

POR UMA DISTINÇÃO ENTRE A POESIA LITERÁRIA E A CANÇÃO POPULAR

Lauro Meller

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Abstract: Discussing the assimilation of poems and lyrics, this paper examines cases of poems transposed into songs, as well as lyrics read as poems, along the Brazilian history of popular songs. It makes its point in stating the differential status of the two genres.

Key words: Lyrics and poems; Brazilian popular songs; Bossa Nova; Tropicalism; recent manifestations of lyrics.

[A canção é] poema para a voz, não para a folha. E, poema público, que pode ser fruído coletivamente, que toca no rádio, na TV, que pode ser dançado. São diferentes mecanismos de criação, suportes de veiculação, relações com o mercado, modos de recepção e, por fim, outras são as expectativas do criador. As palavras do *poema cantado* vêm parar aqui, num livro, por um gesto de extrema violência: a supressão da música. Letra só. Letra desamparada.

Eucanaã Ferraz, na introdução do volume *Letra Só*,
contendo as letras das canções de Caetano Veloso

Sem nunca deixar de lado o lirismo ou mesmo a comicidade que já reinavam no período oitocentista, *a nova letra*, que só se consolidou nos anos de 1920 com Sinhô, *substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia*, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais do que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado.

Luiz Tatit, *O Século da Canção*

Introdução

As correlações entre letra e música residem, como se sabe, nas origens do gênero lírico, desde a Grécia Antiga. Etimologicamente ligada à *lira* – instrumento com que os aedos se acompanhavam –, a poesia surge cantada, com as narrativas épicas versificadas de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, tradição continuada, séculos mais tarde, pela *Chanson de Roland* (França, na transição dos séculos XI e XII) e pelo *Poema del Cid* (Espanha, c. 1140); poder-se-ia também mencionar os poemas fundadores de literaturas nacionais, como o *Beowulf* anglo-saxão do século VIII ou a *Canção de Hildebrand* alemã do século IX.

No âmbito da lírica galego-portuguesa, a prática da palavra cantada se confirma nas obras trovadorescas de Dom Sancho I, Dom Afonso e Martim Codax, dentre outros. Fechando esse inventário panorâmico, poesia e música aparecem juntas, ainda, nas baladas populares surgidas na Inglaterra e na Escócia do século XV, bem como nas poesias cantadas do madrilenho Lope de Vega (1562-1635).

O recurso de utilizar um suporte musical ao se entoar versos, o que os tornava mais facilmente memorizáveis, foi aproveitado não apenas pelos poetas eruditos acima arrolados, mas também pela maioria iletrada da população em suas manifestações lírico-musicais. Assim, paralelamente àquela produção, que hoje figura nos compêndios de história da literatura, ouvia-se, nas praças e feiras públicas da Idade Média, a cantilena dos cegos pedintes e dos jograis.

Esses cantares, que segundo o historiador José Ramos Tinhorão seriam os ancestrais diretos da canção popular moderna, foram eventualmente proibidos pela Igreja Católica, que considerava “perigoso” colocar o encantamento da palavra musicada a serviço de propósitos alheios à adoração religiosa. É o que testemunha um Penitencial no século XIV, que prevê um “pecado das orelhas”, onde se adverte os cristãos sobre o risco de se “cantar cantares vãos” (Tinhorão, 2001: 61).

Esse temor da Igreja perduraria até pelo menos o século XVIII, como demonstram os escritos do moralista Nuno Marques Pereira em seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, sobre as modinhas de então. Tinhorão conclui, a partir dessa documentação que “[...] envoltas em sons, as palavras não perdiam seu poder de convencimento, mas antes, revestidas agora do encanto diabólico da música, tinham perigosamente aumentado o seu poder de impressão sobre os sentidos” (2001: 63).

A impressão por tipos móveis, criada por Gutenberg em meados do século XV, possibilitou a fixação da poesia erudita no papel, dando início a um processo de cisão entre a palavra e a voz – vale dizer, entre a poesia cantada e o poema da série literária. Se as obras de poetas cultos foram preservadas pelo meio impresso, a produção dos artistas populares, não fixada no papel e muitas vezes banida pela Igreja, foi transmitida precariamente, não raro se perdendo. Isso explicaria o relativo desconhecimento das manifestações líricas populares no lapso entre a invenção de Gutenberg e o advento do som gravado, no último quartel do século XIX.

