

LITERATURA E ORALIDADE: DA POESIA CANTADA À POESIA DA CANÇÃO

Cláudia Sabbag Ozawa Galindo¹

RESUMO: 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 da manifestação oral da poesia, ou seja, sua concretização pública verbal, em performances atualizantes. Dessa forma, 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 analfabeta. 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. 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). 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). No século XX, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva, a “poesia sonora”. E isso 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”. 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.

Palavras-chave: Poesia. Música. Oralidade.

ABSTRACT: The orality of medieval literature is a fact, and it's true because of the “orality indices”, tracks about the enunciation moment and the diachronic process of poetic text existence and transmission, presente in the texts which reveal a tendency of oral poetry manifestation, your verbal public concretion, in actualizing performances. So, in 1400, in Occident, the writing was not the principal communication means, and it not influenced the behavior or thought of poets and the expects of the public, most of them illiterate. Only in 19th century, the effects of the writing would be perceived, because of the compulsory education and the impress like mass writing, weakening the last oral traditions. However, the spoken word subsists and in Renaissance several texts were transformed into music “no doubt, because of the memory of the origin of the poetry, which was voice; because of this memory of voice which i salive in the poetry essence“ (ZUMTHOR, 2005, p. 74). But, only in Symbolism, in the end of the 19th century, Baudelaire tried to make the words had “a musical value” and it could “evoke the various sensations” (GOMES, 1994, p. 5-7). In 20th century, a strong tendency of making the voice interfere into the poetry message was imposed “sound poetry”. And it's not only the oral poetry, but singing it. It

¹ Universidade Federal da Grande Dourados. Pós-doutora em Literatura, pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: gsozawa@uol.com.br

happened when in Brazil “a generation of poets choose the popular music and not the books as a channel of communication”. So, this way, arises a crisis of the written forms of expressions. And, this dilemma, in the omnipresence media, rescued the unconditional importance of the democratic orality, specially in the transmission of the poetics manifestations, through the music.

Keywords: Poetry. Music. Orality.

1 A poesia lírica medieval: oralidade incontestada

Através da arte músico-poética dos trovadores provençais, na Idade Média, representavam a união inalienável e perfeita entre o verso e a melodia. Legado do conceito grego de *mousiké*, que “englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança [...] De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo” (PERRONE, 1988, p. 12).

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

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

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

particular, o setor quase inteiro do drama eclesiástico) e as canções de trovadores [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 36).

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. Nesse sentido, os primeiros vestígios de “como se escrever música” vieram de dentro da Igreja. Explica o autor que, diferentemente da base musical de que se utiliza atualmente, em duas escalas (maior ou menor), eram empregados os chamados oito modos eclesiásticos, divididos em autênticos (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e seus respectivos plagais (uma quarta abaixo).

A notação puramente rítmica, na Idade Média, estava, ainda, “atrofiada” e os *neumas* desenhavam a melodia, mas os cantos litúrgicos eram considerados músicas arrítmicas, cantados conforme a prosa textual, sem que houvesse uma notação clara que traduzisse no papel a duração de cada nota, sua mensuração no tempo. O desenvolvimento posterior das composições e do contraponto levou à necessidade da criação de uma base rítmica que desse proporcionalidade às durações. Deste período é que surgiu o sistema de *modos* ou *pés* rítmicos, baseados nos *pés* poéticos: iâmbicos, anapesto, tribráquio, etc., enfatizando dois valores musicais: as notas breves e longas. O ritmo se utilizou deste recurso poético haja vista que a música era puramente vocal no período, o ritmo da música *era* o ritmo do texto.

Entretanto, conforme explica Laboissière (2007, p. 34), “é difícil responder sobre a forma como eram executadas as obras do passado, pois mesmo os livros não ensinam sua autenticidade interpretativa”, já que “a música envolve sempre duas questões: sua repetição (para que sobreviva) e sua formação de sentido”.

