

APRESENTAÇÃO DE DOSSIÊ POESIA, MÚSICA E CANÇÃO: INTER-RELAÇÕES E LIMITES DE GÊNERO

Dossier Poetry, Music, and Song: Genre Inter-Relationships and Limits

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-40

Andre Golfeder*

Renan Nuernberger**

Sergio Bento***

Como observa Jacyntho Lins Brandão, em *Antiga musa: (arqueologia da ficção)* (2005), na Grécia Antiga, a associação entre a música e aquilo que viria, muito posteriormente, a se nomear Literatura antecede a própria nomeação do poeta, do fabricante literário, enquanto tal. Se o aedo constitui a “arkhé do poeta”, apenas no século V a. C, portanto, após o tempo de Homero, começa a consolidar-se o sujeito que “canta” a arte verbal como *poietés*. Poesia e música guardam, portanto, uma relação de origem, que coincide com a fundação do próprio campo da ficção, da poesia e das teorias da literatura. Já n’*A república* de Platão, essa relação anuncia um debate de longa duração, marcado por aproximações e tensionamentos. Nessa origem da teoria dos gêneros, a noção teórica da “narrativa simples”, integralmente depurada de elementos miméticos que constitui um germe indireto da noção do Lírico, é associada vagamente por Platão ao ditirambo. Perdidos os registros da maior parte do *corpus* do grande expoente da lírica grega, Píndaro, resta a constatação aproximativa de uma vinculação de origem entre esse gênero e a dimensão musical-ritualística dos hinos corais em louvor de

* Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas. ORCID: 0000-0002-3865-4830. E-mail: goldfeder.andre(AT)gmail.com

** Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). ORCID: 0000-0002-0494-5517. E-mail: renannuernberger(AT)gmail.com

*** Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). ORCID: 0000-0001-8409-2878. E-mail: sergiobento(AT)ufu.br

Dioniso. Johnatan Culler, em *Theory of the lyric* (2015) aponta para o elo musical que marca o lugar instável do “lírico enquanto gênero”, lembrando que na *Poética* de Aristóteles, o lírico aparece como um componente da *melopeia* e, portanto, como uma parte menor da tragédia. Aspecto este que se redimensiona e amplia junto às possibilidades de hibridação entre os gêneros lírico, épico e dramático, e as dimensões inteligível e sensível ao longo da história da poesia e da canção.

O vínculo entre o fazer verbal e a audição musical, ecoado pelo cantar da Musa, persistirá assumindo diversas outras formas. Quanto à lírica moderna, autores como Emil Staiger insistirão no caráter musical do “acordo pré-reflexivo” estabelecido com o leitor, enquanto um crítico como Northrop Frye re-habilita a centralidade do *melos*, ao lado da *opsis* – a dimensão espetacular da encenação trágica – como fator central da composição lírica. De modo mais amplo, se, como sugere Frye, a lírica moderna complexifica progressivamente as relações entre o oral e o escrito, poesia e música partilham elementos estruturais decisivos, como o ritmo. Do ritmo em que ecoam as dinâmicas primárias do trabalho manual, do corpo e do “tempo original”, como propõem Octavio Paz e Alfredo Bosi, ao ritmo como camada estrutural da composição literária e cancional. De fato, com autores como Henri Meschonnic, podemos verificar os vínculos rítmico-entoativo-musicais que atravessam desde os textos sagrados ocidentais e não ocidentais, passando pela questão da tradução, até manifestações identificadas mesmo em autores que recusam o musical enquanto paradigma do literário.