É sintomático, pois, que a obra de compositores como Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) só nos tenha alcançado por ter sido fixada em letra impressa; nesse caso, através dos dois volumes da *Viola de Lereno* (Lisboa, 1798-1826), e também pelo fato de ele ter divulgado essa produção junto ao grupo árcade e na corte de Lisboa – ou seja, no seio da elite letrada. Mesmo assim, as melodias subjacentes aos seus textos não foram preservadas, salvo raríssimas exceções e, em decorrência, a avaliação de sua obra, feita com base apenas nas letras de suas modinhas e lundus, tem sido quase sempre desfavorável.

Após Caldas Barbosa, houve outros autores brasileiros que tentaram reaproximar letra e música. No século XIX, por exemplo, na vaga dos *Lieder* alemães, vários poetas românticos, como Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Paula Brito, Melo Moraes e Laurindo Rabelo, se aventuraram em parcerias lítero-musicais, ao terem

poemas seus adaptados por compositores populares como Rafael Coelho Machado (português naturalizado brasileiro), Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional), Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (um dos precursores do choro), João Cunha e José Maurício Nunes Garcia (este, filho do célebre compositor do período colonial).

Nos primeiros decênios do século XX, já na era do som gravado, enquanto se assiste à ruptura estética levada a termo pelos poetas modernistas, que criam uma poesia marcada pelo verso livre, pela ironia e pela utilização de termos e temas antes considerados alheios ao emprego poético, Noel Rosa, adotando um estilo coloquial e despojado, confirma, em suas canções, a busca por uma voz brasileira – um dos objetivos mais caros a Mário de Andrade – e inscreve, definitivamente, a canção popular urbana como um dos nossos principais veículos de expressão lírica.

Nas décadas de 1930 a 1950, tendo como pano de fundo a ditadura de Vargas, haveria um declínio qualitativo da música popular (com a honrosa exceção das composições do já citado Noel Rosa). É a chamada “Era do Rádio”, marcada pelas interpretações grandiloquentes, pelos arroubos dramáticos e pela pouca ou nenhuma sutileza das letras, cujo caráter excessivo comprometia seu potencial de sugestão. Embalado pela “Política da Boa Vizinhança” com os Estados Unidos, esse período foi também marcado pelas composições ufanistas de Ary Barroso e pela figura caricata de Carmen Miranda, oferecendo-se ao mundo uma imagem estereotipada do Brasil e, por extensão, da América Latina.

No final da década de 1950, Vinicius de Moraes, poeta já consagrado, alinha-se com Tom Jobim e compõe letras – hoje immortalizadas por várias vozes, principalmente pela de João Gilberto –, que promoveriam uma atualização desse padrão tardiamente romântico que impregnava a MPB até meados dos anos 50. Esse conjunto de letras, é válido assinalarmos, foi incluído numa das edições de sua *Obra Completa*, pela Editora Nova Aguilar, não sem a precaução de se estabelecer uma distinção, gravada na lombada do volume: “Poemas e Letras de Canções”.

Se a Bossa Nova inovou muito mais musical que literariamente (lembrando que Vinicius de Moraes, muito antes de ser letrista, publicara seu volume de estreia, *O Caminho Para a Distância*, em 1933), e se na fase das canções de protesto o teor panfletário das letras lhes sacrificava a nuance literária, o caráter inovador do Tropicalismo, tanto na música como na letra, arrebatou poetas e críticos.

A produção de Caetano e de seus companheiros tinha, de fato, um traço de originalidade que não lhe permitia mais ser enquadrada em categorias como “música ligeira”, para Adorno, ou “gastronômica”, no dizer de Umberto Eco, leia-se, de baixa qualidade. O elaborado tratamento dispensado aos arranjos – na esteira do que haviam feito os Beatles em *Sgt. Pepper* – além da inegável qualidade poética das letras (veja-se, por exemplo, o caleidoscópico mosaico de “Alegria, alegria”, ou a experimentação concretista de “Batmacumba”) começavam a abrir espaço para a circulação da música popular na academia.¹ À provocação tropicalista somou-se a contribuição de Chico Buarque de Holanda, cujo estilo lhe granjeou a alcunha de “trovador”, um epíteto que estimulava a circulação de suas canções nas faculdades de Letras.

O fato de alguns compositores populares terem musicado poemas também pode ter auxiliado a tornar a canção objeto de interesse dos estudos literários. Caetano Veloso, por exemplo, grava, já em 1968, “Onde andarás”, de Ferreira Gullar. Após essa experiência, seguir-se-ia uma série de poemas musicados, como “Escapulário” (de Oswald de Andrade, musicado para o LP *Joia*, de 1975), “O pulsar” (de Augusto de Campos, do LP *Velô*, de 1984) e “Circuladô de Fulô”, de Haroldo de Campos (CD homônimo, de 1991), que também trazia a canção “A terceira margem do rio”, inspirada no conto de Guimarães Rosa.