Somente com a *Ars Nova* é que um tratado propriamente dito passou a instaurar a mensuração do tempo, com o desenvolvimento da rítmica, e a possibilidade de criações mais complexas.

A música possui um corpo sem espessura material. Sua fisicidade, representada por ondas, fluxo sonoro, é constituída de alturas e durações, timbres e intensidades (sua materialidade acústica). Por sua vez, a notação musical, teoricamente, é um código de informações através do qual ‘sons, ideias musicais ou indicações para execução musical são registrados sob forma de escritura, podendo restituir a informação originalmente codificada. (ZAMPRONHA apud LABOISSIÈRE, 2007, p. 39)

Outros tipos de índices corroboram para esta tendência totalizante da união poesia/voz, como as alusões explícitas ao exercício vocal das publicações destes textos encontradas em manuscritos medievais, bem como o emprego de termos dizer-ouvir, atenuando os contornos

semânticos das alternativas dizer e/ou escrever, ouvir e/ou ler: “Em todas as línguas, os termos que remetem às noções, para nós distintas, de ‘ler’, ‘dizer’ e ‘cantar’ constituíram assim, por gerações, um campo lexical movediço, cujo único traço comum permanente era a denotação de uma oralidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 41).

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

Todos estes manuscritos foram confiados aos copistas, que guardavam seguros os segredos da prática técnica e estilística, em conventos e mosteiros.

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 em que se constituiu terreno fértil para o desenvolvimento poético posterior.

As origens de tal poesia, no entanto, são, ainda, obscuras e, conforme explica Moisés (1998, p. 19), quatro teses são aventadas no sentido de se compreender o lirismo trovadoresco que se instalou na Península Ibérica: a tese arábica, que credita à cultura árabe a raiz da poesia trovadoresca; a tese folclórica, que a identifica como uma criação popular; a tese médio-latinista, que defende como sendo a literatura latina da Idade Média o berço de tal poesia; e a tese litúrgica, que acredita ser a poesia trovadoresca fruto da poesia litúrgico-cristã elaborada na mesma época. Parece sensato, de acordo com Moisés (1968, p. 24), considerar a presença de todas elas, a fim de se abarcar todos os aspectos contrastantes da produção trovadoresca.

É indubitável, porém, a influência provençal, região meridional da França, que no século XI havia se tornado um grande centro de atividade lírica, oportunizada pelas condições oferecidas pelos senhores feudais aos artistas.

No norte da França, o poeta recebia o apelativo *trouvére*, cujo radical é igual ao anterior: *trouver* (= achar); significava que os poetas deviam ser capazes de compor, *achar* sua canção, cantiga ou cantar. Por que o nome de canção, cantiga ou cantar ao poema? Porque era cantado com acompanhamento musical. (MOISÉS, 1968, p. 24)

Muitos jograis, vindos da França acompanhando as Cruzadas dos cristãos rumo a Jerusalém, e que tinham como porto mais próximo Lisboa, introduziram a moda poética em solo português.

Para Moisés (1998, p. 19), a principal adaptação sofrida pela poesia trovadoresca em solo português foi o recrudescimento do aspecto platonizante da confiança amorosa, ou seja, o ponto alto do processo sentimental se dava *antes* de a dama atender ao reclamado. A canção lírica trovadoresca provençal era uma análise detalhada da paixão amorosa, que envolvia quatro estágios do enamorado com relação a sua dama: *fenhedor* (tímido, temeroso de se declarar à dama); *precador* (suplicante, corajoso de expor seus sentimentos, por abertura concedida pela dama); *entendedor* (enamorado que recebe permissão e liberdades da dama por meio de dádivas ou prendas de afeto); *drudo* (amante, aceito pela dama em seu leito). O amor cortês aspirava a um fim concreto e determinado, a cópula.

O lirismo trovadoresco português, no entanto, segundo Moisés (1968, p. 25), conheceu apenas as duas últimas fases, sendo que a posição de *drudo* só se apresentava em cantigas de escárnio e maldizer, estando a cantiga de amor toda ela voltada para o estágio de *entendedor* do amante, a quem, subordinando seu sentimento às leis da corte amorosa, resta somente sofrer, indefinidamente, a *coita amorosa*.

