

A ARTE DA CANÇÃO: AS RELAÇÕES ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E A MÚSICA

Alexandre Felipe Fiúza

RESUMO: A canção é um rico objeto de análise para o campo da Literatura e da História e, como tal, uma rica fonte de expressão artística, literária e histórica. Para tanto, faz-se enriquecedor um histórico das relações entre música e poesia, bem como um estudo da relação dos poetas e literatos brasileiros com o universo da canção popular.

PALAVRAS-CHAVE: Canção; análise literária; história brasileira.

Canção e sentido:

A partir de um estudo inicial, deparamo-nos com a importância da música enquanto expressão artística e de visão de mundo, pois podemos *esquecer as palavras ou uma melodia, mas isso não significa que esqueçamos a mudança que provocaram em nós* (Howard, 1984:12). Outro fator determinante da importância desse campo do conhecimento é a riqueza da música brasileira, que traz em sua diversidade músicas com temas sociais e literários.

A música é, sem dúvida, uma das mais brilhantes criações do homem. Tem uma função significativa na vida das pessoas: é prazer, conforto, reflexão, diversão, emoção, informação. A música estimula nossa sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas. Ela pode transportar-nos de um mundo objetivo, cronológico, sistemático, para um outro mais livre, mais imaginativo, mais contemplativo. Para inúmeras culturas, ela tem uma função importantíssima: seu caráter celebrativo, ligado às tradições, à religião, à dança. A música retra-

ta seu tempo, permite-nos perceber como determinado tema foi trabalhado ou mesmo esquecido, ocultado.

Enquanto metodologia do ensino, a música não deve ser vista como “suporte”, mas como objeto de pesquisa a ser problematizado, pois, na verdade, *a música sempre se entrega pela metade, e exige do homem que a ouve ser restabelecida na integralidade de sua essência* (ibid.). Nesse sentido, a chamada MPB – Música Popular Brasileira – é um campo vasto. A MPB é permeada por canções que, só pela poesia, já é exposta toda a profundidade das relações humanas e sociais:

*É o tempo, Maria
Te comendo feito traça
Num vestido de noivado.* (Bodas de prata, João Bosco e Aldir Blanc)

*A saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu.* (Pedaço de mim, Chico Buarque)

*Quantas almas
Esticadas no curtume.* (O ciúme, Caetano Veloso)

Música e letra

Durante a Antigüidade greco-romana, música e poesia eram indissociáveis. Porém, acredita-se que cabia à música o papel de artifício à memorização das criações poéticas e dos relatos épicos, como aqueles atribuídos a Homero. Esses poemas eram divulgados por cantadores populares conhecidos por *rapsodos* - entre os celtas, eram os *bardos* e entre os povos românicos e medievais, os *jograis* -, através da *melopéia*, do grego *melopóia* (cf. Holanda Ferreira, 1986), que consistia numa peça musical para acompanhamento de um recital. Porém, não resta dúvida de que à música era reservado um plano inferior, no qual ela se limitava a marcar ou ampliar os valores fônicos da palavra, sem, contudo, restringir-se ao papel de música de fundo (Magnani, 1996: 68).

O próprio conceito grego de *mousike* (arte das musas) já trazia essa simbiose entre melodia e verso, aliada à dança. Outra palavra ligada ao conceito é a *lírica*, do grego *lyrikos*, relativo ao antigo instrumento musical de cordas conhecido por *lira*. Contudo, a união de palavra e melodia na canção moderna não é tão íntima como na *mousike* dos gregos, mas a integração dos

dois elementos é essencial para que se faça de uma canção um produto estético bem sucedido (Perrone, 1988: 12). Essa extrema ligação entre música e poesia, séculos mais tarde, foi cultivada entre mestres cantores e os trovadores medievais.

Segundo o músico Nikolaus Harnoncourt, em várias línguas *poesia* e *canto* se exprimem com a mesma palavra. Destaca, ainda, que a palavra cantada adquire uma maior profundidade e uma melhor clareza, pois, *pode através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica* (Harnoncourt, 1990: 23).

A difusão da escrita na era de Gutemberg tornou possível conservar a palavra sem o auxílio da música. Até então, a escrita só era preservada por meio de versos musicados e pelos escribas, geralmente do clero. Em geral, os textos dos clérigos se destinavam ao serviço religioso, constituídos de tratados e obras de devoção em latim. Vale destacar, ainda, o canto religioso cultivado pelos clérigos. Já a literatura oral, também conhecida como *jograis*, sem os compromissos morais exigidos do texto religioso, era dirigida:

a um público iletrado de vilões, burgueses ou nobres, servia-se das línguas locais, inspirava-se na vida e interesses desse público e consistia sobretudo em poemas e narrativas versificadas. É com os jograis que nascem as literaturas românicas e os gêneros modernos de ficção, tais como o poema lírico e o romance (Saraiva, s/d: 36).

Com a imprensa, a qualidade da obra não mais se basearia, necessariamente, em duas manifestações bem sucedidas: música e palavra. Além disso, a música também pode ser mais divulgada pela escrita musical.¹ Uma outra invenção a contribuir para essa “separação”, veio com o advento do fonógrafo², que tornou possível uma melhor divulgação da música cantada em comparação à poesia escrita.