Os Secos & Molhados também se apropriaram de poemas, transformando-os em canções. Nos anos de 1973 e 1974 lançaram dois LPs que continham adaptações musicais de poemas de Fernando Pessoa,

Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Júlio Cortázar. Entendemos que esses “empréstimos” ajudaram a legitimar o discurso da música popular, revestindo-a de um caráter academicamente “respeitável” e facilitando o seu trânsito nas discussões literárias (ainda que a via de entrada fosse, segundo nossa hipótese, as letras-poemas).

Augusto de Campos foi provavelmente o primeiro acadêmico de renome a tratar com seriedade a nova música popular brasileira. *Balanço da Bossa e Outras Bossas* é o livro que reuniu seus artigos escritos na primeiríssima hora do Tropicalismo, em que sai em defesa dos jovens compositores e intérpretes Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em “A explosão de ‘Alegria alegria’”, por exemplo, Campos não hesita em equacionar a canção de Caetano a “Desafinado” (Tom Jobim / Newton Mendonça), no sentido de que ambas promoveram uma profunda ruptura de paradigmas, possibilitando uma ampliação de conceitos estéticos no terreno da canção popular.

Em suas análises das canções de Caetano e Gil, o poeta identifica princípios antropofágicos e carnavalizantes (no sentido bakhtiniano) na produção dos dois artistas baianos, enxergando aí uma saída para o impasse “violão *versus* guitarra” que se instaurara na Música Popular Brasileira; além disso, identifica uma técnica de composição que, por seu caráter fragmentado, guardaria alguma relação com o cinema (vejam-se as letras de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”). Mas Augusto de Campos não se restringe à análise das letras, levando em conta o potencial expressivo do arranjo, da interpretação e também o estilo musical adotado, tratando a *canção* como modalidade lírica autônoma.²

A autoridade desse poeta, tradutor e crítico de literatura certamente auxiliou o processo de legitimação da música popular no meio acadêmico. Aliás, arriscaríamos mesmo afirmar que Augusto de Campos contribuiu significativamente para a leitura que se fez do Tropicalismo a partir daí, enquanto movimento de vanguarda com propósitos intelectuais

(e não como mera anarquia, provavelmente a impressão que muitas famílias tiveram após assistirem aos programas de auditório “Divino, maravilhoso”, protagonizados pelos tropicalistas no final dos anos sessenta, em que Caetano “plantava bananeira” diante das câmeras).

Além de Campos, cumpre citar a contribuição pioneira de Affonso Romano de Sant’Anna. Em seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de 1976, ele logrou aproximar, de maneira sistematizada, a MPB e a literatura brasileira. No excelente capítulo introdutório, “De Noel e o Modernismo aos ‘Secos & Molhados’”, Sant’Anna demonstra como objetivos estéticos e políticos caminharam lado a lado, tanto nas escolas literárias quanto na música brasileira. Assim, se os modernistas perseguiam uma “fluência espontânea” em sua linguagem, o mesmo efeito era buscado por Noel Rosa em suas composições, no processo por ele realizado de transplantação da cultura do morro para o ambiente urbano. De modo análogo, o tom direitista de poetas como o verde-amarelista Cassiano Ricardo encontra equivalentes nos hinos ufanistas de Ary Barroso, cujo sabor nos faz lembrar um Romantismo tardio, revelado, por exemplo, no gosto por palavras preciosas e inversões sintáticas.

Sant’Anna não deixa de mencionar os poemas que tratam explicitamente de formas musicais, como “Toada de amor” e “Quadrilha”, de Drummond, em que se parece desejar essa aproximação entre letra de canção e poema literário.³ Do mesmo modo, o romance regionalista de 30 encontra sua expressão musical em Dorival Caymmi e em Catulo da Paixão Cearense, por meio de suas temáticas locais e pela mimese dos falares regionais. Finalmente, o autor compara a “limpeza” do traço de Niemeyer à concisão da Poesia Concreta e delega à Bossa Nova a tarefa de fornecer a “trilha sonora” para essa época de otimismo, em que se canta um Brasil deslumbrante, emoldurado pela paisagem do Rio de Janeiro (“Corcovado”, “Wave”, “O barquinho”) e habitado por belas musas (“Garota de Ipanema”, “Tereza da praia”).

Affonso Romano de Sant'Anna, em suma, defende a existência de um movimento pendular entre uma postura mais parodística ou parafrásica na esfera da literatura brasileira, fenômeno que se verifica também na nossa música popular, e que se revela, por exemplo, no tom provocador, inquisitivo e às vezes debochado de obras das décadas de 50-60 (Bossa Nova, Poesia Concreta, Tropicalismo, Festivais), versus o conservadorismo formal da arte produzida nos anos de 1930-40 (canções da Era do Rádio, Romance de 30).