Essa maior verdade psicológica, entretanto, como uma súplica triste com caráter de prece, não poderia melhor se expressar que pela “repetição necessária do apelo para alcançar um dom” (LAPA, 1996, p. 130). Isto explica a presença marcante do paralelismo e do refrão na lírica trovadoresca portuguesa, responsáveis por carregar toda “devoradora monotonia do [...] sentimentalismo” (LAPA, 1996, p. 131).

Ora, se o paralelismo pressupõe a semelhança entre as estrofes, e o refrão um mesmo teor para os versos que o precedem, a repetição da ideia torna-se inevitável, ainda que com algumas alterações de forma. Entretanto paralelismo e refrão não se limitavam à mera função formal de repetição do mote central do poema, mas à manutenção do ritmo musical da cantiga, bem como de memorização coletiva de uma poesia de circulação oral.

O tema da natureza, tão comum nas descrições primaveris das cantigas provençais, não encontra par nas cantigas de amor portuguesas. “O artista galego-português, arrastado nos tumultos do coração, não tem olhos para desfrutar serenamente a natureza exterior: ninguém aprecia o encanto das flores com os olhos embaciados de lágrimas” (LAPA, 1996, p. 134). Coube às cantigas de amor portuguesas o lamento de um amor infeliz, que ecoa de estrofe em estrofe, em forma paralelística.

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).

A lírica trovadoresca provençal difere-se, ainda, da portuguesa, no que diz respeito à identificação da amada nas poesias. Em Provença, a postura do trovador diante da amada, submissa e temente, é ainda mais cautelosa, haja vista que as senhoras eram, geralmente, casadas, pois somente deste modo poderiam ser cortejadas dentro da relação de suserania, já que possuíam bens a partir do momento que se uniam aos senhores feudais. Assim, o nome da dama era mantido na mais absoluta discricção. Em Portugal, entretanto, como os trovadores dirigiam-se, via de regra, a donzelas, não havia necessidade do ocultamento do nome da amada. Isto não significa que, vez ou outra, “por defesa do coração” contra aqueles que poderiam criar intrigas entre os amantes, os trovadores também não invocassem suas amadas por pseudônimos ou simplesmente não citassem seus nomes.

Um último elemento a ser considerado na distinção entre as cantigas de amor provençais e portuguesas refere-se à autenticidade do sentimento cantado. Alguns críticos, como Wechssler, veem, na poesia dos provençais, mais verdade na forma do que no conteúdo. Acusação praticamente insólita no que diz respeito às cantigas portuguesas, em que “a forma mal recobre por vezes a nudez cálida do sentimento” (LAPA, 1996, p. 147).

2 Os poetas líricos medievais

Segundo Martin de Riquer (1976), existiram poetas de diferentes classes, reis, grandes senhores, bispos, militares, burgueses e pessoas de baixa condição. Apesar da rígida divisão social presente na Idade Média, a relação entre trovadores ignorava tal ordem de compartimentação de classes. Entre os trovadores havia aqueles que faziam do trovar uma profissão e aqueles que o faziam por vocação ou interesse político. Os primeiros viviam do que recebiam do público (corte seleta ou auditório popular) pelas apresentações e tinham uma situação econômica estável, à medida que se vinculavam a uma corte e mantinham com ela uma espécie de relação de funcionário.

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

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.

“Vidas e Razões”, como ficaram conhecidos, são textos em prosa que narram biografias de trovadores (Vida) e as circunstâncias ou finalidades de suas obras (Razões), reunidos em cancioneiros e que resgatam informações como lugar de nascimento do trovador, sua condição familiar, seus estudos ou o começo da carreira, suas viagens, os senhores ou damas que cantou em poesia, etc. (Vida) ou ainda as razões de sua poesia, o contexto histórico de sua obra, a identificação de personagens mencionados (Razões).