Enquanto Stéphane Mallarmé, em *A música e as letras* defende um paradigma musical enquanto aspecto do modelo da poesia pura, autores como Charles Bernstein, em *Close listening: Poetry and the performed word* (1998) afirmam o caráter inextricável das relações entre poesia e performance oral. Já em poetas como João Cabral de Melo Neto, a recusa da musicalidade corresponde a uma atitude antilírica, enquanto poetas concretos como Augusto de Campos, apropriam-se da *Klangfarbenmelodie* de Anton Webern para fazer o musical ressoar de modo tenso com o visual na página especializada. Já Paul Valéry, como demonstra William Marx, no mesmo passo em que elege a produção de um “universo musical” como analogia privilegiada para a máquina de sons e sentidos do poema, recusa a analogia direta proposta por Mallarmé, pondo em xeque o próprio modelo da “poesia pura”. Anteriormente, Richard Wagner já pensava a dimensão integrativa entre palavra, espetáculo e música como núcleo da ópera total.

Através de suas amplas variações históricas, do poema lírico aos Lieds germânicos até a canção popular tal como a conhecemos no Brasil, a “canção” condensa diversas historicidades e diversas camadas formais e sócio-históricas. Integradora por vocação, a canção popular pode elevar a outras potências o caráter plural da palavra literária, entre som e sentido, imaginação e efeitos de real, texturas sonoras, prosódia, entoação, linhas melódicas e assim por diante. No Brasil, como afirma José Miguel Wisnik, ela chega a constituir o “tecido conjuntivo de nossas vidas”, elaborando elementos de “simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”. Mas, também, demanda esforços de fundamentação teórica rigorosos, como os realizados por autores como Wisnik e Luiz Tatit, bem como fornece um vasto campo prático para a reconstrução de seu papel na formação histórica brasileira, na linha desenvolvida por autores como Carlos Sandroni, Walter Garcia e Acauam Silvério de Oliveira. Campo este que se espraia da presença nuclear do samba a diversas outras formas musicais cultivadas entre diferentes regiões e matrizes étnicas do Brasil. “Prova dos nove” tanto da alegria coletiva quando do distanciamento crítico exigido por seu testemunho dos momentos mais sombrios da história social do Brasil, a canção popular demonstra capacidade de condensar experimentações formais tão radicais quanto as aproximações da literatura ao núcleo tenso e violento de nosso cotidiano, como podemos ler e escutar em canções de Dorival Caymmi a Caetano Veloso, de Chico Buarque de Holanda aos Racionais Mc’s.

Através dessas múltiplas faces das inter-relações entre poesia, música e canção, o panorama atual consolida um amplo repertório de abordagens teóricas e analíticas possíveis. É sob a forma de um recorte necessariamente limitado, porém congenitamente plural que são reunidos os trabalhos que compõem este dossiê.

Em “‘Rosa de Hiroshima’: do poema à canção”, Agnaldo Stein da Silva analisa o famoso poema de Vinicius de Moraes, escrito em 1946 sob o impacto da violência devastadora da bomba atômica, e sua redescoberta como canção, musicada por Gerson Conrad e gravada no álbum de estreia da banda Secos & Molhados, em 1973. O artigo propõe uma análise contrastiva dos dois objetos, estabelecendo aproximações e distinções teóricas na abordagem do poema, cujo texto é caracterizado pela permanência do registro impresso, e da canção, cujo texto movente faz parte de uma performance mais ampla, agenciada pelo arranjo instrumental e pelo próprio corpo do

intérprete. Se, por um lado, a quebra rítmica nos versos de Vinicius enfatiza o horror do acontecimento da “antirrosa atômica”, a suavidade da melodia de Conrad, por outro, realça o sentido pacifista da composição, aspectos antitéticos que, segundo o autor do artigo, são mobilizados na performance do vocalista Ney Matogrosso.