Além de detectar esse movimento tanto em manifestações literárias quanto na música popular, o autor tece considerações sobre momentos em que essas linguagens se entrecruzam, como nos poemas musicados de Cecília Meireles (por Camargo Guarnieri, Ernst Widmer e Francisco Mignone), Jorge de Lima (por Lorenzo Fernandes) e Manuel Bandeira (por Villa-Lobos, Camargo Guarnieri), ou como em Vinicius de Moraes, do qual poesia literária e letra de canção brotam com igual propriedade.

Além de Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant'Anna, cumpre citar o professor José Miguel Wisnik (USP). Wisnik tem se dedicado principalmente aos pontos de contato entre a música e a literatura, em especial a Ernesto Nazareth, à música na Semana de 22, a Heitor Villa-Lobos e à Moderna Música Popular Brasileira (isto é, da Bossa Nova para cá). Em particular, é hoje considerado um dos maiores especialistas na obra de Caetano Veloso. Em seu artigo "A Gaia Ciência", faz ponderações sobre a aproximação entre letra de canção e poesia:

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Alice Ruiz, Antonio Risério, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antônio Cícero, poeta, letrista, filósofo. [...] Arnaldo Antunes faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música (Wisnik, 2004: 217).

Por sua dupla formação, como músico (pianista) e estudioso de literatura, Wisnik incorpora um ponto de interseção que idealmente se deveria encontrar em todo pesquisador disposto a investigar o objeto híbrido que é a canção. Seu já clássico livro, *O Som e o Sentido* (1988), constitui um valioso compêndio de teoria e análise musical para os não iniciados, munindo o especialista da área de Letras de conceitos retirados da música; mais do que isso, seu texto permite ao leitor treinar a sensibilidade para perceber aspectos-chave que o conduzirão no momento de analisar a canção.

Finalmente, devemos destacar o trabalho de Luiz Tatit que, como Wisnik, tem o mérito de transitar, com propriedade, pelos dois domínios, da Música e das Letras. Pela importância de seu trabalho no sentido de possibilitar ao especialista em Letras analisar aspectos musicais da canção, dedicaremos uma seção um pouco mais extensa a esse autor.

Professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), Tatit é, dos vários estudiosos de música popular, no Brasil, aquele que melhor sistematizou um modelo de análise desse objeto. Em seu primeiro livro, *A Canção* (1986), lança as bases de seu modelo de análise da canção popular. Partindo do pressuposto de que o estrato musical da canção, ao trabalhar conjuntamente com a letra, pode abrir um vasto leque de possibilidades interpretativas, afirma:

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos e gravações podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção (Tatit, 1986: 3).

Essa mesma noção de compatibilidade entre letra e música seria o fio condutor de seu livro *O Cancionista*, em que, valendo-se de uma imagem bastante didática, compara o compositor popular a um malaba-

rista que tem de equilibrar letra e música. Fixando-se na melodia – para Tatit, responsável por garantir a identidade da canção – o autor inicia sua formulação pelo conceito de entoação, comparando os fragmentos desordenados e em várias alturas da fala cotidiana com qualquer fragmento *melódico*. A distinção básica que se estabelece, desde já, é que qualquer melodia possui algum tipo de reincidência (diferentemente da fala), “[...] de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou ‘anteaudição’) daquilo que está por soar” (Tatit, 1986: 7).

Para analisar essa melodia da voz, o autor elabora um gráfico musical que permite ao leitor não familiarizado com a partitura compreender o movimento melódico das canções e o modo como a música, somada à letra, trabalha em prol da *eficácia* da canção. Em tempo, *eficácia* é entendida, pelo autor, no sentido semiótico, ou seja: trata-se do “[...] êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário, cujo objeto comunicado é a própria canção” (1986: 3).

Sobre seu modelo de transcrição, Tatit reconhece algumas limitações (como o fato de não se indicar a duração das notas), mas ressalta suas qualidades, como a fácil visualização da tessitura e perfil melódico, mesmo para quem não lê música. Para ilustrar, vejamos como funciona esse gráfico, numa transcrição de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim), onde é fácil visualizar o jogo especular de letra e música, que se comentam mutuamente.