As “Vidas” encabeçavam antologias de um autor e serviam para fornecer informações relativas à sua personalidade; as “Razões” eram recitadas pelo jogralista antes de interpretar as canções do trovador, que as comunicava ao auditório a fim de esclarecer o contexto e os motivos daquele cantar. Seu valor como documento histórico tem sido discutido desde o extremo de se negar qualquer valor e considerá-la fantasia até a postura de outorgar-lhe a autoridade de documento.

3 A importância do jogral para a oralidade

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 alguns trovadores, perdendo sua fortuna, tiveram que se tornar jogralistas.

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

Candé (2001) afirma, inclusive, que não é absolutamente certo que todos os poetas teriam sido os compositores de suas músicas. Muitos deles se valiam de repertórios preexistentes e, ademais, os jograis eram, por vezes, arranjadores e copistas que empregavam seus conhecimentos nas poesias.

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. Nesse 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 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.

4 A separação entre poesia e música: o enfraquecimento da oralidade na poesia lírica

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.

Todos os poemas produzidos no final da Idade Média foram compilados no Cancioneiro Geral, de Garcia de Rezende, e guardam os mais variados temas, da poesia religiosa à satírica, dramática, didática, heroica 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.

5 Renascimento: ainda a oralidade

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 às criações artísticas orais as 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” (SPINA, 1969, p. 17).

Desta sorte é que elementos psicológicos e formais se encontram ampliados e alterados na lírica do século XVI, como o amor impossível e a indiferença da mulher que não corresponde à vassalagem amorosa, o caráter aprisionador do amor, as causas e consequências imediatas e mediatas do drama sentimental, etc. Assim é que Camões “fala, ainda, em servir de ‘giolhos’; fala na esperança do ‘favor’ da mulher amada, na sua beleza incomparável” (SPINA, 1969, p. 18).

Os escritores italianos, ainda no século XIII, projetaram-se para além das cantigas de amor provençais, no que diz respeito à forma, substituindo as redondilhas pelos *decassílabos* e instituindo o *soneto*; a mulher continuava inatingível, mas muito mais humanizada do que nas cantigas. Desse grupo de artistas, destacam-se Dante Alighieri, autor da *Divina Comédia* e do

“doce estilo novo” da poesia, e mais tarde Petrarca e Bocaccio, que deram continuidade ao estilo de Dante.

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

6 A musicalidade interna da poesia: oralidade latente

Já no Romantismo, a busca por um sentimento de totalidade, em uma reação ao cientificismo, marca as iniciativas voltadas para uma expressão emocional mais livre e influenciada pela música.

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). Dessa 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. 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 isso 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).

Assim, os textos poéticos da MPB se diferenciavam das demais canções construídas sem a preocupação estética que as caracterizava. O discurso poético, que era representado pelo movimento “Bossa Nova” que está ligado à poesia do Modernismo, de 1922, apareceu 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” (SILVA, 1975, p. 178).

A conjugação letra-música propicia maior expansão da poesia do que o texto poético considerado em sua especificidade, mais restrito a um público intelectualizado e acostumado ao exercício da leitura. Sem qualquer intenção de estabelecer comparações entre a MPB e a literatura em geral, no que tange a juízos de valor, pode-se constatar que a letra de música, considerada como obra literária, vale-se de sua associação com a melodia para transitar com grande eficácia entre o público, até mesmo pelo teor popular, que lhe assegura a espontânea aceitação em relação aos temas do cotidiano do homem e de suas aspirações existenciais. (FONTES, 2003, p. 3)

7 A poesia da canção: a oralidade poético-musical

Dessa 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)

Mais tarde, um grupo de jovens compositores poetas iria aprofundar as mudanças dentro da música popular. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, etc. lutaram contra as dificuldades de aceitação das gravadoras e dos cantores diante de um produto tão diferente da paraliteratura. Defenderam a importância e o reconhecimento do compositor e passaram eles mesmos a gravar suas músicas. Criaram a figura do cantor/compositor, o indivíduo que interpreta suas próprias composições. E dotaram as letras das músicas de elementos conhecidamente literários.