A complexa relação entre poema, constructo da tradição escrita, e a canção, artefato simultaneamente musical e linguístico, também comparece em “Uma voz entre outras: imagens da diáspora africana em *Transa*, de Caetano Veloso”, de Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro. Concentrando-se na análise das três primeiras faixas do disco gravado por Caetano no início dos anos 1970 durante o exílio em Londres, o artigo reflete sobre a colagem de citações musicais e textuais como procedimento constitutivo das composições de *Transa*, associando esse procedimento ao “duplo deslocamento” do expatriado, em “*You don’t know me*”, o qual se encontra distante de sua terra natal, mas se mantém como estrangeiro no novo território. É essa ambiguidade que, segundo o artigo, possibilita que Caetano tanto se aproxime de outros grupos deslocados na capital inglesa, destacando o *reggae* como forma de resistência da cultura afro-caribenha em “*Nine out of ten*”, quanto repense a própria tradição cultural brasileira, retomando o famoso soneto de Gregório de Matos como parte integrante de uma cantiga de capoeira em “Triste Bahia”.

Abordando o mesmo objeto, o artigo de Mateus Pinheiro Baldi, “O Brasil dentro de si: Triste Bahia”, recupera o soneto conhecido pela rubrica “À cidade da Bahia” para, de um lado, assinalar como a sátira, no contexto seiscentista, não se apresentava como “oposição ao poder constituído” e, do outro, enfatizar o sentido subversivo da canção “Triste Bahia”, de Caetano Veloso, que se apropria dos quartetos de Gregório a partir de uma perspectiva crítica à ditadura militar na década de 1970. Para o autor, o álbum *Transa* pode ser entendido como um mapa, no qual, seguindo a linha evolutiva instaurada por João Gilberto, Caetano apresenta aos ouvintes “um país de possibilidades”, cuja grandeza se faz em oposição à brutalidade do regime de exceção daquele momento. Mais do que isso, a colagem de “Triste Bahia”, sintetizando a cultura multiétnica do Brasil, condensa também, segundo o artigo, uma versão emancipadora do mito sebastianista, fazendo coro com obras como *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

Tratando de outra composição de Caetano Veloso, o artigo “A viva voz do morto: Caetano, Noel e Aracy no tablado da canção em movimento”, de Ênio Bernardes de

Andrade, analisa “A voz do morto”, canção encomendada por Aracy de Almeida ao compositor tropicalista em 1968. Opondo-se à institucionalização do samba como “glória nacional”, Aracy desvencilha-se de uma visão estática sobre a obra de Noel, encontrando, nos anos 1960, uma continuidade atualizada do Poeta da Vila na atitude inovadora de Caetano. Tal percepção, segundo o artigo, é confirmada pela própria composição de “A voz do morto”, cuja bricolagem de citações compõe um mosaico dinâmico, no qual o samba figura como manifestação sempre renovada, capaz de reanimar o passado e instaurar o futuro da canção popular – aspecto que permanece reverberando em composições mais recentes de Caetano Veloso.

Por sua vez, Rafael Julião, em “Dorival Caymmi: um doce bárbaro e seus meios”, explora o extenso arco traçado pela obra caymmiana, assinalando a importância do compositor de canções praieiras no desenvolvimento da música popular no Brasil durante o século XX. Segundo o artigo, Caymmi carrega consigo a expressiva tradição oral da Bahia e elabora uma forma ímpar de canção, engendrando um “efeito de anonimato” que a faz ressoar, desde a gênese, como uma composição imemorial. Por outro lado, assimilando a especificidade da canção popular dentro da indústria cultural, Caymmi contribui também para a modernização do gênero, produzindo uma obra bem articulada aos novos produtos midiáticos (do cinema com Carmen Miranda às telenovelas da Rede Globo) e, ao mesmo tempo, instauradora de renovações nas estruturas de criação e circulação das canções, sendo decisivo para a transformação promovida pela bossa nova, no final dos anos 1950, no tropicalismo, no final dos anos 1960, e no trabalho coletivo e individual dos Doces Bárbaros em meados dos anos 1970.