No gráfico, temos linhas que representam, cada uma, um semitom (lembrando que a escala diatônica ocidental é composta por sete tons e cinco semitons). Como a tessitura (amplitude que vai do som mais grave ao mais agudo), nessas primeiras estrofes de “Samba de uma nota só”, não extrapola o intervalo de oitava (aliás, restringe-se a um intervalo de quinta), bastará para nosso propósito um diagrama que registre uma nota-base (escolhemos, neste caso, o Si) até sua repetição, uma oitava acima:

Si	
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Eis a-qui es-te sam-bi-nha fei-to nu-ma no-ta só // Ou-tras notas vão en-trar, mas a ba-se é u-ma só
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

Ao passarmos para a estrofe que introduz uma nova nota (“Esta outra é consequência”, etc.), coerentemente muda-se a altura melódica, retornando-se, a seguir, à nota de partida e utilizando-se, no desfecho, uma única repetição da 2ª nota (Lá), como que delimitando a tessitura melódica:

Si	
Lá#	
Lá	Es-ta ou-tra é a com-se-quên-cia do que a-ca-bo de di-zer -cê.
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Co-mo eu sou a con-se-quên-cia i-ne-vi-tá-vel de vo-
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

Finalmente, na seção seguinte, que funciona como refrão, é introduzida uma pletora de notas que, tendo sido “reprimidas” na primeira parte da canção, espalham-se por todas as alturas melódicas. O gráfico de Tatit contribui sensivelmente para que visualizemos esse movimento, assim como a brusca ampliação na tessitura (que agora é de quase duas oitavas):

Ré#	
Ré	te e-
Dó#	
Dó	Gen- -xis
Si	-ta -te
Lá#	
Lá	Quan- por
Sol#	
Sol	a-
Fá#	
Fá	-í
Mi	que diz -se
Ré#	
Ré	fa- não
Dó#	
Dó	-la -to e qua-
Si	tan- na- ou na-
Lá#	
Lá	-da -da
Sol#	

A seguir, reitera-se o tema, modalizado de Lá para Sol, isto é, introduz-se uma novidade, porém em “chão firme” (o tema, já familiar ao ouvinte). Essa mesma sensação de novidade dentro da redundância se repete ao final do verso, pelo novo contorno melódico introduzido em “não deu em nada”:

Dó#	
Dó	li-
Si	
Lá#	ti- -zei
Lá	me u- de
Sol#	
Sol	Já to-
Fá#	
Fá	da es- na-
Mi	-da
Ré#	ca-
Ré	-la -brou em
Dó#	
Dó	no so-
Si	
Lá#	fi- não deu
Lá	-nal na-
Sol#	
Sol	-da não
Fá#	

Entendido o funcionamento do gráfico, passemos à proposta de classificação das melodias por Tatit, que as divide por estratégia de persuasão (leia-se encanto, envolvimento, arrebatamento) do ouvinte, a saber: persuasão figurativa (ou figurativização), passional (passionalização ou modalização) e decantatória (ou tematização). Pelo bem da uniformidade, referir-nos-emos a elas como (i) *figurativização*, (ii) *passionalização* e (iii) *tematização*. Essas três estratégias de convencimento vinculam-se, respectivamente,

- (i) ao parentesco do canto com a fluência do ato de fala cotidiana (que surte efeito de naturalidade, de espontaneidade), espécie de simulacro da locução. Um exemplo ilustrativo é a canção “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola;
- (ii) ao cunho emocional do canção, caracterizado por uma tessitura ampla e pelo alongamento das vogais, simulacro de estados afetivos exacerbados (por exemplo, nas canções “dor-de-cotovelo”, desde aquelas da Era do Rádio à atual música sertaneja);
- (iii) e à repetição de microtemas que facilitam a assimilação do contorno melódico, pelo ouvinte (por exemplo, a melodia reiterativa das estrofes de “Garota de Ipanema”).

Outros exemplos (i) de *figurativização* (onde há aproximação do canto com a fala cotidiana, ou onde se mimetiza um diálogo) são o gênero *rap*, ou canções como “Meu caro amigo” e “Amigo é pra essas coisas” (Chico Buarque), ou a já citada “Tereza da praia” (Tom Jobim-Billy Blanco); (ii) de *passionalização*, são as canções populares cuja inflexão vocal se aproxima da ópera (por exemplo, as interpretações grandiloquentes de Vicente Celestino, em que a inteligibilidade do texto pode eventualmente ser sacrificada em favor da expressividade vocal, conseguida pelo alongamento das vogais, em processo inverso à figurativização, onde essa inteligibilidade deve ser

preservada acima de tudo); e (iii) de *tematização*, as canções que arrebatam o ouvinte pela reiteração de temas *musicais*, pela força de uma linha melódica que “gruda” no ouvido e que o leva a vivenciar um processo de catarse, de epifania (por exemplo, “Carinhoso”, de Pixinguinha; “Samba de verão”, de Marcos Valle; “Ponteio”, de Edu Lobo).