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.

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.

E estas afinidades se apresentavam 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).

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.

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. Foi Augusto de Campos quem ressaltou a importante presença da poesia na música popular, bem como foram adotados 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)

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).

8 Os festivais da canção: o novo espaço performático da poesia oral

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 reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 [...] foi a formação, na União Nacional dos Estudantes, a UNE [...], de um Centro Popular de Cultura, o CPC. Entre os objetivos do CPC [...] constava o de deslocar ‘o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito mais geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido

dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades com que se debate. (TINHORÃO, 1998, p. 316)

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 desse princípio, é importante ressaltar todo o contexto específico do tempo do registro, bem como as vozes que se incorporam ao discurso proferido, na constituição de uma performance determinada. Fruto de um contexto marcado pelas agitações políticas e discursos sociais, a voz que se insurgia visava a uma representação coletiva, através de sua circulação oral, cujo suporte determinante acrescia a espacialidade de seu alcance e os efeitos arrebatadores de sua performance. O tempo do registro se caracterizava pelo clima de tensão política, desigualdades sociais, cerceamento da liberdade individual, perseguições a atividades coletivas consideradas subversivas, fechamento da série literária e artística em geral, bem como de obscuridade e terror militar.

Entretanto, é desse “fechamento” mesmo ou por causa efetivamente dele que despontava necessária e incisiva uma voz coletiva, capaz de abarcar a polifonia “reativa” de artistas e público, ampliada enormemente por um gigantesco suporte comunicacional, a televisão. Uma voz que se materializava em performances agressivas, no sentido pontual de manifestações que se impõem como uma tomada de posição, repletas de gestualidade, cores, atitudes em interação direta com uma plateia participativa, exigente, seletiva, que buscava encontrar os ecos de sua própria voz nessa que ora se revelava, em múltiplas atualizações, várias delas prenes de improviso e inovação, a cada publicação. Publicação esta que expandia as latências espaciais através do redimensionamento do artista, da performance e da própria plateia, com as possibilidades midiáticas da televisão.

Mais do que a população de modo geral, a juventude em especial se via representada naquela poesia oral, por aqueles porta-vozes de seu tempo, nas inquietações e reações que compunham sua performance, no discurso que parecia voltar para si todas as bocas e, ao mesmo tempo, difundir-se de si mesmo, voz do intérprete, para todas as outras bocas que o recriavam, em suas múltiplas atualizações. A força que ela adquiria à medida que se incorporava à memória coletiva de seu tempo, constituindo-se um hino, e o modo como foi sendo recriada e revisitada na história do país, acresciam à canção vitalidade e valor de verdade. É o que se podia perceber desde os poetas medievais, segundo texto de Zumthor (1993, p. 53), pelas declarações que faziam a respeito do tema, “quanto mais se escutarem meus versos, mais eles valerão; quanto mais o tempo passar, mais significativos eles se tornarão”.

9 Depois da hegemonia escrita, o saudosismo do oral

Dessa forma é que se constitui, por incrível que pareça, uma relativa crise nas formas escritas de expressão. E esse 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)

Dessa forma 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 visitar 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 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 o que Zumthor (citação, ano, página) chamou de “nostalgia da voz viva” se impusesse.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1993.
- CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.
- FERNANDES, Frederico. **A voz em performance**. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 6. ed. Coimbra: Coimbra, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1968.
- _____. **A literatura portuguesa através dos textos**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.
- PERRONE, Charles Andrew. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- RIQUER, Martin de. El trovador y su mundo. **In: Historia y Vida**. Barcelona, n. 103, p. 21-31, oct. 1976.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. **In: PORTELLA, Eduardo (Org.). Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. v. 1, p. 172-185.
- SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: era medieval**. 7. ed. São Paulo: Difel, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. **Cancioneiro da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **A letra e a voz**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[Recebido: 06 abr. 15 – Aceito: 10 ago. 15]