), enquanto que em toda canção há um poema potencializado pela força da música (a melodia, o timbre da voz,

a harmonia e o ritmo), além das constituintes performáticas da canção (sua gestualidade oral, sua instrumentação e seu arranjo musical), afinal:

[...] A poesia tenta despir a língua de seus véus convencionais e exibir a erótica dos seus sons, mas só consegue fazê-lo radicalmente quando se torna o instrumento de sua musicalidade e deixa a palavra cantar. Entre a fala e a declamação, o canto assume o desafio de harmonizar as tensões e levar ao máximo equilíbrio o jogo entre som e sentido (VALVERDE, *Op. cit.*, p. 272).

Ao equalizar as tensões entre o som e o sentido, a palavra cantada consegue tirar nossa atenção objetivamente racional enquanto ouvintes. A canção torna-se então música pura, e seu sentido faz-se aquém de suas significações (VALVERDE, *Op. cit.*, p. 273), mobilizando novamente nossas consciências afetivas e transformando sua escuta em uma sinestesia quase inexplicável e, na maioria das vezes, irresistível. “Salve o compositor popular!”.



Figura 4 – A escuta da canção

Referências

- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- BUARQUE, Chico. Entrevista com Chico Buarque. In: *Revista Caros Amigos*, ed. 21. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JOBIM, Tom. *CD Tom canta Vinícius*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentescos e parceria. In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- MORAES, Vinícius de. Um analista tentou me pasteurizar: entrevista para O Pasquim. Agosto de 1969. In: COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone. *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Música e literatura: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- PAES, José Paulo. A poesia no purgatório. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- POUND, Erza. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *Esboço de uma teoria das emoções*. Rio de Janeiro. Zahar, 1965.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

Autoria das ilustrações

Fig.1 - Mateusz Stachowski

Partitura medieval, 2009, fotografia. 6.9cm x 4.6cm

Fonte: <<http://www.sxc.hu/photo/1170818>> acessado em 01/08/2009.

Fig.2 - Georges Jeanniot

Griots de Sambala (Mali), 1890, litogravura. 33,5 x 25,5 cm

Fonte: Frey, Henri-Nicolas. (1890) *Côte occidentale d'Afrique : vues, scènes, croquis*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion. Disponível em: Bibliothèque Nationale de France <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23005610/f85.item#>> acessado em 01/08/2009.

Fig.3 - Paulo Scheuenschtul

Vinicius de Moraes e Tom Jobim [circa 1960], fotografia.

Fonte: Jobim, Antonio Carlos. (2002) *Cancioneiro Jobim*: biografia. Rio de Janeiro: Jobim Music.

Fig.4 - Riyas Rasheed

A young man listening to music, 2009, fotografia. 14.5cm x 14.5cm

Fonte: <<http://www.sxc.hu/photo/1206193>> acessado em 01/08/2009.