“Garota de Ipanema” também se insere nessa categoria (passionalização), por causa da reiteração do tema melódico (“O-lha que coi-sa mais lin-da”, etc.) que, de resto, mimetiza o andar da garota rumo ao mar. Nesse caso, assim como em “Samba de uma nota só”, existe uma perfeita compatibilidade entre letra e melodia, que trabalham em prol da eficácia da canção. Note-se que é muito rara a ocorrência de canções onde se dê exclusivamente um desses mecanismos de persuasão, em geral havendo uma situação apenas de dominância figurativa, passional ou temática.

Outro aspecto levantado por Tatit é o da modalização da melodia, que diz respeito a um contorno melódico ascendente, descendente ou linear, que vai acompanhando a letra. Como regra geral, tonemas (as terminações de frases melódicas) que descrevem um movimento descendente indicam uma afirmação categórica, ou conclusiva; ascendentes, questionamento ou dúvida; e a manutenção da melodia num registro intermediário, sem que haja resolução nem por meio da dúvida (movimento melódico ascendente) nem da asseveração (descendente) contribuem para estabelecer uma tensão. Novamente, o exemplo citado por Tatit é a canção “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola, em que a falta de resolução melódica reproduz a tensão vivida pelos actantes,⁴ que esperam o semáforo abrir enquanto travam um rápido diálogo.

Resumindo, os trabalhos desses estudiosos – Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant’Anna, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit – contribuíram, cada um à sua maneira, para que a canção popular passasse a ser tratada como um gênero autônomo, e não como um apêndice da poesia da série literária. Deriva disso uma crítica implícita aos autores que atribuem

toda a carga significativa das canções às letras, como se todo o suporte musical fosse mero acessório.

Contudo, é fácil de entender essa postura: os pesquisadores que tradicionalmente se debruçaram sobre a música popular, quase sempre oriundos das faculdades de Letras, História, Sociologia, etc., em geral não detêm conhecimentos de teoria musical e, em decorrência dessa limitação, preferem se concentrar na mensagem textual. A análise do texto escrito, seja numa mirada sociológica, historiográfica ou literária, é a garantia, para esses autores, de circular por um território que lhes é familiar. Susan McClary e Robert Walse corroboram essa opinião:

[...] alguns problemas persistem em algumas abordagens aplicadas à música popular. Por exemplo, muitas análises de música popular são fortemente calcadas nas letras. Isto não surpreende: a dimensão verbal de uma canção é muito mais rapidamente apreendida e discutida em termos de significado. [...] A espinha dorsal de uma análise é frequentemente a discussão de sua letra – e a música é levada em conta apenas se serve para resolver as ambiguidades que o texto deixou para trás. O texto leva vantagem sobre a música. (*apud* FRITH & GOODWIN, 1990: 285. Trad. nossa).

Wellek e Warren, por sua vez, indiretamente afirmam que as letras de canção sairiam em desvantagem qualitativa quando confrontadas com poemas da série literária, talvez, justamente, por essa relação de “comensalismo” entre letra de canção e sua estrutura musical, em que as possíveis deficiências de uma são compensadas pela outra:

Os poemas de estrutura muito cerrada e altamente integrada [vale dizer: os grandes poemas] não se prestam a serem postos em música, ao passo que a poesia medíocre ou inferior, como muitas das primeiras produções de Heine ou de Wilhelm Muller, têm servido de texto às mais belas canções de Schubert e de Schumann. Se a poesia tem alto valor literário, muitas vezes pô-la em música distorce ou obscurece completamente a sua tessitura, ainda que a música em si também tenha valor. [...] *A colaboração entre poesia e música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras* (WELLEK & WARREN, 1976: 156-7. Grifo nosso).

Nesse sentido, é oportuno evocarmos Maurice Blanchot, para quem o artista, na busca de exprimir o indizível, deve economizar elementos, o que resultará numa carga expressiva maior, pela otimização de suas lacunas sugestivas. Provam-no, dentre tantos outros exemplos, as *Gymnopédies* de Erik Satie, o *Coup de Dés*, de Mallarmé, ou “Águas de março”, de Tom Jobim. Aliás, a esse respeito, o musicólogo Artur da Távola já assinalou, com acerto, a elegante economia de recursos de que Jobim se valia em seus arranjos, o que potencializava o seu efeito.