Em “O limiar da voz concreta: vocoperformance”, Leonardo Davino de Oliveira e Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos estabelecem uma análise crítica de duas “vocoperformances” de Augusto de Campos e Cid Campos. Reconhecendo as diferenças na abordagem entre poema escrito e letra de canção, os autores destacam a singularidade desta última como parte de um todo integrado, do qual o elemento verbal é indissociável. Todavia, com um aporte teórico zumthoriano, o artigo repensa o uso estanque dessas diferenças, não para dissolvê-las, mas para tensioná-las nas bases de criação do projeto verbivocovisual *Poesia é risco*, de 1995. Assim, prestando atenção simultaneamente ao poema enquanto objeto gráfico na página e ao canto/declamação enquanto instância revocalizadora da qual emanam outros sentidos, o artigo sinaliza

como a reconfiguração de peças como “Viventes e vampiros” e “Tensão” se faz no limiar entre diferentes artes, sintetizado no conceito camposiano de poemúsica.

Em outro diapasão, Kenedi Santos Azevedo, em “Toada, abrigo da poesia: as letras das músicas de Ronaldo Barbosa”, propõe uma aproximação entre a tradição da poesia lírica ocidental e as composições populares do Boi-Bumbá. Considerando a condição performática da lírica no mundo grego arcaico e clássico, o artigo estabelece uma comparação com a situação específica da performance no Boi-Bumbá, enfatizando que as toadas são sempre compostas tendo em vista a dimensão coletiva do Festival. Na outra ponta, para atestar as qualidades poéticas das letras de toadas, o artigo analisa duas composições de Ronaldo Barbosa, cancionista do Boi-Bumbá Caprichoso: “Saga de um canoieiro”, na qual o movimento produzido pela ação de remar repercute em deslocamentos que engendram uma subjetivação lírica particularmente amazônica, e “Maria Fumaça”, na qual a rememoração da conturbada construção da ferrovia Madeira-Mamoré instaura uma reflexão sobre as consequências danosas do projeto para o bioma da região e para a vida dos próprios trabalhadores.

Em “Poesia, Música e Oralidade: imbricações na poesia hebraica bíblica”, Luís Cláudio Dallier Saldanha defende o controverso uso do termo “poesia” para certas passagens do Antigo Testamento, ainda que ele não exista no hebraico bíblico. Para tal, argumenta que algumas palavras amplamente associadas à tradição do livro sagrado são correspondentes ao fenômeno musical-poético, como “cântico”, “salmo”, “hino” e “lamentações”. Além disso, tais textos possuem natural vocação performática, expressa em recitações ritualísticas e religiosas, o que remete à poesia oral. O autor se refere ao paralelismo como uma das chaves estruturais de seu objeto, impondo um ritmo de certa circularidade e ensejando retornos que tornam o verso mais meditativo, como propõe Northrop Frye em célebre livro sobre a Bíblia. Tal ideia é corroborada por Haroldo de Campos, cuja tradução de trechos bíblicos é mencionada e analisada por Saldanha.

O ato de declamar também está nas preocupações de Simone Ruthner em “A Declamação no *Lied* Alemão do Século XIX: considerações a partir de ‘*Gretchen am Spinnrade*’ de Goethe/Schubert”. A autora trata das chamadas “canções artísticas”, o clássico *lied*, forma híbrida alemão que conjuga música e poesia em uma mesma performance, que consistia em concatenar acentos musicais e do texto falado. Isso implica um processo de fusão de formas que está longe de uma mera declamação com

um som de fundo. Como influências diretas, Ruthner aponta a ópera italiana e a natureza recitativa de certo teatro alemão oitocentista. Em tal ambiente, poetas como Goethe e Tieck passam a se preocupar com o desenvolvimento de um estilo declamatório, o que fortaleceria tal tradição na cultura alemã. Em seguida, o artigo faz uma análise aprofundada de *'Gretchen am Spinnrade'*, poema de Goethe musicado por Schubert.