Para se entender como se dá essa relação entre poesia e música no Brasil, há que diferenciá-la daquela simbiose entre música e letra como a imaginamos

¹ Vale ressaltar que, antes da venda dos fonogramas, já eram vendidas as partituras das músicas. No Brasil, em fins do século XIX, eram comercializadas em lojas de instrumentos musicais.

² Invenção de Thomas Alva Edison, em 1877, foi pensado inicialmente como instrumento de ajuda para cegos e para a preservação da língua. Cf. ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Campinas: UNICAMP, 1997. (Tese de Doutorado).

na Antigüidade greco-romana ou na poesia provençal. É uma outra relação que se depreende da música popular moderna. Vale lembrar que as raízes dessa música popular brasileira remontam há quase dois séculos. Já no século XVIII despontava no Brasil o carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), o "Lereno", considerado o primeiro compositor popular que, por meio de modinhas, segundo Tinhorão, só poderiam ter vindo de sua convivência, no Rio de Janeiro, com *mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos - que, por sinal, por essa época não existiam no Brasil* (Tinhorão, 1991: 15).

Ainda segundo Tinhorão, a modinha estava entre dois extremos: entre os instrumentistas das camadas populares e os intelectuais cariocas. Os últimos teriam por meio da poesia romântica, "requintado" por demais as letras, por meio de um preciosismo que, mais tarde, ainda segundo Tinhorão, levou a uma *tradição de pernosticismo de várias gerações de letristas semi-analfabetos da música popular brasileira*. Na Bahia, da segunda metade do século XIX, era possível ouvir canções com letras de poetas, como Castro Alves, e músicas compostas por "celebridades", como Carlos Gomes. No Rio de Janeiro, o cantor baiano Xisto Baia chegava a compor com literatos como Artur Azevedo. Podemos ter uma idéia de como era vista a música popular e sua relação com as camadas (de origem racial) mais pobres da população, na perspectiva de um dos poetas mais conhecidos do período, Olavo Bilac:

Música brasileira

*Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.*

*Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluções de trova portuguesa.*

*És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:
E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.*

O poema acima tem início com um comentário sobre a dança das camadas populares, que para a elite branca refletia uma “imoralidade”, um “pecado”. Há que se lembrar, por exemplo, como eram mal vistas as “umbigadas”, dança praticada entre os negros, comuns no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. “Poracé”, por sua vez, remete à dança *tupi*, considerada “bárbara”, tanto pela languidez como por ser acompanhada do consumo do cauim e do tabaco. A “xiba” trata-se de uma dança rural que funde elementos portugueses e africanos, e caracterizava-se por ser sensual, voluptuosa. Porém, se levarmos em conta uma certa ordem entre a raça e sua respectiva cultura no poema, a “xiba” aparece associada aos índios. O eu lírico observa que a sensualidade presente nas danças das três raças esconde a tristeza da saudade. Ele chega a esta conclusão por meio de um processo associativo entre a dança e a origem das raças: do negro (desertos/ banzo/ jongo e samba/ cativos), do português (oceano/ trova/ fado/ marujos) e do índio (matas/ poracé/ xiba/ selvagem).

Essa ligação entre poesia e música na música popular brasileira tem sido objeto de uma série de discussões sobre a legitimidade da poesia da canção. Em 1998, a revista *Livro Aberto* abriu um importante espaço para a discussão sobre o tema. Através de artigos e entrevistas foram levantadas questões sobre a crescente inserção de poetas no *mundo da música popular* a partir da bossa-nova. O editorial da revista, intitulado *Como é MPB... Como é poesia*, lança mão de uma poesia de Augusto de Campos, *Como é Torquato*, escrita para o poeta e compositor Torquato Neto³, que muito bem demarca a discussão e que é digna de nota:

*estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada, nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o mood mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa⁴*

³ Um dos “cérebros” do Tropicalismo se matou no dia de seu aniversário em 1972. Chegou a compor um samba com o jovem João Bosco, em 1969, intitulado *Fique Sabendo*, ainda não gravado por João.

⁴ CAMPOS, Augusto de. **Balanco da bossa e outras bossas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.309.

Esse texto que, para Augusto de Campos, não é nem poesia nem prosa, coloca muito bem a particularidade das letras de música. Elas não necessitam da plasticidade do texto escrito, sua mensagem é transmitida por outras instâncias. Sua força reside na forma como é cantada. *Grosso modo*, aquilo que o músico Luiz Tatit denomina “tensividade na canção”. Para ele, as entonações, as sonoridades, determinam aquilo que é dito, ou melhor, cantado. Para ele, o que é dito não varia muito: vai do tema político ao amoroso, muito embora seus últimos trabalhos tenham discutido a narratividade da letra.

O músico Antonio Cícero lembra que a poesia cantada no Brasil recebe o nome de “letra” indicando *que não se trata de poesia ágrafa e a-histórica, mas de poesia extremamente mediatizada – em primeiro lugar, pela escrita e, em segundo, por uma música também historicizada* (Cícero, 1998: 08).