Alinhando-nos à lógica do “menos é mais”, discordamos da posição de Anazildo Vasconcelos da Silva (autor de *A Poética de Chico Buarque*, 1974), segundo o qual o suporte musical seria um “otimizador” da mensagem poética textual. Silva afirma que

[...] dissociada da música e confinada ao silêncio do livro, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na sociedade moderna. Desse modo, o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia (SILVA, 1974: 6).

Não obstante a bem-intencionada disposição do autor em prol desse “reencontro” (as aspas são intencionais, pois ao cindir letra e música em suas análises, ele acaba promovendo o seu isolamento completo, em prejuízo de ambas), o processo de adaptação do poema para o formato de canção apresenta algumas dificuldades – aliás, comuns a qualquer exercício de transposição intersemiótica. Uma delas seria a relativa imutabilidade métrica da música (popular, sobretudo), que se confirma ao observarmos que a quase totalidade das composições populares ocidentais dos últimos três séculos foi forjada em compasso binário, ternário ou quaternário (a despeito das síncopes e deslocamentos de acentuação que caracterizam a música afro-americana, nomeadamente o *jazz* e o *samba*).

O poema literário, por outro lado, está livre de amarras métricas e de rimas desde o Modernismo (e mesmo antes, em autores isolados), o que lhe conferiu considerável liberdade formal. Não é de surpreender,

portanto, que ao se musicar um poema da era romântica não haja maiores dificuldades, pois em ambas as linguagens (poética e musical) há uma regularidade métrica, rítmica e de rimas que favorece a sua conjugação. Já ao se tentar musicar um poema escrito em versos brancos, a inadequação entre a instabilidade da letra *vis-à-vis* da regularidade do acompanhamento é, quase sempre, flagrante.

O resultado mais indesejável desse processo é quando ocorre, simplesmente, um confronto entre o poema e a música que lhe serve de acompanhamento. Ned Rorem relata a desagradável impressão que Elizabeth Bishop teve ao ouvir seu poema “Visits to St. Elizabeth’s” interpretado por uma *mezzo-soprano*:

Minha queixa é que soa histérico demais. Por algum motivo, eu não a tinha imaginado daquela maneira. Sim, eu havia pensado numa voz masculina, eu suponho – mas eu não acredito que seja isso que me incomoda. É o andamento rápido e o tom crescente de histeria. Porque o poema é contemplação, no fundo, e não participação... (*apud* FRITH, 1996: 179. Trad. nossa).

Em oposição ao que preconiza Anazildo Vasconcelos da Silva, Edward Cone é da opinião que a poesia, quando lida na página, confere ao leitor uma maior liberdade interpretativa que quando cantada, uma vez que aí os versos não estão confinados a uma melodia pré-determinada (ainda que possam estar “presos” a certa metrificação e cadência, assim como a música flui de acordo com o compasso e o andamento).

Musicar um poema, portanto, é delimitá-lo a uma possível interpretação, a uma voz. Esse processo, se executado com propriedade, trabalhando-se as tensões entre os elementos literários e musicais, pode descortinar uma leitura iluminadora (ou, mais frequentemente, gerar uma sensação de inadequação). Mas, mesmo que o resultado seja a perfeita integração entre poema e música, corre-se, ainda assim, o risco de se “engessar” o poema, que a partir daí passará a ser “ouvido” naquela versão, pelo leitor, mesmo quando ele o estiver lendo.

Se há poemas excelentes que não resultam em boas letras de canção quando musicados, e que funcionam melhor no silêncio da página, inversamente há ótimas letras de canção que não se sustentam quando desamparadas de sua moldura musical. Ilustram-no alguns clássicos da bossa nova como “Só danço samba” ou “O Pato”, cujas letras funcionam muito bem quando cantadas, mas que claramente não detêm carga poética se consideradas como textos – mesmo se escritas por ninguém menos que Vinicius de Moraes:

Só danço samba, só danço samba, vai vai vai vai vai
Só danço samba, só danço samba, vai! (2x)

[...]

O pato vinha cantando alegremente, quem, quem
Quando o marreco de repente pediu
Para entrar também no samba, no samba, no samba [...]

Mesmo no caso de letras cuja qualidade superlativa lhes conferiria independência do substrato musical, o que permitiria ao leitor-ouvinte lê-las como poemas, não se deve tomar essa mesma autonomia como critério valorativo em si. Afinal, a própria definição do gênero canção está respaldada na interação recíproca entre ambas. Chico Buarque rejeita o epíteto de poeta que lhe atribuem alguns estudiosos: “Meu trabalho habitual, de fazer música e letra [...], não acho que seja poema. Pra mim a letra e a música são juntas. Vão juntas. [...] Tenho a impressão que publicar uma letra é metade do meu trabalho. É um negócio filmado a cores e exibido em preto e branco” (in O SOM DO PASQUIM, 1976).