Já em "Trovadores e cantadores em Goiás do século XX: a poesia e a canção de Adolfo Mariano", Wendel de Souza Borges explora as manifestações artísticas ligadas à oralidade no Brasil Profundo, em que as históricas limitações educacionais do país forjaram gerações de pessoas com muito pouco domínio do código escrito. O objeto específico tratado por Borges é a moda de viola de Adolfo Mariano, que se caracteriza por uma linguagem claramente oral. Nessa obra, infelizmente com poucos registros fidedignos, estabelece-se a formação de um documento de memória daquele recorte espaciotemporal, a saber, a cultura rural goiana do século XX, seus "causos", as dificuldades cotidianas e a relação próxima com a natureza. O artigo empreende, ainda, uma análise das reminiscências existentes do Trovadorismo ibérico no cancionário de Mariano, como o retrato do amor, a constante citação a outras obras e a exploração do recurso da colagem.

Outra fundamental tradição musical brasileira é tratada em "Tradução cantável de 'Minha Viola', de Noel Rosa, segundo o Princípio do Pentatlo, de Peter Low", de Lauro Meller: a nordestina. Apesar de Noel Rosa ter se notabilizado por suas composições de samba, a canção aqui em pauta, "Minha Viola", é um coco de embolada. No artigo, propõe-se sua tradução cantável à língua inglesa, o que obviamente enseja alguns desafios, como a reprodução da linguagem caipira, os erros de concordância e a fidedignidade à fala popular. O suporte teórico escolhido por Meller é o método de Peter Low, baseado em cinco critérios: a manutenção do sentido da letra original; a permanência do mesmo ritmo de sílabas poéticas; a cantabilidade dos fonemas escolhidos na nova versão; a naturalidade na língua de destino; e a manutenção das rimas do texto-base. Então, segue-se a tradução de todos os versos, com suas devidas justificativas de escolha.

Alguns artigos do dossiê se ocuparam da análise da musicalidade intrínseca ao gênero poético escrito, como "Te deum, de Maria Firmina dos Reis: instrumento musical e de denúncia", de Denise de Lima Santiago Figueiredo. Argumenta-se que a escritora –

que vem sendo alvo de diversos estudos recentemente – introjeta musicalidade em seus poemas a partir de dados de sua memória oral, como em “Te-deum”, hino cristão que dedica ao poeta Gentil Homem. Ao analisar o texto, Figueiredo identifica elementos que remetem à música, desde a escolha da forma do poema-hino até a seleção vocabular fincada em tal campo semântico. Por meio de uma escrita polifônica, a poeta cruza vozes diversas e cria variações tonais que geram um efeito de canto coral, ainda que confluentes em um mesmo discurso.

Também o artigo “Mário e Drummond: Reflexões sobre o som e o sentido em dois poemas”, de Carlos Speck Pereira, aprofunda o estudo de elementos de sonoridade no texto poético. Mais especificamente em “O trovador”, de Mário de Andrade, e “Reportagem matinal”, de Carlos Drummond de Andrade. No primeiro, a exploração de onomatopeias e a presença de signos como o sino e o alaúde fazem com que haja uma reverberação sonora dentro dos versos, mimetizando o efeito de perda de sentido do dobrar consecutivo dos sinos. Já no poema drummondiano, a presença do paralelismo é responsável por uma sonoridade pendular que, igualmente, evoca o movimento de um sino. Como diferença fundamental entre os dois textos, o fato de que, em Mário, o sino é um fenômeno da própria enunciação poemática, enquanto, em Drummond, se constitui em um efeito de escuta.

Por fim, em “Ritmos e desvios, sons e sentidos: considerações sobre a poesia de Edimilson de Almeida Pereira”, Laura Assis propõe uma leitura de poemas de Edimilson de Almeida Pereira a partir da teoria da “presença” de Hans Ulrich Gumbrecht. O teórico alemão defende que a poesia está calcada em uma tensão constante entre “efeitos de sentido” e “efeitos de presença”, ou seja, entre o significado vulgar da língua e elementos que escapam a ele, como a estrofação, o ritmo, a rima, entre outros. Assis, então, demonstra diversos instrumentos de sonoridade em textos do poeta, como paralelismos, quiasmos, assonâncias e aliterações, que transcendem o mero valor semântico da palavra e criam ritmos e dicções peculiares.