Em setembro de 2000, foi realizado na Universidade Federal Fluminense o *I Encontro de Estudos da Palavra Cantada*. Teve como objetivo promover uma reflexão multidisciplinar acerca das diferentes dimensões da canção: verbal, musical e vocal, bem como contribuir com o debate sobre as bases teóricas e metodológicas para o estudo do tema. Contou com conhecidos estudiosos do tema, como: Affonso Romano de Sant’anna, Antonio Risério, Cláudia Neiva Matos, Jorge Coli, José Miguel Wisnik, José Tinhorão, Luiz Tatit, entre outros. Este evento denota o quanto a canção tem sido estudada por inúmeros pesquisadores das mais diferentes áreas.

Nesse sentido, infere-se que estas pesquisas sejam reflexos da importância que a canção popular tem para a população, perceptível também pelo amplo mercado de discos, pelos inúmeros programas musicais nas redes de televisão e por músicos que participam de entrevistas nos diferentes meios de comunicação. Por exemplo, só nos canais de TV, os músicos são freqüentemente convidados para os programas: *Jô Soares Onze e Meia* (Globo), *Afinando a Língua* (Canal Futura), *Conexão Roberto D’Ávila* (TVE), *Por Acaso* (TVE), *Roda Viva* (TV Cultura), *Passando a Limpo* (Record), *Sem Censura* (TVE), *Gabi* (REDETV), *Nossa Língua Portuguesa* (TV Cultura), entre outros.

Apesar de não haver um compromisso explícito das letras de música com a poesia propriamente dita, há uma preocupação dentro da MPB em dar uma feição de poesia ou poema às letras

impressas nos encartes de alguns discos. Porém, não é uma regra, mesmo porque não há um interesse da indústria fonográfica em aumentar os custos da produção, exceto naqueles trabalhos em que a construção do texto é um dado a mais na qualidade e, conseqüentemente, venda garantida em um dado segmento.

Um exemplo clássico é o de Chico Buarque, suas letras são acuradíssimas, como as do letrista Aldir Blanc, que, visualizadas, possibilitam uma melhor compreensão da obra musical. Na maioria das vezes, as letras da MPB são empobrecidas quando tomadas unicamente como texto escrito, como nos explica Chico Buarque: *Não acho que seja poema. Pra mim, a letra e a música são juntas. Vão juntas. Prefiro ouvir com a música. Tenho a impressão que publicar uma letra é metade de meu trabalho. É um negócio filmado a cores e exibido em preto e branco* (Hollanda, 1986: 17).

O mesmo caminho é apontado pelo músico João Bosco em entrevista à pesquisadora Regina Carvalho: *Em uma música, o texto, vamos dizer assim, foi foneticamente construído, com sílabas, com fonemas, com sonoridades, sugerindo quase que por uma forma arqueológica, a descoberta da palavra mágica que exista por trás desses sons* (Carvalho, 1997: 166).

Por fim, expusemos até aqui uma breve reflexão no tocante a relação entre o texto literário e a canção. Outro dado passível de exploração seria a própria expressão da música sem o acompanhamento da letra. Desta maneira, temos uma dupla sonoridade: uma trazida pela melodia e outra que é inerente à própria palavra. A última vai ao encontro do que o poeta Thiago de Mello chama de “música das palavras”. Idéia partilhada, já no século XIX, pelo simbolista Cruz e Sousa, que dizia que as *palavras, como tem colorido e som, têm, do mesmo modo, sabor*. Esta é a riqueza da linguagem da canção: a expressão da música, o som da letra e seus sentidos polissêmicos.

Referências Bibliográficas:

BILAC, Olavo. **Poesias**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARVALHO, Regina. **O amor e o amendoim (Da poética de João Bosco à leitura da MPB)**. Florianópolis, SC, 1994, 232 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Centro de Comunicação e Expressão/UFSC.

CÍCERO, Antonio. "Um poema pode ser letra e uma letra, poema". In: **Livro Aberto: MPB e Literatura**. Ano II, n.7, mar.- abril/ 1998.

HARNANCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2 ed. – rev. e aum., 18^a impr. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOLLANDA, Chico B. de. "Entrevista". In: **O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. (Col. Edições do Pasquim, v.6).

HOWARD, Walter. **A Música e a Criança**. São Paulo: SUMMUS, 1984.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

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

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Óscar. "1^a Época: das origens a Fernão Lopes". In: **História da Literatura Portuguesa**. 6 ed. Porto: Porto Editora, [s.d.], pp.41-98.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6 ed. rev. e aum. – São Paulo: Art Editora, 1991.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Campinas, SP: [s.n.], 1997. (Orientador: Renato Ortiz, , tese de Doutorado, IFCH/UNICAMP).

Alexandre Felipe Fiúza

é Professor do Colegiado de Pedagogia da UNIOESTE/ Cascavel, doutorando em História pela UNESP/ Assis e membro dos Grupos de Pesquisa História e Historiografia na Educação e do PECLA – Pesquisa em Educação, Cultura, Linguagens e Arte/ UNIOESTE.