Em suma, o principal equívoco cometido desde que estudiosos da área de Letras abraçaram a música popular como objeto de interesse acadêmico foi mensurar as letras de canções com a régua da poesia literária. Por esse critério, muito poucas canções passariam pelo crivo do analista. À guisa de conclusão, citemos a estudiosa de música popular Martha Ulhôa, que sintetiza brilhantemente nossa exposição:

Em geral, os parâmetros para avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita europeia, objeto principal de estudo da musicologia. Um complicador adicional no estudo da música popular é que a canção, sua manifestação mais comum, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. Canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento). Na música erudita (refiro-me aqui principalmente à tradição clássico-romântica que foi matriz para a música popular), a peça musical é geralmente composta de uma estrutura melódico-harmônica que enfatiza o processo e o desenvolvimento de estruturas lineares e diretivas. A música popular (e a canção em particular) favorece a redundância e a repetição de arquiestruturas formais, em grande parte de natureza circular. Temos aqui um problema de *pertinência de ferramentas analíticas*. Se um determinado gênero privilegia timbre vocal, outro textura e volume, e todos enfatizam a letra de suas canções, *não há como misturar categorias. Do ponto de vista melódico-rítmico-harmônico da música erudita, a música popular sempre será “simplificada”, “repetitiva”, “pouco elaborada”. Mas como encontrar as ferramentas adequadas de análise e de crítica? Quem são os ouvintes qualificados dos vários gêneros de música popular?* (ULHÔA, 1999: 67. Grifos nossos).

NOTAS

¹ A respeito da interseção entre o Tropicalismo e a obra dos Beatles, veja-se nossa dissertação de mestrado: MELLER, Lauro. *Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia*. Florianópolis, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em www.4shared.com.

² Portanto, Campos não incorre no equívoco, tão comum entre os críticos literários, de confrontar “poema” e “canção”, chegando à precipitada conclusão de que esta é um “gênero menor”.

³ Há abundantes exemplos dessa prática na Literatura Brasileira, desde os rondós e madrigais de Silva Alvarenga em *Glaura* até o volume *Canções*, de Mário Quintana.

⁴ O termo *actante* (cunhado por Lucien Tèsnière e retomado por Greimas) é aqui utilizado na sua acepção comumente usada na semiótica, isto é, aquele que realiza o ato.

TRABALHOS CITADOS E BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ALBIM, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARVALHO, Castelar de; ARAUJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.
- CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. [S.l.]: Fermata, 1972.
- FRANCHETTI, Paulo Elias Allanc; PECORA, Antônio Alcyr Bernardez. (Orgs.) *Caetano Veloso: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- _____. *Sound effects*. [s.l.]: Pantheon, 1981.
- _____. *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. New York: Routledge, 1988.
- _____; GOODWIN, Andrew (Eds.). *On Record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990.
- GÓES, Fred de. (Org.) *Gilberto Gil: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- HOLST, Imogen. *ABC da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JOÃO ANTONIO (Org.). *Noel Rosa: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: LGE/ UnB, 1990.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. [s.l.]: Open University Press, 1990.
- _____. *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: OUP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates, 278).
- _____. et al. *Literatura e música*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.
- RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. *Estilos literários e letras de música popular*. [s.l.]: Arte & Ciência, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- SCHER, Steven Paul. *Music and text: critical essays*. Cambridge, Mass.: Cambridge, 1992.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986.

- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TAVARES, Hênio. *Têoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *A música popular no romance brasileiro: vol. I – Séculos XVIII e XIX*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. *A música popular no romance brasileiro: vol. II – Século XX (1ª Parte)*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. *A música popular no romance brasileiro: vol. III – Século XX (2ª Parte)*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Têoria da Literatura*. 3. ed. [s.l.]: Publicações Europa-América, 1976.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Lauro Meller é Doutor em Letras (PUC-Minas, 2010), com tese sobre as interseções entre a canção popular brasileira e a poesia da série literária. Mestre em Literatura (UFSC, 1998), com dissertação sobre os LPs *Tropicalia ou Panis et Circensis* e *Sgt. Pepper*. É coordenador do projeto de pesquisa “Modelos de análise da canção popular: uma abordagem interdisciplinar” (PROPESQ-UFRN) e Professor de Práticas de Leitura e Escrita (Português / Inglês), na Escola de Ciências e Tecnologia da UFRN, em Natal.

Artigo recebido em 26/02/2011. Aprovado em 03/11/2011.